

The background features a complex, repeating pattern of interlocking lines in shades of blue, green, and yellow, creating a textured, woven appearance. The pattern consists of various geometric shapes, including circles, squares, and triangles, arranged in a way that creates a sense of depth and movement.

DE GOYA À NOS JOURS

REGARDS SUR LA COLLECTION BANCO DE ESPAÑA









REGARDS SUR LA COLLECTION BANCO DE ESPAÑA
MIRADAS A LA COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA

DE GOYA À NOS JOURS

DE GOYA A NUESTROS DÍAS

31 OCTOBRE 2017 – 4 FÉVRIER 2018
31 OCTUBRE 2017 – 4 FEBRERO 2018

MUSÉE MOHAMMED VI D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

Bajo el alto patrocinio de

SU MAJESTAD FELIPE VI REY DE ESPAÑA Y SU MAJESTAD MOHAMMED VI REY DE MARRUECOS

BANCO DE ESPAÑA

Gobernador

Luis M. Linde Castro

Subgobernador

Javier Alonso Ruiz Ojeda

Comisión ejecutiva

Vicente Salas, Fernando Eguidazu,
Juan Ayuso, Julio Durán,
Pablo Hernández de Cos,
Concepción Jiménez,
Manuel Labrado,
Jesús Saurina y
Francisco Javier Priego

**Director del Departamento
de Comunicación**

Víctor Manuel Márquez Moya

**Director del Departamento
de Relaciones Institucionales
y Protocolo**

Luis Calvo-Sotelo Rodríguez-Acosta

**Directora del Departamento de
Adquisiciones y Servicios**

María Luisa de la Cruz Echeandía

Conservadora

Yolanda Romero Gómez

**FONDATION NATIONALE
DES MUSÉES**

Presidente

Mehdi Qotbi

Coordinación y comunicación

Manal Benmostapha
Hajar Issami

**Gestión administrativa,
jurídica y financiera**

Abdellah Chahid
Khalifa Dahmani
Abdelghani Mammam
Ilham Mriziq
Hind Abaouz

MUSÉE MOHAMMED VI

Director

Abdelaziz El Idrissi, Directeur

Coordination

Hind El Ayoubi

Programación cultural

Fatima Zahra Lakrissa

Mediación

Imane Imjan
Houda Kessabi

**Asuntos jurídicos
y administrativos**

Ilham El Qaoubi
Omar Kettani
Ayman Ghazoui
Ismail Omerani
Abdelhaq El Kouchtafi
Radouane El Bedri
Abdelhay Oubaba

**MINISTERIO DE
ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN DE ESPAÑA**

**Ministro de Asuntos Exteriores
y de Cooperación**

Alfonso Dastis Quecedo

**Secretario de Estado
de Cooperación Internacional
y para Iberoamérica**

Fernando García Casas

**Director de la Agencia
Española de Cooperación
Internacional para el Desarrollo**

Luis Tejada Chacón

**Director de Relaciones
Culturales y Científicas**

Roberto Varela Fariña

**EMBAJADA DE ESPAÑA
EN MARRUECOS**

Embajador

Ricardo Díez-Hochleitner Rodríguez

Consejero cultural

Pablo Sanz López

EXPOSICIÓN

Organiza

Banco de España y Fondation
national des Musées

Comisarias

Yolanda Romero
Isabel Tejada

Comisario asociado

Abdelaziz El Idriddi

Coordinación

Hind El Ayoubi
Cristina Martín
Carolina Martínez
Isabel Tejada

Diseño museográfico

Jesús Moreno y Asociados
Muhcine Ennou, Fondation
Nationale des Musées

Montaje

Seguros

Transporte

CATÁLOGO

Edición

Banco de España, AECID,
Fondation national des Musées

Dirección

Yolanda Romero
Isabel Tejada

Coordinación

Jefe de publicaciones AECID
Carolina Martínez
Isabel Tejada

Traducciones

español inglés: Wade Matthews
español francés: Nadine Janssens

Edición de textos

Marina Guillén

Corrección de textos

Alexandra Domínguez

Diseño gráfico y maquetación

Manigua

Fotografía

Fernando Maquieira

Impresión y encuadernación

Advantia

© de la edición: Banco de España, Fondation
national des Musées (FMN), AECID, Agencia
Española de Cooperación Internacional para el
Desarrollo

Catálogo general de publicaciones oficiales de
la Administración General del Estado; [https://
publicacionesoficiales.boe.es](https://publicacionesoficiales.boe.es)

© de los textos: los autores
© de las traducciones: los autores

NIPO: 502-17-070-0
D.L.: M-24668-2017

*Esta publicación ha sido posible gracias a la
Cooperación Española a través de la Agencia
de Cooperación Internacional para el Desarrollo
(AECID). El contenido de la misma no refleja
necesariamente la postura de la AECID.*

Las fotografías de las páginas
1, 2, 3, 4, 22, 23, 38, 39, 40, 41, 62 y 210
pertenecen a la serie realizada por
Javier Campano sobre la sede central
del Banco de España en Madrid

Las fotografías de las páginas
1, 2, 3, 4, 22, 23, 38, 39, 40, 41, 62 y 210
pertenecen a la serie realizada por
Javier Campano sobre la sede central
del Banco de España en Madrid

10

24

42

63

211

257

PRESENTACIÓN

**UNE COLLECTION
AU FIL DE L'HISTOIRE**

Yolanda Romero

**LA COLLECTION
BANCO DE ESPAÑA
AU MUSÉE
MOHAMMED VI DE RABAT**

Isabel Tejeda

OBRAS EN EXPOSICIÓN

BIOGRAFÍAS

ENGLISH TEXTS

PRESENTACIÓN

UNA COLECCIÓN
AL HILO DE LA HISTORIA

Yolanda Romero

LA COLECCIÓN
BANCO DE ESPAÑA
EN EL MUSÉE
MOHAMMED VI DE RABAT

Isabel Tejeda

OBRAS EN EXPOSICIÓN

BIOGRAFÍAS

Dans un monde toujours plus interconnecté et globalisé, il est naturel que les institutions participent activement à des projets de collaboration et de coopération internationale. Le Banco de España a toujours été actif dans ces domaines, notamment avec les zones économiques et géographiques proches avec lesquelles nous entretenons des liens forts et durables.

Nous avons, grâce à l'exposition *De Goya à nos jours. Regards sur la Collection de la Banque d'Espagne*, présentée au Musée Mohammed VI de Rabat, l'opportunité de resserrer nos liens avec le Maroc, un pays auquel nous unit non seulement la proximité géographique mais, surtout, une histoire commune et des traits culturels communs, fruits de plusieurs siècles de cohabitation et de voisinage. Pour le Banco de España, c'est un privilège de pouvoir proposer dans la capitale du Royaume du Maroc une sélection de notre patrimoine artistique, construit sur plus de deux siècles d'histoire de cette institution.

À l'origine du Banco de España se trouve le *Banco Nacional de San Carlos*¹ dont la naissance remonte à 1782, sous les auspices de Charles III, un monarque dont le tricentenaire a été célébré en 2016. Ce fut en 1780, sous le règne de cet illustre souverain, qu'eut lieu la signature du Traité d'Aranjuez, un accord d'amitié et de commerce qui, déjà à l'époque, resserra les liens entre l'Espagne et le Maroc.

Les rapports entre les deux rives de la Méditerranée et entre les pays ouverts sur l'Atlantique à partir de leurs continents respectifs devenaient, de la sorte, plus proches. Et c'est précisément cette période historique qui constitue le point de départ de l'exposition que nous présentons aujourd'hui, sous la figure tutélaire de Charles III, responsable, à travers ses ministres, des premières commandes de portraits officiels à un jeune peintre peu connu à l'époque, Francisco de Goya. Goya put ainsi déployer dans ces premières œuvres le formidable talent qui serait plus tard universellement célébré.

Ce travail de mécénat, maintenu au fil du temps, singulièrement dès la création du *Banco de España* en 1856, donna lieu à une extraordinaire collection de portraits qui représente aujourd'hui non seulement une formidable chronique de l'histoire de l'institution et des personnalités qui l'ont modelée, mais de surcroît un parcours exceptionnel à travers l'histoire de l'art espagnol qui, en ce début de XXI^e siècle, a internationalisé ses axes de travail et ses sources d'inspiration, et multiplié les médiums artistiques qui le constituent.

La Collection *Banco de España* a été, dans un sens, la collection corporative de référence dans notre pays, une collection représentative du tournant des institutions et des organismes privés vers l'art contemporain. C'est ce processus de formation de la Collection que raconte cette exposition, conçue comme un faisceau de regards vers ses étapes essentielles.

Nous avons le privilège de présenter cette exposition au Musée Mohammed VI de Rabat, l'une des institutions culturelles les plus importantes du Royaume du Maroc. Le musée rabatais a donné de larges preuves, en trois ans d'existence, de sa vocation internationale; il a aussi fait la preuve de professionnalisme et d'une vision pointue en programmant des activités et des expositions de premier ordre comme celle consacrée à Pablo Picasso, pilier de la culture espagnole et universelle, dans un beau bâtiment du centre de la capitale où palpitera encore le cœur de l'architecture d'Al-Andalus.

Je voudrais remercier, au nom du *Banco de España*, les institutions et les personnes qui ont fait en sorte que ce projet voie le jour, tout particulièrement l'organisatrice, la *Fondation Nationale des Musées* et son président M. Mehdi Qotbi, l'Ambassadeur d'Espagne au Maroc, son Excellence M. Ricardo Díez-Hochleitner, ainsi que le *Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación*². Tous ont instauré un climat de coopération et de travail conjoint qui, j'en suis sûr, traversera le temps et assoiera les bases de futurs projets de collaboration entre les deux pays.

1. NdT : Banque Nationale de San Carlos

2. NdT : Ministère des Affaires étrangères et de la Coopération

En un mundo cada vez más interconectado y globalizado, es lógico que las instituciones participen activamente en proyectos de colaboración y cooperación internacional. El Banco de España siempre ha sido activo en estos ámbitos, en particular en relación con las áreas económicas y geográficas cercanas, a las que nos unen lazos más intensos y frecuentes.

La exposición *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España*, que se presenta en el Musée Mohammed VI de Rabat, nos brinda una oportunidad excepcional para estrechar lazos con un país como Marruecos, al que nos une no solo la proximidad geográfica, sino, sobre todo, una historia compartida y rasgos culturales comunes asentados en siglos de convivencia y vecindad. Para el Banco de España es un privilegio poder presentar en la capital del Reino de Marruecos una selección de nuestro patrimonio artístico, forjado a lo largo de los más de dos siglos de historia de esta institución.

El origen del Banco de España se encuentra en el Banco Nacional de San Carlos, una iniciativa nacida en 1782 bajo el patronazgo de Carlos III, monarca cuyo tercer centenario se conmemoró en 2016. Fue en 1780, bajo el mandato de este soberano ilustrado, cuando tuvo lugar la firma del Tratado de Aranjuez, convenio de amistad y comercio que ya entonces estrechó las relaciones entre España y Marruecos.

El vínculo entre las dos orillas del Mediterráneo y entre dos países que miran al Atlántico desde sus respectivos continentes se tornaba, así, más próximo. Y es precisamente ese período histórico el punto de arranque de la exposición que ahora presentamos, encabezada por la figura tutelar de Carlos III, responsable, a través de sus ministros, de los primeros encargos de retratos oficiales a un joven y aún relativamente desconocido Francisco de Goya, que ya desplegó en esas obras iniciales el formidable talento por el que más tarde sería universalmente reconocido.

Aquella labor de mecenazgo, mantenida a lo largo del tiempo y, en especial, a partir de la creación del Banco de España en 1856, dio lugar a la extraordinaria colección de retratos que hoy representa no solo una excelente crónica de la historia de la institución y las personalidades que la forjaron, sino también un excepcional recorrido por la historia del arte español que, con la entrada del siglo XXI, ha internacionalizado sus líneas de trabajo e intereses y multiplicado los medios artísticos que lo conforman.

La Colección Banco de España ha sido, en cierto sentido, la colección corporativa de referencia en nuestro país, considerada un ejemplo en el giro de instituciones y entes privados hacia el arte contemporáneo. De ese proceso de formación de la Colección da cuenta esta exposición, planteada como un haz de miradas hacia sus puntos clave.

Tenemos el privilegio de presentar esta exposición en el Musée Mohammed VI de Rabat, una de las más importantes instituciones culturales del Reino de Marruecos. El museo rabatí ha dado, en sus tres años de existencia, sobradas muestras de una vocación internacional, y ha probado su profesionalidad y afinada visión a la hora de programar actividades, con exposiciones de primer orden como la que recientemente ha dedicado a Pablo Picasso, otro puntal de la cultura española y universal, en el bello edificio del centro de la capital en el que se puede sentir el eco de la arquitectura andalusí.

Deseo expresar mi agradecimiento, en nombre del Banco de España, a las instituciones y personas que han facilitado la realización de este proyecto; en especial, a la entidad organizadora, la Fondation Nationale des Musées, y a su presidente, el Sr. Mehdi Qotbi, así como al Embajador de España en el Reino de Marruecos, Excmo. Sr. Ricardo Díez-Hochleitner, y al Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. Todos ellos han fomentado un clima de cooperación y trabajo conjunto que, sin duda, se mantendrá en el tiempo y sentará las bases de futuros proyectos de colaboración entre ambos países.

Sous le Haut Patronage de Sa Majesté le Roi Mohammed VI que Dieu L'assiste et du Roi Felipe VI d'Espagne, l'exposition « *De Goya à nos jours. Regards sur la Collection Banco de España* » a choisi le MMVI comme première destination en dehors de la péninsule ibérique, offrant ainsi à nos visiteurs une occasion inédite d'explorer l'éventail de l'héritage pictural espagnol du XVIII^{ème} siècle à nos jours.

Une nouvelle occasion est ainsi donnée au MMVI d'être en totale conformité avec sa vocation et son statut. Une vocation de premier promoteur de l'Art moderne et contemporain au Maroc et un statut de "chef de file" des espaces culturels du royaume.

La Collection de la Banco de España représente l'une des plus importantes collections d'art en Espagne. Les soixante-dix œuvres originales présentées au MMVI incluent des tableaux et sculptures d'artistes majeurs autres que Goya, tels que Sorolla, Zuloaga, Saura, Tàpies, Chillida ou encore Barceló. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette sélection de noms parmi les plus prestigieux de l'école espagnole en reflète fidèlement la diversité et le génie.

Le parcours proposé par le MMVI offre au visiteur un voyage à travers une séquence historique riche et éclectique qui donne un aperçu de l'étendue des œuvres de ces artistes majeurs. Les deux premières sections sont dédiées aux portraits de la Monarchie espagnole et de personnages célèbres du XVIII^{ème}, XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, avec notamment un portrait réalisé par Goya. Artiste dont l'empreinte a marqué l'histoire de l'art et qui est considéré comme l'un des principaux fondateurs de la modernité. Les sections suivantes sont consacrées aux toiles de Vázquez Díaz, Sorolla et Zuloaga, précurseurs des avant-gardes du XX^{ème} siècle.

L'art abstrait espagnol d'après-guerre, qui constitue sans doute un des points forts de la collection est ensuite représenté à travers des chefs d'œuvre d'artistes à la renommée internationale tels que Saura, Millares, Chillida, Guerrero, Tapiès ou encore Palazuelo. Les réalismes critiques d'Equipo Crónica ou de Canogar et la nouvelle figuration (Gordillo, Barceló) sont également à l'honneur dans les sections suivantes. Le parcours de l'exposition se termine par des œuvres de Sanmiguel et Aballí, qui reflètent des pratiques plus contemporaines, néo conceptuelles et qui questionnent la représentation.

Cette exposition qui représente une nouvelle marque de l'amitié et de l'estime mutuelle entre le Maroc et l'Espagne vient renforcer une relation de cœur et de raison, entre nos deux peuples en premier lieu, mais aussi entre nos institutions qui participent pleinement à pérenniser ces liens. Banco de España nous donne ainsi à voir et à admirer un exemple sans pareil de l'engagement et du rôle joué par un mécène institutionnel qui ne s'est pas contenté d'acquérir des œuvres majeures au fil des décennies mais qui en a même été souvent l'initiateur.

Nous adressons nos sincères remerciements à tous nos partenaires, en particulier Monsieur Luis M. Linde, Gouverneur de Banco de España, Son Excellence Monsieur Ricardo Diez-Hochleitner Rodriguez, Ambassadeur d'Espagne au Maroc, Monsieur Abdellatif Jouahri, Gouverneur de Bank Al-Maghrib, l'Ambassade du Maroc en Espagne ainsi qu'à Monsieur Abdelaziz El Idrissi, Directeur du Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain de Rabat et son équipe.

MEHDI QOTBI
Présidente de la Fondation Nationale
des Musées du Maroc

Bajo el alto patronato de Su Majestad el Rey Mohammed VI, que Dios asista, y del Rey Felipe VI de España, la exposición *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España* ha elegido el MMVI como primer destino fuera de la península ibérica, ofreciendo así a nuestros visitantes una ocasión inédita de explorar la variedad de la herencia pictórica española desde siglo XVIII hasta nuestros días. Al MMVI se le ofrece de este modo una nueva ocasión de actuar de conformidad con su vocación y su posición: una vocación de ser el primer promotor del arte moderno y contemporáneo de Marruecos y una posición de liderazgo de los espacios culturales del reino.

La Colección Banco de España es una de las colecciones de arte más importantes de España. Las setenta obras originales que se muestran en el MMVI incluyen cuadros y esculturas de artistas fundamentales además de Goya, como Sorolla, Zuloaga, Saura, Tàpies, Chillida o Barceló. Sin intentar ser exhaustiva, esta selección de nombres de entre los más prestigiosos de la escuela española refleja fielmente su diversidad y su genio.

El recorrido propuesto por el MMVI ofrece al visitante un viaje a través de una secuencia histórica rica y ecléctica que da una idea del alcance de las obras de estos artistas fundamentales. Las dos primeras secciones están dedicadas a los retratos de la monarquía española y de personajes célebres de los siglos XVIII, XIX y XX, entre los que destaca un retrato realizado por Goya, artista cuya huella ha marcado la historia del arte y que es considerado uno de los principales fundadores de la modernidad. Las siguientes secciones están dedicadas a las telas de Vázquez Díaz, Sorolla y Zuloaga, precursores de las vanguardias del siglo XX.

El arte abstracto español de posguerra, que constituye sin duda uno de los puntos fuertes de la colección, está representado a continuación con obras maestras de artistas de renombre internacional como Saura, Millares, Chillida, Guerrero, Tàpies o Palazuelo. Los realismos críticos de Equipo Crónica o de Canogar y la nueva figuración (Gordillo, Barceló) ocupan igualmente un lugar central en las secciones siguientes. El recorrido de la exposición termina con las obras de Sanmiguel y Aballí, que reflejan prácticas más contemporáneas, neo-conceptuales y que cuestionan la representación.

Esta exposición, que supone un nuevo gesto de la amistad y de la estima mutua entre Marruecos y España, viene a reforzar una relación de corazón y de razón, entre nuestros dos pueblos en primer lugar, pero también entre nuestras instituciones, que participan plenamente en perpetuar esos lazos. El Banco de España nos permite así ver y admirar un ejemplo sin igual del compromiso y del papel jugado por un mecenas institucional que no se ha limitado a adquirir obras importantes durante decenios, sino que además ha sido a menudo su promotor.

Expresamos nuestro sincero agradecimiento a todos nuestros colaboradores, en particular al señor don Luis María Linde, Gobernador del Banco de España, a su excelencia el señor don Ricardo Díez-Hochleitner Rodríguez, Embajador de España en Marruecos, así como al señor don Abdellatif Jouahri, Gobernador del Banco Al-Maghríb, a la embajada de Marruecos en España y al señor don Abdelaziz El Idrissi, Director del Museo Mohammed VI de Arte Moderno y Contemporáneo de Rabat y a su equipo.

MEHDI QOTBI
Presidente de la Fundación Nacional
de Museos de Marruecos

Poursuivant son engagement artistique, Le Musée Mohammed VI œuvre depuis son ouverture en octobre 2014, dans la diffusion de l'art moderne et contemporain marocain et étranger, faisant du partage d'expériences artistiques et d'expérimentations créatives une pierre angulaire de son action institutionnelle.

Le MMVI s'ouvre aujourd'hui sur la modernité espagnole pour accueillir dans l'exposition « De Goya à nos jours. Regards sur la Collection Banco de España », de grands artistes modernes.

Organisée grâce au généreux acte de mécénat de la Banque Centrale Espagnole et au concours de l'Ambassade d'Espagne, cette exposition qui met en exergue l'importance du mécénat dans la promotion et la vulgarisation du patrimoine culturel national présente pour la première fois l'une des plus riches collections d'art moderne et d'art contemporain de l'Espagne, agrégeant des œuvres d'artistes de prime importance dans le paysage artistique espagnol, tels que Goya, Sorolla, Tàpies, Gordillo, ou Barceló.

Comme pour poursuivre une certaine « orientation ibérique », cette exposition qui vient chronologiquement après les expositions au MMVI « Volume Fugitif : Faouzi Laatiris et l'Institut Nationale des Beaux Arts de Tétouan » et « Face à Picasso », couronne une histoire d'influences et de confluences entre le Maroc et l'Espagne, en effet l'INBA a longtemps instituée une tradition picturale issue de l'enseignement de Mariano Bertuchi, l'une des figures de proue du néo-orientalisme espagnol, et Picasso demeure un grand artiste moderne espagnol. Cette exposition permettra au public de renouer avec une histoire Maroco-Espagnole d'une richesse exceptionnelle.

Prosiguiendo con su compromiso artístico, el Musée Mohammed VI trabaja desde su inauguración en octubre de 2004 en la difusión del arte moderno y contemporáneo marroquí y extranjero, haciendo del intercambio de experiencias artísticas y de las experimentaciones creativas la piedra angular de su acción institucional.

1. NdT: Instituto Nacional de Bellas Artes

El MMVI se abre hoy a la modernidad española para acoger en la exposición *De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España* a grandes artistas modernos.

Organizada gracias al generoso mecenazgo del Banco de España y la asistencia de la Embajada de España, dicha exposición, que pone de relieve la importancia del mecenazgo en la promoción y la divulgación del patrimonio cultural nacional, presenta por vez primera una de las más ricas colecciones de arte moderno y contemporáneo de España, que cuenta con obras de artistas de primer orden en el panorama artístico español, como Goya, Sorolla, Tàpies, Gordillo o Barceló.

Para continuar con una cierta orientación ibérica, esta exposición, que llega cronológicamente tras las exposiciones en el MMVI *Volume Fugitif: Faouzi Laatiris et l'Institut Nationale des Beaux Arts de Tétouan* y *Face à Picasso*, culmina una historia de influencias y de confluencias entre Marruecos y España, pues el INBA¹ estableció desde hace tiempo una tradición pictórica emanada de la enseñanza de Mariano Bertuchi, una de las destacadas personalidades del neo-orientalismo español, y Picasso es sin duda un gran artista moderno español. Esta exposición permitirá al público recuperar una historia hispano-marroquí de una riqueza excepcional.

C'est la première fois dans l'histoire qu'une sélection d'une telle qualité et d'une telle envergure de la magnifique collection artistique du *Banco de España* est présentée à l'étranger. Ce n'est pas un hasard si l'endroit choisi pour héberger cette exposition se trouve être le Royaume du Maroc et, plus concrètement, le jeune et très dynamique Musée Mohammed VI d'Art moderne et contemporain : ce choix traduit, dans le champ de l'art, la profondeur et la maturité des excellents relations bilatérales entre les Royaumes d'Espagne et du Maroc, unis par des siècles d'histoire, des liens humains, l'art et la culture, ainsi que par une solidarité et fraternité croissantes. Preuve en est le haut patronage octroyé à cette exposition par LL. MM. les Rois Mohammed VI et Felipe VI.

Au cours de ses trois premières années de vie, le MMVI s'est positionné comme un centre d'art de référence incontournable au Maroc et dans tout le continent africain. Il suffit de voir les innombrables expositions de haut niveau qui y ont été organisées à ce jour, comme par exemple celle, récente, sur le grand peintre espagnol Pablo Picasso et ses modèles. Cette fois-ci, le MMVI propose au visiteur une importante et cohérente sélection d'œuvres représentatives du parcours de l'art en Espagne depuis la fin du XVIIIe siècle, date de la fondation du *Banco Nacional de San Carlos*, prédécesseur du *Banco de España*, jusqu'à aujourd'hui, résultat d'un travail incessant de mécénat et d'acquisitions d'œuvres d'art.

Nos amis marocains auront ainsi l'occasion d'apprécier les précurseurs de la modernité en peinture au travers de portraits de rois, de gouverneurs et d'autres personnages illustres par des peintres de la taille de Goya, Vázquez Díaz, Sorolla ou Zuloaga. De là nous sautons à l'abstraction qui émerge dans l'après-guerre espagnol, contrastant avec l'autarcie dans laquelle vivait alors l'Espagne — aussi en réponse à celle-ci — puis aux différents courants de l'art contemporain qui apparaissent à partir des années cinquante du XXe siècle jusqu'à nos jours, lorsque la collection s'ouvre à la photographie et à l'hybridation entre les supports, mais aussi aux artistes étrangers.

Cette magnifique exposition servira non seulement à faire connaître des artistes qui n'avaient jamais, jusqu'à présent, exposé au Maroc, mais également à tracer des parallèles entre l'art espagnol du XXe siècle et l'art développé au Maroc, dont le MMVI possède une remarquable collection. À ce propos, il ne faut pas oublier l'importance qu'a eue, et qu'a toujours, l'Ecole des Beaux-Arts de Tétouan, fondée par le fameux peintre de Grenade Mariano Bertuchi — la première de cette nature au Maroc — dans le développement des arts plastiques de ce côté-ci du Détroit, et dans l'évolution de nombre de ses élèves depuis la figuration classique jusqu'aux nouveaux langages.

Cette exposition est le fruit de l'effort conjoint du *Banco de España* et de la Fondation Nationale des Musées et de son président, M. Mehdi Qotbi, dont je salue l'accueil enthousiaste et l'implication décisive depuis le début du projet. Je remercie également le travail formidable de M. Abdelaziz El Idrissi, directeur du MMVI, et toute son excellente équipe.

1. NdIT : Agence espagnole de coopération internationale au développement

La générosité du *Banco de España*, prêteur des œuvres, a joué un rôle fondamental, et je tiens à louer l'impulsion décisive, la vision et la particulière proximité au Maroc de son gouverneur, M. Luis María Linde, assisté du directeur des relations institutionnelles et du protocole, M. Luis Calvo-Sotelo, pour mener à bien cette exposition, sans oublier le travail exceptionnel de la conservatrice en chef de la collection et commissaire de l'exposition Yolanda Romero, aux côtés de la spécialiste Isabel Tejada, de sélection des œuvres. Le résultat de cet enthousiasme et de cette diligence en est un témoignage éclatant.

Ce catalogue a pu voir le jour grâce à la *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*¹ et à l'implication de M. Roberto Varela, directeur des relations culturelles et scientifiques, et de M. Jorge Peralta, chef du département de coopération et promotion culturelle. Je voudrais également exprimer ma reconnaissance à M. Pablo Sanz, conseiller culturel auprès de cette Ambassade, qui a consacré à ce projet nombre d'heures et d'efforts.

J'espère de tout coeur que cette exposition singulière et inédite à Rabat, accompagnée d'un vaste programme culturel et scientifique, servira non seulement à montrer dans ce grand pays ami, voisin et allié stratégique qu'est le Maroc, la vitalité de l'art espagnol, mais ouvrira également de nouvelles routes pour la collaboration hispano-marocaine et approfondira celles qui existent déjà, toujours avec infiniment de coeur, de respect et de profond attachement mutuels.

Por primera vez en la historia se muestra en el extranjero una selección de tan alta calidad y envergadura de la magnífica colección de arte del Banco de España. La elección del Reino de Marruecos, y en concreto del joven y muy dinámico Museo Mohammed VI de Arte Moderno y Contemporáneo para albergar esta exposición no es baladí: traduce, en el campo del arte, la profundidad y madurez de las excelentes relaciones bilaterales entre los Reinos de España y Marruecos, ligados por siglos de historia, lazos humanos, arte y cultura, y una creciente fraternidad y solidaridad. De ello da fe el alto patrocinio otorgado a la exposición por SS.MM. los Reyes Mohammed VI y Felipe VI.

En sus tres primeros años de vida, el MMVI se ha posicionado como un centro de arte de referencia, ineludible en Marruecos y en todo el continente africano. Dan cuenta de ello las múltiples exposiciones de alto nivel que ya ha organizado, como la reciente sobre el gran pintor español Pablo Picasso y sus modelos. En esta ocasión, el MMVI ofrece al visitante una amplia y coherente selección de obras representativas del recorrido del arte en España desde finales del siglo XVIII, cuando se fundó el Banco Nacional de San Carlos, antecesor del Banco de España, hasta la actualidad, fruto de su continuada labor de mecenazgo y adquisición de obras de arte.

Nuestros amigos marroquíes tendrán así ocasión de apreciar a los precursores de la modernidad en la pintura a través de retratos reales, de gobernadores y de otros personajes ilustres a cargo de pintores de la talla de Goya, Vázquez Díaz, Sorolla o Zuloaga. De ahí se da un salto a la abstracción que surge en la posguerra española, en contraste con la autarquía que vivía España —también como respuesta a ella— y a las diferentes corrientes del arte contemporáneo que surgen a partir de los años cincuenta del siglo XX hasta nuestros días, en que la colección se abre a la fotografía y a la hibridación entre los medios, pero igualmente a artistas extranjeros.

Esta magnífica exposición servirá no solo para dar a conocer a artistas que nunca habían expuesto en Marruecos, sino también para trazar paralelismos entre el arte hecho en España en el siglo XX y el arte desarrollado en Marruecos, del que el MMVI posee una colección notable. No hay que olvidar a este respecto la importancia que ha tenido, y sigue teniendo, la Escuela de Bellas Artes de Tetuán fundada por el famoso pintor granadino Mariano Bertuchi —la primera en su género en Marruecos— en el desarrollo de las artes plásticas a este lado del Estrecho, y en la evolución de muchos de sus alumnos desde la figuración clásica hasta los nuevos lenguajes.

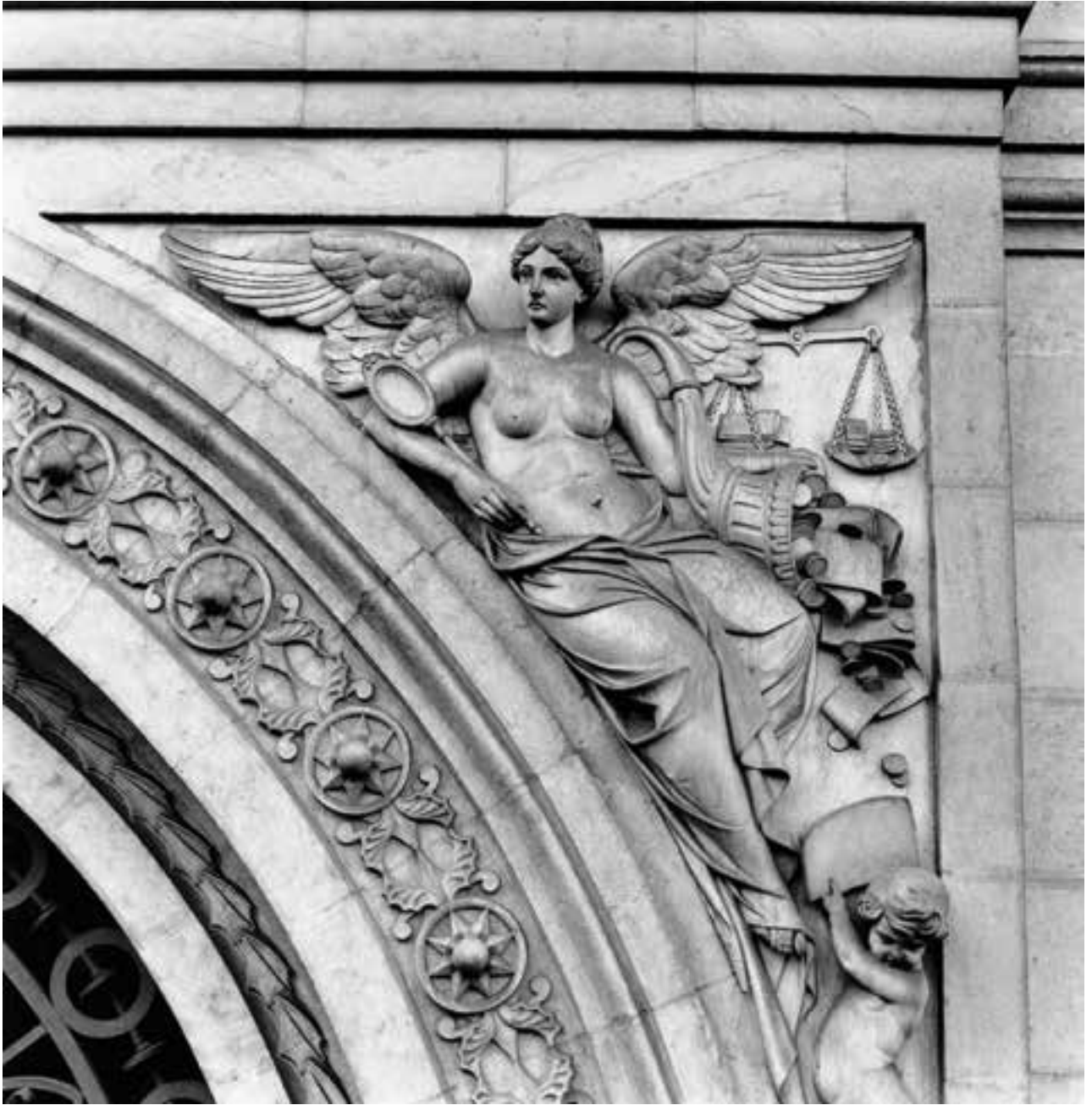
Esta muestra es fruto de un esfuerzo conjunto entre el Banco de España y la Fundación Nacional de Museos a cuyo Presidente, Mehdi Qotbi, agradezco su calurosa acogida y decisiva implicación desde el inicio del proyecto. Agradezco también la magnífica labor realizada por Abdelaziz El Idrissi, Director del MMVI, y por todo su excelente equipo.

La generosidad del Banco de España, prestatario de las obras, ha sido clave, y quiero reconocer el decisivo impulso, la visión y especial cercanía a Marruecos de su Gobernador, Luis María Linde, con la asistencia del Director de Relaciones Institucionales y Protocolo, Luis Calvo-Sotelo, para llevar a cabo esta exposición, así como el trabajo sobresaliente realizado por la Conservadora Jefe de la Colección y comisaria de la exposición, Yolanda Romero, junto con la especialista Isabel Tejeda, en la selección de obras. El resultado de su entusiasmo y dedicación habla por sí solo.

La Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo ha hecho posible este catálogo, gracias a la implicación de Roberto Varela, Director de Relaciones Culturales y Científicas, y Jorge Peralta, Jefe del Departamento de Cooperación y Promoción Cultural. También quiero expresar mi agradecimiento a Pablo Sanz, Consejero Cultural en esta Embajada, que ha dedicado muchas horas y esfuerzos al proyecto.

Espero de todo corazón que esta exposición singular y novedosa en Rabat, que va acompañada de un amplio programa cultural y científico, sirva no solo para mostrar en este gran país amigo, vecino y socio estratégico que es Marruecos la vitalidad del arte español, sino también para abrir nuevas vías de colaboración hispano-marroquí, así como para profundizar en las ya existentes, siempre impregnadas de corazón, de respeto y de profundo afecto mutuos.





UNE COLLECTION AU FIL DE L'HISTOIRE

Yolanda Romero

La Collection *Banco de España* est le résultat d'un patrimoine artistique accumulé durant plus de deux-cents ans d'histoire. Il s'agit d'un vase ensemble d'œuvres dont le nombre total avoisine les quatre-mille pièces. Bien entendu, leur valeur artistique est inégale, mais elles possèdent sans aucun doute une grande valeur historique qui, aujourd'hui, se concrétise dans divers médiums : peinture, sculpture, dessin, photographie et gravure, ainsi que de nombreux éléments du monde des arts décoratifs. La collection remonte aux commandes effectuées par le *Banco de San Carlos*, fondé en 1782, à plusieurs artistes de l'époque, en pleine effervescence des Lumières. Aux fonds initiaux se sont joints ceux provenant du *Banco de San Fernando* et du *Banco de Isabel II*, dont les fusions successives aboutiront, en 1856, au *Banco de España*, déjà sous cette appellation. Ainsi, les fonds patrimoniaux de l'institution se sont progressivement enrichis puisque chaque fusion supposait l'apport de nouvelles œuvres. La collection a grandi jusqu'à ce jour, grâce à l'incessant travail de collectionnisme et de mécénat réalisé par le Banco.

HISTOIRE ET MOMENTS CLÉS

L'une des plus grandes richesses de la Collection *Banco de España* est sa capacité à refléter l'histoire politique, économique et culturelle traversée par l'institution, et dans une certaine mesure, le pays, depuis sa création jusqu'à nos jours. Nous pourrions affirmer qu'elle constitue une espèce de biographie des différents avatars vécus par le Banco et qui la relie notamment à quatre moments historiques.

LES LUMIÈRES. Le premier se situe à la fin du XVIII^e siècle et des Lumières, lors de la création de la banque sous le règne de Charles III. C'est alors que l'art devient un instrument utile pour la transmission des idées, dans ce cas les idées des Lumières, sans perdre de vue la croyance dans la puissance symbolique des images, héritée des siècles précédents. À ce moment fondateur correspond le début de la tradition de peindre le portrait des directeurs de la banque, qui donnerait lieu à l'un des ensembles d'œuvres d'art les plus cohérents de son patrimoine : sa collection de portraits, qui réunit aujourd'hui, sans presque aucune exception, tous ses directeurs et gouverneurs, ainsi que les rois et les chefs d'État qui ont marqué l'histoire du pays depuis la fin du XVIII^e siècle jusqu'à nos jours. L'esprit des Lumières a beaucoup à voir avec la naissance de ce projet dont le dessein principal était de distinguer et de récompenser le travail des citoyens qui avaient contribué à la vie publique par quelque réalisation, ou, dans le cas qui nous occupe, du gouverneur de la banque. À cet objectif correspond l'idée adoptée par l'assemblée des actionnaires, de

UNA COLECCIÓN AL HILO DE LA HISTORIA

Yolanda Romero

La Colección Banco de España es el resultado de un patrimonio artístico acumulado a lo largo de más de doscientos años de historia. Se trata de un amplísimo conjunto de obras cuyo número total puede cifrarse en torno a las cuatro mil piezas. Si bien poseen un valor artístico diverso, sin duda todas ellas atesoran gran valor histórico, que en la actualidad se ve reflejado en distintos medios: pintura, escultura, dibujo, fotografía y grabado, así como numerosos elementos que pertenecen al ámbito de las artes decorativas. La colección tuvo su inicio en los encargos que el Banco de San Carlos, fundado en 1782, realizó a varios artistas de la época, en plena efervescencia ilustrada. A estos fondos iniciales se fueron sumando los procedentes del Banco de San Fernando y el Banco de Isabel II, de cuyas sucesivas fusiones surgirá en 1856 el Banco de España, designado ya con su nombre actual. De esta manera, los fondos patrimoniales de la institución fueron enriqueciéndose, ya que con cada fusión se incorporaban nuevas obras. La colección ha seguido creciendo hasta el día de hoy, gracias a la labor de coleccionismo y mecenazgo que el Banco ha mantenido de forma continuada.

HISTORIA Y MOMENTOS CLAVE

Una de las mayores riquezas de la Colección Banco de España es su capacidad para reflejar la historia política, económica y cultural que ha atravesado la institución, y en cierta medida el país, desde su creación hasta nuestros días. Podríamos decir que constituye una suerte de biografía de los diversos avatares que el Banco ha vivido y que la conectan principalmente con cuatro momentos históricos.

LA ILUSTRACIÓN. El primero de ellos se sitúa a finales del siglo XVIII, coincidiendo con el momento ilustrado, cuando se funda el Banco durante el reinado de Carlos III. Es entonces cuando el arte se convierte en un útil instrumento para la transmisión de ideas, en este caso las ilustradas, sin perder de vista la creencia en la potencia simbólica de las imágenes, que provenía de siglos anteriores. A este momento fundacional corresponde el inicio de la tradición de retratar a los directores del Banco, que con el tiempo daría origen a uno de los conjuntos de obra más coherentes de su patrimonio: su colección de retratos, que reúne hoy día, casi sin excepción, a todos sus directores y gobernadores, al tiempo que a los reyes y jefes de Estado que han marcado la historia del país desde finales del siglo XVIII hasta el presente. El espíritu ilustrado sin duda tuvo mucho que ver con el nacimiento de este proyecto, que tenía como finalidad principal destacar y premiar el trabajo de aquellos ciudadanos que hubiesen realizado alguna aportación a la vida pública o, en este caso, al

réaliser les portraits des directeurs biennaux sortants et de les accrocher dans la salle des assemblées générales, commande passée notamment à Francisco de Goya qui finira par peindre le portrait de cinq d'entre eux, entre 1785 et 1788. C'est également l'esprit des Lumières qui guide la politique de la banque en ce qui concerne les commandes et les acquisitions faites dans ces années-là, d'« encourager le progrès de l'art en Espagne, en plus de créer les œuvres et les dessins dont la banque avait besoin, donnant ainsi de l'ouvrage aux artistes les meilleurs et les plus prometteurs du pays »¹. Parmi eux se trouve, outre Goya, Salvador Malla, qui se voit chargé de réaliser les premiers portraits royaux et un tableau pour l'autel de la chapelle. À la pensée des Lumières, enfin, on doit la réflexion sur l'importance du mécénat qui ne doit pas seulement guider la Couronne : « si la noblesse, les riches et les communautés opulentes d'un pays ne se rendent pas à l'idée de faire des œuvres, et avec elles de diffuser le goût des Arts dans la Nation, ils s'éteindront faute d'aliment »².

1. Cité in N. Glendinning et J. M. Medrano : *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid : Banco de España, 2005, p. 86.

2. Ibidem, p. 62.

3. María Dolores Jiménez-Blanco : « El coleccionismo de arte en España », in *Cuadernos Arte y Mecenazgo* (Barcelone), 2, (2013), 23-25.

LA RESTAURATION BOURBONNIENNE. Le deuxième moment historique qui se reflète dans la collection a lieu au XIXe siècle, lors de la restauration monarchique, jusqu'en 1931 ; on assiste alors à la configuration du *Banco de España* comme l'une des institutions modernes de l'État. Du point de vue de son patrimoine, elle accomplit son objectif très XIXe siècle de créer une galerie de portraits qui conserve les images de son histoire pour la postérité, ainsi que celui de décorer son siège avec la dignité qu'il convient d'attendre d'un établissement avec ces caractéristiques, symbole exceptionnel de raffinement et de pouvoir. Au patrimoine fondateur du *Banco de San Carlos* s'ajoutent les œuvres provenant des banques de San Fernando et de Isabel II, qui apportent des œuvres de grand intérêt ainsi que des pièces remarquables d'orfèvrerie et divers mobilier.

Signalons que, dans les années 1800, face à la désaffection de la Couronne pour l'acquisition d'œuvres d'art (manifestée par Ferdinand VII, bien qu'il soit le fondateur du *Museo del Prado* en 1819, et poursuivie par Isabelle II) et au collectionnisme bourgeois pratiquement inexistant, ce sont quelques-unes des institutions liées aux nouvelles structures de l'État moderne, comme l'a indiqué María Dolores Jiménez-Blanco³, qui vont s'impliquer dans la création de patrimoines particuliers comprenant des œuvres d'artistes de leur temps, créant ainsi une alternative au collectionnisme privé et à celui des musées. Parmi ces institutions, l'une des plus singulières et actives fut, sans aucun doute, le *Banco de España*, avec le sénat et le parlement.

C'est également à cette époque que le *Banco de España* se dote d'un des bâtiments les plus importants de son patrimoine architectural : le premier immeuble qui sera son siège définitif à Madrid. Construit sur le *Paseo del Prado*, une façade donnant sur la *calle de Alcalá*, et conçue pour satisfaire les nouveaux besoins et fonctions que requérait le mouvement des capitaux dans le dernier quart du XIXe siècle, il deviendra le symbole de sa solidité. Situé dans le Madrid moderne de l'époque et dessiné par les architectes Eduardo Adaro et Severiano Sainz de Lastra, il est inauguré en 1891, après quasi dix années de chantier. Dans ce joyau de l'architecture XIXe, objet d'agrandissements postérieurs successifs jusqu'à nos jours, se développe un programme décoratif d'énorme qualité, aussi bien à l'extérieur — décoration avec médaillons, cariatides et autres éléments finement ciselés, beaucoup d'eux exécutés à Carrare — qu'à l'intérieur, avec l'impressionnant escalier d'honneur et l'ensemble de verrières de la maison Mayer de Munich, qui apportent

gobierno del Banco. A este propósito responde la idea, adoptada por la Junta de accionistas, de realizar los retratos de los directores bienales salientes para que se colocasen en la sala de Juntas generales, encargo que recibirá, entre otros, Francisco de Goya quién terminará retratando a cinco de ellos, entre 1785 y 1788. Al espíritu ilustrado responde también la política del Banco, con respecto a los encargos y adquisiciones que fueron haciéndose en estos años, de «fomentar el progreso del arte en España, además de crear las obras de arte y diseños que el Banco necesitaba, dando trabajo a los mejores y más prometedores artistas del país»¹. Entre ellos se encontraba, además del pintor zaragozano, Salvador Maella, al que se le pide que realice los primeros retratos reales y un cuadro para el altar de la capilla. Al pensamiento ilustrado, por último, se debe también la reflexión sobre la importancia del mecenazgo, que no solo ha de guiar a la Corona: «si la nobleza, los ricos y las comunidades opulentas de un país no entran en la idea de hacer obras, y de difundir con ellas el gusto de las Artes en la Nación se extinguirán por falta de alimento»².

LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA. El segundo momento histórico que tiene su reflejo en la colección es el siglo XIX y la Restauración monárquica, hasta 1931; es entonces cuando se asiste a la configuración del Banco de España como una de las instituciones modernas del Estado. Desde el punto de vista de su patrimonio, cumplirá con el objetivo decimonónico de crear una galería de retratos que conserve imágenes de su historia para la posteridad, así como con el de ornar su sede con la dignidad que cabía esperar de un establecimiento de estas características, símbolo como pocos de refinamiento y poder. Al patrimonio fundacional del Banco de San Carlos se fueron añadiendo las obras procedentes de los bancos de San Fernando y de Isabel II, que aportaron obras de indudable interés, así como destacadas piezas de orfebrería y diverso mobiliario.

Hay que señalar que en el Ochocientos, ante la desafección de la Corona por la adquisición de obras de arte (manifestada por Fernando VII, a pesar de que fuese el fundador del Museo del Prado en 1819, y que continuó con Isabel II) y el casi nulo coleccionismo burgués, fueron algunas instituciones ligadas a las nuevas estructuras del Estado moderno, como ha señalado María Dolores Jiménez-Blanco³, las que se implicaron en la creación de patrimonios propios con obras de artistas de su tiempo, creando así alternativas al coleccionismo privado y al de museo. Entre estas instituciones, sin duda, una de las más singulares y activas fue el Banco de España, junto con el Senado y el Congreso de los Diputados.

Fue también en este siglo cuando el Banco de España se dotó de uno de los edificios más importantes de su patrimonio arquitectónico: el primer inmueble de la que será su sede definitiva en Madrid. Construida en el Paseo del Prado, con fachada a la calle de Alcalá, y proyectada para satisfacer las nuevas necesidades y funciones que requería el movimiento de capitales en el último cuarto del siglo XIX, se convertiría en símbolo de su fortaleza. Ubicada en el Madrid moderno de la época, y debida al diseño de los arquitectos Eduardo Adaro y Severiano Sainz de Lastra, se inauguró en 1891, tras casi diez años de obras. En esta joya de la arquitectura ecléctica decimonónica, que ha sido objeto de sucesivas ampliaciones posteriores que llegan hasta nuestros días, se desarrolló un programa decorativo de enorme calidad, tanto en el exterior —ornamentado con medallones, cariátides y otros elementos de fina labra, muchos de ellos ejecutados en Carrara—, como en el interior, en donde destaca la impresionante escalera de honor y el conjunto de vidrieras de la casa Mayer de Múnich, que aportan luz y color al conjunto. El otro espacio interior que introduce un contrapunto

1. Citado en N. Glendinning y J. M. Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005, pág. 86.

2. *Ibidem*, pág. 62.

3. María Dolores Jiménez-Blanco: «El coleccionismo de arte en España», en *Cuadernos Arte y Mecenazgo* (Barcelona), 2, (2013), 23-25.

lumière et couleur à l'ensemble. Un autre espace introduit un contrepoint industriel au caractère représentatif et monumental de l'escalier d'honneur : c'est le *Patio de Efectivos*⁴, aujourd'hui la bibliothèque du *Banco*. Il s'agit d'un chef d'œuvre de l'architecture en fer, qui doit sa transparence à une combinaison entre la lumière irradiant à travers la structure vitrée zénithale et la légèreté des charpentes métalliques, délicatement décorées, qui la soutiennent.

À peine trente ans plus tard, le bâtiment est agrandi pour la deuxième fois : l'entrée se fait désormais de préférence par la calle de Alcalá, et le premier *Patio de Efectivos* est remplacé par le grand *Patio de Operaciones*⁵, dessiné par José Yarnoz Larrosa dans le style international du moment, l'*art déco*. Si le *Patio de Efectivos* d'Adaro peut être considéré comme héritier de la révolution industrielle par l'emploi du fer, le *Patio de Operaciones* des années trente matérialise le nouveau langage décoratif international du monde post-industriel, qui s'est fait connaître à Paris en 1925. À présent, sur la grande verrière de la maison Maumejean de Madrid, qui recouvre la cour, se développe un merveilleux programme décoratif autour de l'idée du progrès humain. La toiture abrite l'horloge centrale, une mécanique verticale réalisée en pierre, métal et verre, qui, en plus d'incarner l'ordre et le travail – attributs qui doivent régir l'institution –, rassemble de nombreuses fonctionnalités : bureau, colonne d'éclairage pour l'enceinte supérieure et dispositif pour la distribution du chauffage assurant le confort des clients qui utilisent pour leurs opérations bancaires ce moderne espace central.

LA DÉMOCRATIE. Après une longue période qui correspond au franquisme et au cours de laquelle quelques acquisitions importantes⁶ sont néanmoins effectuées, destinées surtout à compléter la collection historique, le troisième élan donné aux politiques patrimoniales de l'institution correspond à l'arrivée de la démocratie. Le *Banco de España* acquiert alors un rôle important dans les transformations économiques qui accompagnent l'instauration du régime démocratique. Ces circonstances coïncident avec un accroissement spectaculaire des fonds artistiques de la collection grâce à un programme intensif d'acquisitions d'art espagnol contemporain, tandis que Luis Ángel Rojo est sous-gouverneur puis gouverneur du Banco, et José María Viñuela conservateur de la collection.

Au cours de la transition et dès l'avènement de la démocratie, la culture en Espagne prend son essor en tant qu'élément pouvant contribuer à homologuer notre pays dans l'Europe démocratique ; de nouvelles infrastructures culturelles se mettent donc en place, aussi bien au niveau national que régional. L'administration publique en général s'implique dans le soutien et l'impulsion à donner à la culture, et de gros budgets sont dégagés. Dans le champ du collectionnisme public, cette fièvre débouche sur la création de collections intimement liées au marché de l'art, peu cohérentes et parfois à l'origine de fonds artistiques trop semblables. Leurs objectifs, dans beaucoup de cas, relèvent davantage du besoin de légitimation sociale et politique que de la volonté de créer des collections significatives à même de compenser le manque d'attention subi par nos musées sous la période franquiste.

Dans ce contexte, si l'on se penche sur les collections corporatives, il convient de souligner que le rôle de mécène joué par le *Banco de España* tout au long de son histoire a servi d'aiguillon et de modèle aux autres entités financières espagnoles, qui ont elles-mêmes

4. NdT : littéralement, patio des liquidités

5. NdT : littéralement, patio des transactions

6. Entre autres, trois natures mortes de Juan van der Hamen acquises en 1967 et l'ensemble de peintures de Sert du Palais Mdivani incorporé en 1954.

industrial en el carácter representativo y monumental de la escalera de honor es el Patio de Efectivos, hoy biblioteca del Banco. Es una obra maestra de la arquitectura del hierro, que consigue su transparencia combinando la luz que irradia el cerramiento acristalado cenital con la ligereza de las estructuras metálicas, delicadamente ornamentadas, que la sustentan.

Tan solo treinta años más tarde se inició la llamada segunda ampliación de este edificio que, además de dar preferencia a la entrada de la calle de Alcalá, provocó la sustitución del primitivo Patio de Efectivos por el gran Patio de Operaciones, diseñado por José Yarnoz Larrosa en el estilo internacional del momento, el *art déco*. Si el primitivo Patio de Efectivos de Adaro puede considerarse heredero de la Revolución Industrial por el uso del hierro, el Patio de Operaciones de los años treinta ejemplifica el nuevo lenguaje decorativo internacional del mundo postindustrial, dado a conocer en París en 1925. En este caso, en la gran vidriera de la casa Maumejean de Madrid, que cubre el patio, se desarrolla un bellissimo programa ornamental en torno a la idea del progreso humano. La cubierta da cobijo al reloj central, una máquina vertical realizada en piedra, metal y cristal que, además de constituirse en metáfora del orden y del trabajo —atributos que deben presidir la institución—, reúne múltiples funcionalidades: escritorio, columna de iluminación para el cerramiento superior y artefacto para la distribución de la calefacción, que proporciona confort a los clientes que usan para sus gestiones este moderno espacio central.

LA DEMOCRACIA. Después del largo periodo que se corresponde con el franquismo, y durante el que se incorporaron, no obstante, algunas adquisiciones puntuales de importancia⁴ destinadas principalmente a completar la colección histórica, el siguiente momento de empuje en las políticas patrimoniales de la institución coincide con la llegada de la democracia. En estos años el Banco de España adquirió un importante papel en las transformaciones económicas que acompañaron a la instauración del régimen democrático. Estas circunstancias coincidieron con el aumento espectacular de los fondos artísticos que ingresaron en la colección a partir de un programa intensivo de adquisiciones centradas en el arte español contemporáneo, siendo subgobernador, y posteriormente gobernador del Banco, Luis Ángel Rojo⁵, y conservador de la colección José María Viñuela.

Durante los años de la transición y la democracia, la cultura en España se potenció como uno de los elementos que podían ayudar a una cierta homologación de nuestro país con la Europa democrática, por lo que se pusieron en marcha nuevas infraestructuras culturales, tanto en el ámbito estatal como en el autonómico. La Administración pública en general se implicó en el apoyo y el fomento de la cultura, con inversión de grandes presupuestos. En el ámbito del coleccionismo público, esa fiebre desembocó en la creación de colecciones muy ligadas al mercado del arte, poco coherentes y que en ocasiones dieron lugar a fondos artísticos demasiado parecidos entre sí. Sus objetivos, en muchos casos, fueron más deudores de necesidades de legitimación social y política que enfocados a crear colecciones significativas, que viniesen a cubrir la falta de atención que durante el franquismo padecieron nuestros museos.

En este contexto, en el ámbito de las colecciones corporativas, conviene resaltar que el papel de mecenazgo que el Banco de España había ejercido a lo largo de su historia sirvió de acicate y modelo para otras entidades financieras españolas, que impulsaron sus propias colecciones en el último tercio del siglo XX. El propio Consejo de la Reserva Federal

4. Entre ellas, tres bodegones de Juan van der Hamen adquiridos en 1967 y el conjunto de pinturas de Sert del Palacio Mdivani incorporado en 1954.

5. De su interés y vinculación con el mundo del arte da cuenta su actividad como vicepresidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado entre 1985 y 1994.

encouragé leurs propres collections dans le dernier tiers du XXe siècle. Le Conseil de la réserve fédérale des États-Unis lance son programme de beaux-arts après la visite que son président, Arthur Burns, rend au *Banco de España* en 1970. C'est également à cette époque que démarre le processus de catalogage de collections au terme duquel fut publié, en 1988, un catalogue raisonné confié à Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Julián Gállego, José María Viñuela et María José Alonso, et que s'organisent quelques-unes des expositions montrant, depuis différentes perspectives, les fonds du *Banco*.

L'EURO. Le dernier point d'inflexion dans la collection débute au moment de l'intégration du Banco dans l'Eurosystème, dès les premières années de ce siècle. Cette nouvelle situation, soulevée par l'internationalisation de l'institution, entraîne que les politiques d'achat ne se centrent désormais plus exclusivement sur l'art produit au sein de l'état espagnol mais se tournent petit à petit vers d'autres pays, et acquièrent d'importantes œuvres d'art issues de la scène internationale. La collection s'est enrichie de pièces produites par des artistes d'Europe et d'Amérique latine, avec lesquels le *Banco de España* maintient une relation à part de coopération, cherchant la nécessaire intégration entre la création locale et l'internationale, et la complétant avec des médiums moins représentés jusque là, ainsi la sculpture et la photographie, ou avec des pièces spécialement produites pour quelque espace du siège de la banque.

UNE COLLECTION EN DEUX PARTIES

Comme ébauché jusqu'à présent, l'histoire du *Banco de España* est profondément liée à celle de son patrimoine historico-artistique, ce qui fait que les œuvres d'art de sa collection nous aident à mieux comprendre son passé ainsi que la complexité du moment présent. Néanmoins, d'un point de vue historiographique, nous pourrions signaler que, dans les grandes lignes, les fonds de la Collection *Banco de España* se divisent en deux : d'une part, ce que nous pourrions qualifier d'historique, et de l'autre, ce qui pourrait être défini comme contemporain. Chronologiquement, la collection historique s'étend de la fin du XVIe siècle jusqu'à la fin du XIXe siècle et représente vingt pour cent des fonds artistiques, tandis que la contemporaine atteint quatre-vingts pour cent et rassemble des œuvres d'art espagnol provenant dans leur grande majorité de la seconde moitié du XXe siècle à nos jours. Les pièces correspondant aux deux dernières décennies ont un fort caractère international, centré sur l'art européen et d'Amérique latine, principalement.

LA COLLECTION HISTORIQUE. Cette série d'œuvres provient des fonds précédents du *Banco de San Carlos*, parmi lesquels se trouvent plusieurs ensembles de grand intérêt, notamment les commandes qui amorcent la galerie de portraits. Il y a des portraits de Charles III et d'autres membres de la royauté, de directeurs et de figures importantes liées aux origines de la banque peints, entre autres, par Francisco de Goya et Salvador Maella, ou, à défaut de ce dernier, à son atelier. Ces premières incorporations au patrimoine de la banque proviennent des commandes passées par l'institution elle-même aux artistes. À côté des portraits nous trouvons également des peintures religieuses, dont l'exceptionnelle *Vierge au lys*, attribuée à Cornelis Van Cleve, *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apóstolos*, de Salvador Maella, *L'adoration des mages*, de Joos van Cleve, ou les *Noces de*

estadounidense inició su programa de Bellas Artes inspirado por la visita que su presidente, Arthur Burns, realizó al Banco de España en 1970. Fue durante este periodo, además, cuando se inició un proceso moderno de catalogación de colecciones tras el cual se publicó en 1988 un catálogo razonado, que estuvo a cargo de Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Julián Gállego, José María Viñuela y María José Alonso, y se organizaron algunas exposiciones que mostraban, desde diversas perspectivas, los fondos del Banco.

EL EURO. El último punto de inflexión en la colección se inaugura a partir de la integración del Banco en el Eurosistema, ya en los inicios del presente siglo. Esta nueva situación, que supuso la internacionalización de la institución, tuvo también su paralelo en las políticas de compra, no centradas ya exclusivamente en el arte producido dentro del Estado español, sino que se empieza a mirar hacia otros países y se adquieren importantes piezas artísticas generadas en la escena internacional. La colección se ha ido incrementando con obras de artistas procedentes del ámbito europeo e iberoamericano, con los que el Banco de España mantiene una especial relación de cooperación, buscando la necesaria interconexión entre formas creativas locales e internacionales y completándola con medios que estaban menos representados, como la escultura y la fotografía, o con piezas producidas específicamente para diversos espacios de la sede del Banco.

UNA COLECCIÓN EN DOS PARTES

Como hemos esbozado hasta aquí, la historia del Banco de España está profundamente unida a la de su patrimonio histórico-artístico, por lo que las obras de arte que componen su colección nos ayudan a entender mejor su pasado y también la complejidad del momento actual. No obstante, desde un punto de vista historiográfico, podríamos señalar que a grandes rasgos los fondos de la Colección Banco de España se dividen en dos: una parte que podríamos calificar de histórica, y otra que podríamos definir como contemporánea. Cronológicamente, la colección histórica se extiende desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX y constituye un veinte por ciento de los fondos artísticos, mientras que la contemporánea, que sumaría el ochenta por ciento restante, reúne obras de arte español producidas en su mayor parte desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Las piezas correspondientes a las últimas dos décadas tienen un marcado carácter internacional, centrado en el arte europeo y latinoamericano, fundamentalmente.

LA COLECCIÓN HISTÓRICA. Este grupo de obras nace con los fondos procedentes del Banco de San Carlos, entre los que destacan varios conjuntos de gran interés, especialmente los encargos que inician la galería de retratos. Hay pinturas de Carlos III y de otros miembros de la realeza, de directores y de figuras relevantes ligadas a los orígenes del Banco que se deben, entre otros, a los pinceles de Francisco de Goya y de Salvador Maella, o en su defecto al taller de este último. Estas primeras incorporaciones ingresan en el patrimonio del Banco gracias a las encomiendas que realiza la propia institución a los artistas. Junto a este género, encontramos también algunas pinturas de tema religioso, entre las que destacan algunas obras como la excepcional *La Virgen del Lirio*, atribuida a Cornelius Van Cleve, *San Carlos Borromeo dando la comunión a los apestados*, de Salvador Maella, *La Adoración de los Magos*, de Joos van Cleve, o las *Bodas de Caná* de Frans Franken. La colección histórica

Cana de Frans Franken. La collection historique comprend aussi de la peinture italienne, avec des copies de bonne qualité d'œuvres du Titien, de Luca Giordano ou du Guerchin⁷. Ces fonds historiques sont complétés par des acquisitions postérieures, ainsi les natures mortes de l'artiste espagnol d'origine flamande Juan van der Hamen — dont l'œuvre la *Pomona* est reçue en donation en 1979 — ou les vases de Juan de Arellano en 1976. La collection s'enrichit de quelques œuvres supplémentaires de Goya, telles que le portrait du comte de Gausa et celui du comte de Floridablanca, ou diverses collections de gravures de l'artiste — dont une première édition de *La tauromachie* —, acquises en plein XXe siècle déjà.

Au XIXe siècle, comme signalé auparavant, la galerie de portraits continue à s'accroître, non seulement grâce aux effigies des gouverneurs, mais aussi avec la succession de rois espagnols. La collection rassemble des exemples des peintres les plus remarquables de l'époque, du néo-classicisme tardif de José de Madrazo à la peinture de la période romantique d'Antonio María Esquivel et de Federico de Madrazo, ou des représentants de l'académisme qui traverse tout le siècle. Cette partie de la collection nous permet de suivre quelques-uns des personnages qui ont forgé l'histoire économique de l'Espagne, tout en constituant un reflet fidèle de l'évolution de l'art du portrait sur commande qui fleurit au cours des années 1800 dans notre pays. En dehors du genre « portrait officiel », d'autres peintres notoires commencent à introduire quelques changements esthétiques qui accompagnent le changement de siècle, ainsi Joaquín Sorolla ou Ignacio Zuloaga.

LA COLLECTION CONTEMPORAINE. L'autre ensemble d'importance en termes de nombre d'œuvres et de qualité des pièces provient du XXe siècle. Cependant, et bien que la collection possède de bons exemples de la peinture des premières décennies, le noyau central est composé d'œuvres d'art espagnol réalisées à partir de la seconde moitié du siècle, et où l'on apprécie de même quelques lignes de force. L'une des plus consistantes est celle de l'abstraction, aussi bien celle de caractère informel⁸ — gestuelle ou matérielle, produite à partir des années cinquante — que dans sa version plus géométrique et analytique. En contrepoint, la collection réunit un groupe peuplé de peintures et de sculptures qui s'inscrivent dans les poétiques de la représentation du réel.

Des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, nous trouvons des productions qui reconsidèrent la peinture depuis divers angles ; certains plus proches de la figuration, autour de la figure de Luis Gordillo, et d'autres qui font de la peinture abstraite et de la couleur leur champ de bataille, avec, comme référent, l'artiste José Guerrero, qui après son séjour américain est redécouvert en Espagne par une nouvelle génération de peintres.

Le processus d'internationalisation de la collection arrive fondamentalement avec le changement de siècle. L'inauguration, en 1992, d'un nouveau bâtiment pour le siège central de la banque, dans la calle Alcalá 522, dynamise le rythme des acquisitions et entraîne également l'installation d'une de ses premières œuvres *site-specific* : *Esfera roja*, de l'artiste vénézuélien Jesús Soto. De cette époque datent aussi les premières œuvres photographiques, à l'origine d'un estimable ensemble de pièces d'artistes travaillant ce médium ou l'utilisant en tant que stratégie communicative au sein de pratiques néo-conceptuelles.

7. J. M. Viñuela (éd.) : *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid : Banco de España, 1988.

8. Une petite sélection de l'art informel espagnol est incluse dans cette exposition.

incorpora asimismo pintura italiana, con copias de buena calidad de obras de Tiziano, Luca Giordano o el Guercino⁶. Estos fondos históricos se han ido completando con adquisiciones posteriores, como las naturalezas muertas del artista español de origen flamenco Juan van der Hamen —de este autor se incorporará también en 1979 por donación la *Pomona*— o los floreros de Juan de Arellano en 1976. La colección se ha enriquecido con algunas obras más de Goya, como el retrato del conde de Gausa y el del conde de Floridablanca, o diversas colecciones de estampas del autor —entre ellas una primera edición de *La tauromaquia*—, que han ingresado ya en pleno siglo XX.

Durante el siglo XIX, como hemos indicado, la galería de retratos continuó creciendo, no solo con las imágenes de los gobernadores, sino también con toda la sucesión de monarcas españoles decimonónicos. La colección reúne ejemplos de los más destacados pintores del periodo, que van desde el neoclasicismo tardío de José de Madrazo a la pintura del periodo romántico de Antonio María Esquivel y Federico de Madrazo, o representantes del academicismo que recorre todo el siglo. Esta parte de la colección, además de permitirnos dar seguimiento a un segmento de los personajes que protagonizaron la historia de la economía en España, es reflejo fiel de la evolución de la retratística por encargo que floreció durante el Ochocientos en nuestro país. Fuera del ámbito del retrato oficial, también están presentes otros pintores destacados que comenzaron a introducir algunos de los cambios estéticos que acompañaron el cambio de siglo, como Joaquín Sorolla o Ignacio Zuloaga.

LA COLECCIÓN CONTEMPORÁNEA. El otro conjunto relevante en cuanto a número de obras y calidad de las piezas se debe al siglo XX. Sin embargo, y pese a que la colección contenga buenos ejemplos de la pintura de las primeras décadas de la centuria, el núcleo fundamental lo componen obras de arte español creadas a partir de la segunda mitad del siglo, y en el que se aprecian a su vez varias líneas de fuerza. Una de las más consistentes es la de la abstracción, tanto la de corte informalista⁷ —gestual o matérica, generada a partir de los años cincuenta— como en su versión más geométrica y analítica. Como contrapunto, la colección reúne un grupo muy abundante de pinturas y esculturas adscritas a las poéticas de la representación de lo real.

Pertenecientes a la década de los ochenta y noventa, podemos encontrar las producciones que se replanteaban la pintura desde diversas posiciones; unas más próximas a una figuración generada en torno a la figura de Luis Gordillo, y otras que hacen de la pintura abstracta y el color su campo de batalla, cuyo referente fue el artista José Guerrero, quien tras su estancia americana fue redescubierto en España por una nueva generación de pintores.

El proceso de internacionalización de la colección se produjo fundamentalmente a partir del cambio de siglo. La inauguración, en 1992, de un nuevo edificio para la sede central del Banco, en la calle Alcalá 522, impulsó el ritmo de las adquisiciones y también trajo consigo la instalación de una sus primeras obras *site-specific*: *Esfera roja*, debida al artista venezolano Jesús Soto. En esta época comienza a adquirirse también obra fotográfica, lo que ha dado lugar a que hoy día exista un estimable conjunto de piezas firmadas por artistas que trabajan con este medio, o bien que lo utilizan como estrategia comunicativa dentro de prácticas neoconceptuales.

6. J. M. Viñuela (ed.): *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988.

7. Una pequeña selección del informalismo español se ha incluido en esta muestra.

Outre ces ensembles d'œuvres qui reflètent une partie du devenir historique de la scène artistique depuis la fin du XXe siècle jusqu'à nos jours, la collection, toujours active et en croissance, est d'une énorme richesse, ce qui permet d'aborder différentes narrations, comme on peut le voir dans ce projet d'exposition. Les fonds acquis ces dernières décennies sont tout particulièrement riches et diversifiés, ce qui ouvre différentes perspectives sur la création artistique contemporaine et préfigure de nouveaux récits à déployer, le plus récent étant sans doute celui qui porte sur le rapport entre art et économie.

Il convient néanmoins d'indiquer que la collection *Banco de España* n'est pas animée par une ambition encyclopédique, ni par la volonté de construire un discours compréhensif de l'histoire de l'art, passé ou récent. L'une de ses particularités est le collectionnisme en profondeur de beaucoup des artistes qui en font partie, de sorte que leurs processus de travail s'y trouvent reflétés, sans être soumis à une stricte chronologie, sur base des rapports qui s'établissent entre les œuvres. Ce fait concerne non seulement des peintres essentiels tels que Goya, Maella, Madrazo ou Sorolla, mais aussi et tout spécialement de nombreux artistes contemporains dont la collection a acquis des pièces où se matérialisent leur savoir-faire ainsi que la diversité de leurs propositions.

Une autre des singularités de cette Collection est la présence majoritaire d'œuvres bidimensionnelles (toiles, dessins, gravures ou photos), un format dû au fait qu'une de leurs fonctions reste liée à la valorisation des espaces de représentation et de travail. Cela explique que toutes les pratiques artistiques contemporaines ne s'y trouvent pas représentées, comme l'installation, les œuvres de caractère processuel, l'art vidéo ou la performance. Et pourtant, ces mêmes caractéristiques lui ont apporté tout au long de l'histoire une singularité : la capacité des œuvres à dialoguer avec les espaces pour lesquels elles ont été acquises. Le siège central du *Banco de España* n'est pas un contenant neutre, mais un bâtiment avec une personnalité et des fonctions bien définies, déclaré monument national en 1999, qui demeure un lieu de travail presque cent-vingt ans après sa construction. La collection maintient cette relation avec son architecture et conserve dans bien des dépendances une distribution des pièces (aussi bien les biens meubles – peintures, mobilier – que ceux liés à la construction en elle-même – dans le cas des verrières –) semblable à celle existant quand elle fut créée. Cela en fait un cas particulier de collection en contexte, où l'art dialogue avec le lieu qui l'accueille de manière particulière et produit une expérience singulière pour qui le contemple. Face à l'espace neutre du musée, les œuvres ici montrées nouent un dialogue étonnant avec leur environnement, lequel leur donne souvent une signification unique : ainsi, les natures mortes de van der Hamen ou les vases de fleurs d'Arellano sont destinés à l'ancienne salle à manger de la banque ; les portraits des gouverneurs peuplent la galerie principale, et certaines des salles de réunions ou des bureaux accueillent les portraits des personnages qui ont fait partie de l'institution. Mais si le bâtiment traditionnel de la banque exhibe des tapis, des toiles ou des éléments décoratifs de la collection historique, le dialogue avec le contemporain se poursuit fondamentalement dans les bâtiments contemporains : c'est ainsi que *'Elogio del descontento* (1991) de Jorge Oteiza préside l'atrium du second siège de la banque à Madrid, le bâtiment conçu par le studio *Corrales y Molezún* dans la calle Alcalá 522 ; l'œuvre d'Ignasi Aballí (*Zona euro*) se déploie sur les murs de la cage d'ascenseurs dessinée par *Paredes Pedrosa Arquitectos* en 2011 ; ou les reliefs de Francisco López distinguent la façade de la succursale du Banco de España de Cadix, conçue par Gonzalo Díaz Recaséns, pour ne donner que quelques exemples.

Además de estos conjuntos de obras que reflejan parte del devenir histórico de la escena artística desde finales del siglo XX hasta nuestros días, la colección, que se mantiene activa y en crecimiento, es de una enorme riqueza, lo que le permite abordar diferentes narraciones, como queda de manifiesto en este proyecto expositivo. Especialmente ricos y diversos son los fondos adquiridos en las últimas décadas, que abren diferentes perspectivas sobre la creación artística actual y prefiguran nuevos relatos por desarrollar, quizás el más reciente de los cuales sea el que versa sobre la relación entre arte y economía.

Conviene señalar, no obstante, que la Colección Banco de España no se ha configurado con una ambición enciclopédica, ni con la de construir un discurso comprensivo de la historia del arte, ya sea pasado o reciente. Una de sus especificidades es el coleccionismo en profundidad de muchos de los artistas que forman parte de ella, de modo que sus procesos de trabajo quedan reflejados, sin someterse estrictamente a una cronología, en base a las relaciones que se establecen entre las obras. Esta circunstancia afecta no solo a pintores esenciales como Goya, Maella, Madrazo o Sorolla, sino también y especialmente a muchos creadores contemporáneos, de los que se han ido adquirido piezas que reflejan su quehacer y la diversidad de sus propuestas.

Otra de las singularidades de esta colección es la presencia mayoritaria de obras de carácter bidimensional (lienzos, dibujos, estampas o fotografías), un formato que viene marcado por el hecho de que una de sus utilidades se mantiene ligada a la dignificación de los espacios de representación y de trabajo. Esto explica que no todas las prácticas artísticas contemporáneas se encuentren representadas en ella, como la instalación, las obras de carácter procesual, el videoarte o la performance. Sin embargo, estas características le han aportado a lo largo de la historia una particularidad: la capacidad de las obras para dialogar con los espacios para los que han sido adquiridas. La sede principal del Banco de España no es un contenedor neutro, sino un edificio con una personalidad y unas funciones muy marcadas, declarado monumento nacional en 1999, que sigue operando como lugar de trabajo casi ciento veinte años después de su construcción. La colección mantiene relación con su arquitectura y conserva en muchas de sus dependencias una distribución de piezas (tanto bienes muebles —pinturas, mobiliario— como vinculados a la propia construcción —en el caso de las vidrieras—) similar a la de su momento de creación. Esto la convierte en un caso singular de colección en contexto, en el que el arte se relaciona con el lugar que lo acoge de manera específica y produce una experiencia singular en quien lo contempla. Frente al espacio neutro del museo, las obras aquí mostradas entablan un especial diálogo con su entorno, que les proporciona en muchos casos un sentido único: así, las naturalezas muertas de van der Hamen o los jarrones de flores de Arellano se destinan al antiguo comedor del Banco; los retratos de los gobernadores pueblan la galería principal, y algunas de sus salas de reuniones o despachos acogen los retratos de personajes que tiempo atrás fueron parte de la institución. Pero si el edificio tradicional del Banco muestra tapices, lienzos o elementos ornamentales de la colección histórica, el diálogo con lo contemporáneo se sigue fundamentalmente en los inmuebles contemporáneos: así el *Elogio del descontento* (1991) de Jorge Oteiza preside el atrio de la segunda sede del Banco en Madrid, el edificio concebido por el estudio Corrales y Molezún en la calle Alcalá 522; la obra de Ignasi Aballí (*Zona euro*) recorre las paredes verticales de la caja de ascensores diseñada por Paredes Pedrosa Arquitectos en 2011; o los relieves de Francisco López singularizan la fachada de la sucursal del Banco de España en Cádiz, proyectada por Gonzalo Díaz Recaséns, por poner algunos ejemplos.

Le fait que cette collection ait grandi en même temps que les bâtiments qui l'abritent ou que, à l'heure actuelle, presque quatre-vingt-dix pour cent de ces fonds soient exposés à la vue des employés et des visiteurs, au sein de son architecture intérieure, n'a pas empêché de poursuivre les objectifs de diffusion et de mise en lumière au-delà des murs où elle est accrochée. Jusqu'à aujourd'hui, la fonction et l'utilité de cette collection restent en grande partie celles qu'elle a eues dans le passé : valoriser les lieux de représentation et de travail, contribuer au développement et à la promotion de l'art de son temps, et, indirectement, poursuivre le travail de mécénat que le *Banco de España* remplit depuis l'époque des Lumières. Mais son patrimoine historique et artistique, compris aujourd'hui comme une entité dynamique, générateur de richesse immatérielle et profondément uni aux fondements de l'institution, est aussi un bien public, dont le présent et le futur passent par le renforcement de ses liens avec la société, laquelle doit appréhender l'existence de ce patrimoine comme faisant partie de son histoire et de son héritage culturel. C'est pourquoi le *Banco de España*, conscient de la fonction sociale dudit patrimoine, cherche à le faire connaître davantage des citoyens. Et différentes stratégies sont mises en place pour renforcer sa présence dans le monde et ainsi consolider ces liens : un programme de visites du patrimoine ou de publications⁹ ; l'adoption de formes de communication actuelles, comme celles offertes par Internet, pour améliorer la connaissance de notre histoire dans et en dehors du Banco¹⁰ ; la réalisation d'expositions et des prêts temporaires qui favorisent la diffusion de ses fonds, de même que la création de réseaux de collaboration institutionnelle avec d'autres banques centrales, organismes culturels d'intérêt et autres institutions internationales.

C'est dans ce cadre d'action que doit s'insérer l'organisation de la présente exposition, l'une des plus ambitieuses réalisées jusqu'à présent hors d'Espagne et qui, comme son nom l'indique, *De Goya à nos jours*, propose un regard sur la collection, un parmi les multiples regards possibles, depuis les origines jusqu'à maintenant. La volonté de cette proposition de montrer la dualité de la collection est à l'origine des deux sections différenciées : un prologue qui décrit les avatars de la banque à travers un ensemble choisi de portraits institutionnels, suivi d'une large sélection d'œuvres appartenant à la collection contemporaine.

Cette proposition s'est voulue en harmonie avec le profil singulier du Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, et a été conditionnée par le fait que c'est la première fois qu'une exposition d'art espagnol de cette envergure est présentée au Maroc. Partant de là, le travail d'Isabel Tejada et de qui écrit ces lignes, les commissaires de l'exposition, a consisté à sans cesse souligner, dans la mesure du possible, les lignes de force de la Collection *Banco de España*, certaines coïncidant avec les moments de plus grande reconnaissance artistique de notre pays, et d'autres nous livrant une vision riche et diversifiée du devenir artistique actuel.

9. Le *Banco de España* développe depuis quelques années un programme de visites organisées qui donnent accès au bâtiment de Cibeles ainsi qu'à une bonne partie de la collection historique. Elle poursuit également un programme de publications sur différents aspects de son patrimoine, ainsi sur les plans historiques et sur l'ensemble des verrières du *Patio de Operaciones*. Ainsi, à l'heure actuelle, nous poursuivons le catalogage des œuvres acquises depuis les années quatre-vingts, catalogue qui sortira bientôt et offrira aux intéressés une sélection de presque mille pièces de la collection, complétant de la sorte le catalogue raisonné de 1988, qui fit surtout connaître la collection historique.

10. À l'heure actuelle, nous travaillons à la création d'un site web qui reprendra une importante sélection des œuvres de la collection.

El hecho de que esta colección haya crecido al mismo tiempo que los edificios que le han ido dando cobijo o que, en la actualidad, casi un noventa por ciento de estos fondos se encuentren a la vista de empleados o visitantes, dentro de su arquitectura interior, no ha sido un impedimento para cumplir con los objetivos de difundirla y darla a conocer más allá de los muros que la sustentan. Hasta ahora, la función y utilidad de esta colección sigue siendo en buena medida similar a la que tuvo en el pasado: dignificar los lugares de representación y de trabajo, contribuir al desarrollo e impulso del arte de su tiempo y, de forma indirecta, dar continuidad a la labor de mecenazgo que el Banco de España ejerció desde los tiempos de la Ilustración. Pero su patrimonio histórico-artístico, entendido hoy como un ente dinámico, generador de riqueza inmaterial y profundamente unido a los fundamentos de la institución, es también un bien público, cuyo presente y futuro pasan por fortalecer sus vínculos con la sociedad, que ha de entender la existencia de este patrimonio como parte de su historia y de su acervo cultural. Por ello, el Banco de España, consciente de la función social de este patrimonio, busca promover cada vez más su conocimiento entre la ciudadanía. Y para fortalecer estos vínculos se están impulsando diversas estrategias que le permiten estar presente en el mundo: un programa de visitas patrimoniales o de publicaciones⁸; la adopción de formas de comunicación actuales, como las que posibilita internet, que mejoren el conocimiento de nuestra historia dentro y fuera del Banco⁹; la realización de muestras y préstamos temporales que favorezcan la difusión de sus fondos, así como la creación de redes de colaboración institucional con otros bancos centrales, entes culturales de interés y otros organismos internacionales.

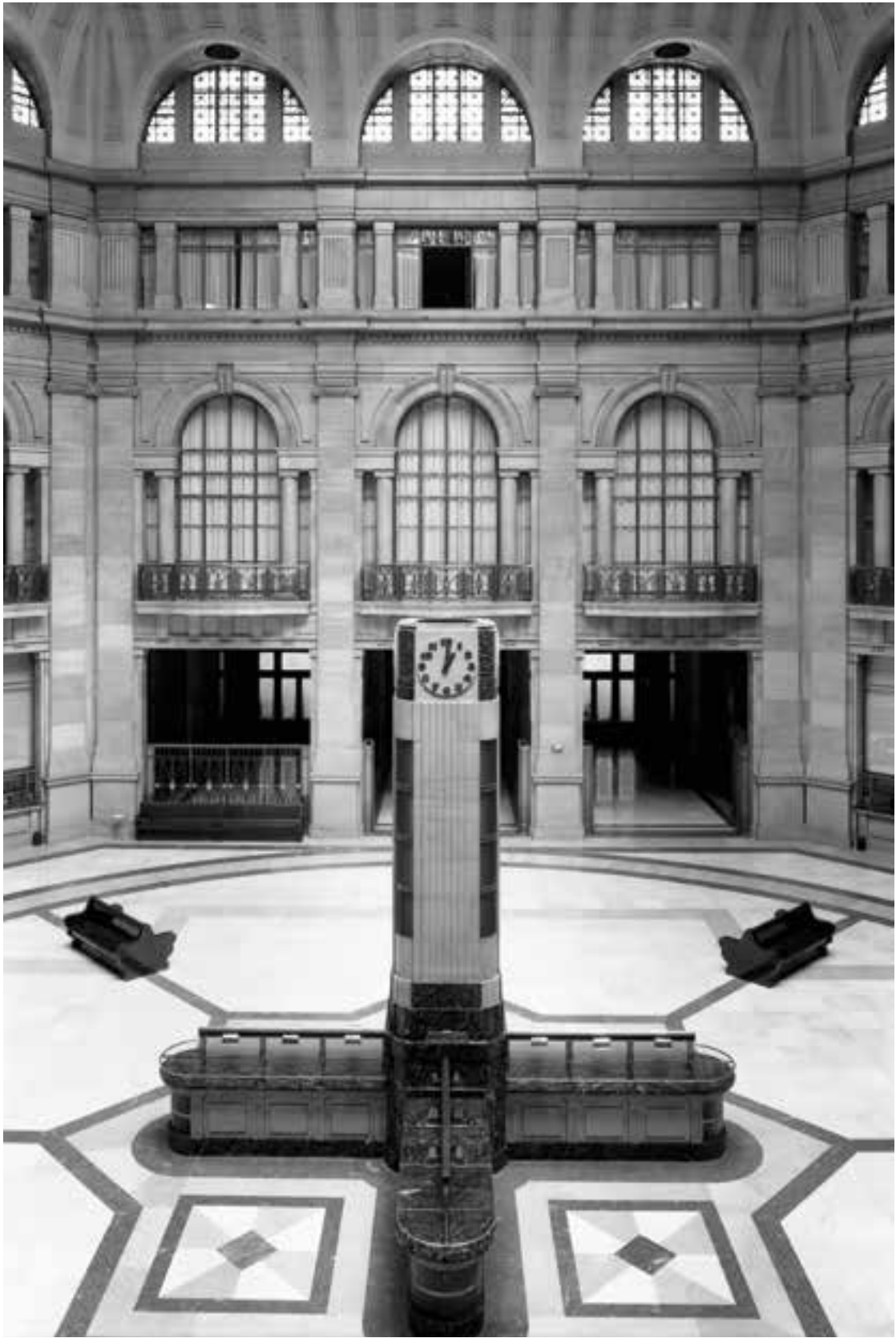
Es en este marco de actuación donde debe incardinarse la organización de la presente exposición, una de las más ambiciosas realizadas hasta el momento fuera de nuestro país y que, como su propio título indica, *De Goya a nuestros días*, propone una mirada a la colección, de las múltiples posibles, desde sus orígenes al momento actual. La voluntad de que esta propuesta expositiva muestre la dualidad que la colección presenta ha generado dos secciones diferenciadas: un prólogo que relata los avatares del Banco a través de un escogido conjunto de retratos institucionales, seguido de una amplia selección de obras que pertenecen a la colección contemporánea.

Se trata de una propuesta que ha querido estar en consonancia con el perfil específico que presenta el Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, y que ha estado condicionada por el hecho de ser la primera vez que se exhibe una muestra de arte español de esta envergadura en Marruecos. Partiendo de ahí, la labor de Isabel Tejada y de quien suscribe este texto, como comisarias de la exposición, ha consistido en seguir subrayando, en lo posible, las líneas de fuerza de la Colección Banco de España, algunas de las cuales coinciden con los momentos de mayor reconocimiento artístico de nuestro país, y otras nos proporcionan una visión rica y diversa del devenir artístico actual.

8. El Banco de España viene desarrollando desde hace años un programa de visitas concertadas que permiten el acceso al edificio de Cibeles y a una buena parte de su colección histórica. También mantiene un programa de publicaciones sobre diversos aspectos de su patrimonio, como los dedicados recientemente a los planos históricos y al conjunto de vidrieras del Patio de Operaciones. Asimismo, en estos momentos se está llevando a cabo el proceso de catalogación de las obras adquiridas a partir de los años ochenta, que verá la luz en breve, y que pondrá al alcance de los interesados una selección de casi mil piezas de la colección, completando así el catálogo razonado de 1988, que fundamentalmente dio a conocer la colección histórica.

9. En la actualidad se está trabajando en la creación de una página web que dará cabida a una importante selección de obras de la colección.









LA COLLECTION BANCO DE ESPAÑA AU MUSÉE MOHAMMED VI DE RABAT

Isabel Tejada

De Goya à nos jours. Regards sur la Collection Banco de España est une exposition conçue en tenant compte du profil particulier du Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat. Le peintre aragonais y est désigné comme l'apport espagnol fondamental à la concrétisation de la modernité artistique. Le reste de l'exposition se construit ensuite comme des miscellanées d'œuvres appartenant à la collection contemporaine. En ce sens, la Collection *Banco de España* possède une grande cohérence et une capacité à produire une narration, qu'elle soit historique ou stylistique, thématique ou conceptuelle, et c'est sur cette caractéristique que repose entièrement le projet.

Entendez par là que les compartiments dans lesquels nous avons divisé l'exposition fonctionnent comme des moments de discours hégémoniques, ce qui ne signifie pas qu'ils aient été clos ou achevés à une période ou une date déterminées. Antoni Tàpies, l'artiste point de départ de la collection moderne et contemporaine de l'exposition, a continué à peindre jusqu'à sa mort en 2012; Rafael Canogar a été informel avant sa période de réalisme critique, avant de revenir à une peinture plus abstraite et à l'analyse des supports et des matériaux à la fin de la dictature; Helena Almeida commence ses *pinturas habitadas* dans les années 70; Soledad Sevilla a, en plus de la peinture, exécuté des installations artistiques remarquables par leurs réflexions suggestives sur la mémoire et l'émotion. Nous insistons donc sur notre volonté de ne pas proposer une interprétation fermée de la collection, mais plutôt un *regard*, en attendant de futures lectures qui en enrichiront les discours.

REGARDS SUR LES FONDS DU BANCO DE ESPAÑA : PORTRAITS POUR UNE EXPOSITION

Ce sont les principaux protagonistes de ce récit qui commencent à raconter l'histoire d'une banque qui décide que l'art doit faire partie de son patrimoine, et cela se passe au tout début de la formation du concept à proprement parler. Tel début, telle fin, qui révèle l'institution dans son capital le plus visible, l'architecture de son siège central, ainsi que la raison même de son existence : l'économie. Voilà pourquoi, en guise de prélude qui puisse dépeindre aussi bien la banque que l'origine de ses collections, c'est un portrait de Charles III qui prend la parole, exécuté dans l'atelier de Maella. Ce tableau possédait sa paire (le roi se montre dans un cas sous l'aspect d'un courtisan et dans l'autre, sous celui d'un soldat), et on suppose que tous deux ont été peints par Andrés Ginés de Aguirre, élève doué de Maella, qui a suivi des prototypes dont la pose et les attributs soulignent la dignité du modèle, eux-mêmes créés dans l'atelier de Mengs¹.

1. Alfonso Pérez Sánchez : « Pintura de los siglos XVI al XVIII en la Colección del Banco de España », in J. M. Viñuela (éd.) : *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid : Banco de España, 1988, pp. 16-17.

LA COLECCIÓN BANCO DE ESPAÑA EN EL MUSÉE MOHAMMED VI DE RABAT

Isabel Tejada

De Goya a nuestros días. Miradas a la Colección Banco de España es una exposición concebida en consonancia con el perfil específico que presenta el Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat. En ella se señala al pintor aragonés como el fundamental aporte español para la concreción de la modernidad artística y se construye, a continuación, el grueso de la muestra con una miscelánea de obras que pertenecen a la colección contemporánea. En este sentido, la Colección Banco de España presenta gran coherencia y capacidad para generar relatos, ya sean de carácter histórico o estilístico, ya sean temáticos o conceptuales, circunstancia en la que se apoya enteramente este proyecto.

Entiéndase, no obstante, que los compartimentos en los que hemos dividido la muestra se presentan como momentos de discursos hegemónicos que no por ello quedaban clausurados ni finalizaban en una determinada década o año. Antoni Tàpies, autor con el que arranca la colección moderna y contemporánea de esta muestra, siguió pintando casi hasta su muerte en 2012; Rafael Canogar fue informalista antes de su periodo de realismo crítico, para volver a una pintura de vocación abstracta y al análisis de soportes y materiales al finalizar la dictadura; Helena Almeida inicia sus *pinturas habitadas* en los años 70; Soledad Sevilla, además de la pintura, ha realizado instalaciones e intervenciones artísticas que han sobresalido por sus sugestivas reflexiones acerca de la memoria y la emoción. Subrayemos por tanto que no deseamos plantear una interpretación cerrada de la colección, sino más bien proponer una *mirada* en espera de futuras lecturas que enriquezcan sus discursos.

MIRADAS A LOS FONDOS DEL BANCO DE ESPAÑA: RETRATOS PARA UNA EXPOSICIÓN

Esta narración empieza a contar, en boca de sus principales protagonistas, la historia de un banco que decidió que el arte debía formar parte de su patrimonio, algo que sucede en los primeros momentos de conformación del concepto en sí. Y se inicia como acaba, revelando a la institución en su capital más visible, la arquitectura de su sede central, así como la razón que mueve su existencia: la economía. Por ello, y a modo de preludeo que revele tanto al propio Banco como el origen de sus colecciones, toma la palabra un retrato de Carlos III realizado por el taller de Maella. Este cuadro tiene una pareja (el rey se muestra en un caso como cortesano y en otro como soldado), y se conjetura que ambos fueron pintados por Andrés Ginés de Aguirre, alumno aventajado de Maella, quien siguió prototipos que subrayan con su pose y atributos la dignidad del modelo y que habían sido creados en el taller de Mengs¹.

1. Alfonso Pérez Sánchez: «Pintura de los siglos XVI al XVIII en la Colección del Banco de España», en J. M. Viñuela (ed.): *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988, pp. 16-17.

Ce portrait sera suivi par beaucoup d'autres, qui peuvent être admirés dans les trois premières salles de l'exposition. A l'heure actuelle, sont montrés au siège central de l'institution, dans la *calle de Alcalá* de Madrid, selon la généalogie et la structure des corridors, les portraits royaux des dynasties de la Maison d'Autriche et des Bourbons, les portraits des directeurs, gouverneurs et actionnaires, ainsi que les figures de la royauté et du pouvoir politique et financier qui ont animé la Banque depuis le XVIIIe siècle. Soulignons que, au départ, ces portraits n'ont pas pour dessein de former une collection, leur fonction est purement symbolique : la reconnaissance de la besogne accomplie par certaines de ses personnalités les plus significatives pour la création et le développement de l'institution. Plus tard, quand ces peintures auront perdu leur cadre historique, elles ajouteront à ce rôle symbolique le statut d'objet patrimonial. C'est pour cette raison que l'on commence à les comprendre comme la partie d'une collection, à les ranger et à les cataloguer en vue de ladite collection, tout en les analysant et en les étudiant comme œuvres d'art. Un fait corrobore notre réflexion : dans le premier inventaire des objets appartenant au *Banco*, effectué vers 1806-1807, les listes de chaque salon mélangent les tableaux, les vases, les tables, les rideaux et les tentures. En ce qui concerne les peintures, on indique qui elles représentent mais pas qui est l'artiste² (et n'oublions pas que certains des premiers portraits ont été commandés, via Ceán Bermúdez, à Francisco de Goya y Lucientes, et d'autres, grâce à Floridablanca, à un peintre alors à la mode, Mariano Salvador Maella)³. André Malraux, dans ce sens, affirme que lorsqu'un crucifix commence à être reconnu au même titre qu'un *Titien* nous nous trouvons face à un changement de paradigme culturel ; nous parlons alors d'art, d'un changement de statut des objets qui peuvent alors être collectionnés dans leur nouvelle et insolite situation⁴. *Des sémiophores*, comme les a appelés Krzysztof Pomian⁵.

La majeure partie de cette excellente *quadreria* étalée sur les XVIIIe et XIXe siècles a été installée au siège principal du Banco à Madrid, un bâtiment en soi emblématique, pièce maîtresse du patrimoine artistique de l'institution ; il est d'ailleurs présent, à côté de l'effigie déjà mentionnée ci-dessus du roi Charles III, par la série de photos commandées en 2001 à Javier Campano, où il représente les coulisses et détails de l'énorme bâtiment de Cibeles⁶. Des instantanés aussi bien de la façade que de l'intérieur, permettant de montrer à Rabat non seulement les insolites verrières art déco, les énormes salons et espaces publics, mais aussi comment les oeuvres de la collection cohabitent avec le personnel qui travaille dans la banque dans les bureaux, les salles de réunion, les galeries, les archives ou la bibliothèque.

L'exposition se poursuit avec une sélection de la galerie de portraits déjà citée, des pièces exceptionnelles exécutées entre le XVIIIe et le XXe siècle. Sont accrochées à la suite de l'effigie du roi éclairé celles des princes des Asturies qui, plus tard, deviendront le roi Charles IV et la reine Marie-Louise de Parme, également commandées à Mariano Salvador Maella. Comme Maella, surchargé de travail, ne pouvait répondre à cette demande, le comte de Floridablanca décrète que les peintures seront exécutées par son atelier, comme cela a déjà été le cas des deux portraits du roi susmentionnés⁷. Comme il arrive dans les galeries de portraits des collections royales, la continuité généalogique entre ces pièces est indispensable pour attester l'appui de la Couronne à l'institution. Ces portraits sont commandés en raison de leur valeur symbolique et politique, et ils sont commandés aux mains les plus habiles des peintres les plus importants de chaque génération. Ainsi, le portrait de Ferdinand VII montré ici a été exécuté par Vicente López, peintre de cour du roi depuis 1815, et celui de sa fille, Isabelle II, est lui aussi confié au peintre de cour de la reine, Federico

2. Cité dans N. Glendinning et J. M. Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid : Banco de España, 2005, pp. 150-152.

3. Ibidem, p. 95.

4. André Malraux, *Les voix du silence*, Paris : Gallimard, 1951.

5. Krzysztof Pomian : *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI-XVIII siècles*, Paris : Gallimard, 1987, p. 12.

6. Sur le développement architectural du bâtiment, voyez María José Alonso : « La arquitectura del Banco de España », in Javier Campano : *La arquitectura del Banco de España. Imágenes de un edificio histórico*, Madrid : Banco de España, 2001, pp. 201-247.

7. Alfonso Pérez Sánchez : « Mariano Salvador Maella », in J. M. Viñuela (éd.), op. cit., p. 82.

A este retrato le siguieron otros muchos, que figuran en las tres primeras salas de la muestra. Hoy en día, en la sede principal de la institución en la madrileña calle de Alcalá, se exhiben, siguiendo la genealogía y la estructura de los corredores de retratos reales de los palacios de las dinastías Austria y Borbón, los retratos de los directores, gobernadores y accionistas, así como las figuras de la realeza y del poder político y financiero que han impulsado el Banco desde el siglo XVIII. Subrayemos que en un principio estos retratos no tuvieron como finalidad conformar una colección, sino que su función era fundamentalmente simbólica: servir de reconocimiento de la labor que algunas de sus personalidades más significativas habían ejercido en pos de la creación y desarrollo de la institución. Más tarde, cuando estas pinturas perdieron su contexto histórico, sumarían a su papel simbólico el estatus de objetos patrimoniales. Por esta razón se empezarán a concebir como parte de una colección y se ordenarán y catalogarán con arreglo a ello, al tiempo que se analizarán y estudiarán como obras de arte. Un dato avala nuestra reflexión: en el primer inventario de objetos del Banco que se llevó a cabo hacia 1806-1807, en los listados de cada salón están mezclados los cuadros con jarrones, mesas, cortinajes y colgaduras. Y respecto a las pinturas, se indica a quién representa la efigie, pero no quién es el artista² (y recordemos que algunos de los primeros retratos serán encargados, por mediación de Ceán Bermúdez, a Francisco de Goya y Lucientes, y otros, gracias a Floridablanca, a un pintor entonces de moda, Mariano Salvador Maella)³. André Malraux, en este sentido, afirmaba que cuando un *crucificado* empezaba a ser reconocido como un *tiziano* nos encontrábamos ante un cambio de paradigma cultural; ya hablábamos de arte, de un cambio de estatus de los objetos que pasaban a poder ser coleccionados en su nueva e insólita situación⁴. *Semióforos*, los ha denominado Krzysztof Pomian⁵.

La mayor parte de esta excelente y dilatada *quadrería* de los siglos XVIII y XIX ha quedado instalada en la sede principal del Banco en Madrid, edificio ya de por sí emblemático y pieza fundamental del patrimonio artístico de la institución, que aparece representado, junto a la citada efigie del rey Carlos III, por la serie de fotografías encargadas en 2001 a Javier Campano, en las que retrata los entresijos y detalles del enorme edificio de Cibeles⁶. Instantáneas tanto de la fachada como del interior que, además de traer a Rabat sus insólitas vidrieras decó, sus colosales salones y espacios públicos, nos muestran cómo las obras de la colección coexisten con las personas que trabajan en el Banco en despachos, salas de reuniones, galerías, el archivo o la biblioteca.

La muestra prosigue con una selección de la citada galería de retratos, excepcionales piezas realizadas entre los siglos XVIII al XX. Tras el rey ilustrado, se cuelgan las efigies de los príncipes de Asturias, los que más tarde se convertirían en el rey Carlos IV y la reina María Luisa de Parma, encargadas también a Mariano Salvador Maella. Como Maella no podía satisfacer esta demanda por exceso de trabajo, el conde de Floridablanca decidió que las pinturas fueran realizadas por su taller, de forma similar a lo acontecido con sendos retratos del rey citados más arriba⁷. De forma similar a lo que ocurría en las galerías de retratos que atesoran las colecciones reales, la continuidad genealógica entre estas piezas era imprescindible para atestiguar el apoyo de la Corona a la institución. Estos retratos se encargaban por su valor simbólico y político, y se dejaban en las seguras manos de los más importantes pintores de cada generación. Así, el retrato de Fernando VII que aquí se muestra fue ejecutado por Vicente López, pintor de cámara del rey desde 1815, y el de su hija, Isabel II, correría a cargo del también pintor de cámara de la reina, Federico de Madrazo, miembro de una importante saga de artistas cuyo poder abarcaba

2. Citado en N. Glendinning y J. M. Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005, pp. 150-152.

3. *Ibidem*, p. 95.

4. André Malraux: *Las voces del silencio*, Buenos Aires: Emecé, 1956.

5. Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI-XVIII siècles*, Paris: Gallimard, 1987, p. 12.

6. Sobre el desarrollo arquitectónico del edificio véase María José Alonso: «La arquitectura del Banco de España», en Javier Campano: *La arquitectura del Banco de España. Imágenes de un edificio histórico*, Madrid: Banco de España, 2001, pp. 201-247.

7. Alfonso Pérez Sánchez: «Mariano Salvador Maella», en J. M. Viñuela (ed.), *op. cit.*, p. 82.

de Madrazo, membre d'une importante lignée d'artistes dont le pouvoir s'étend de la direction du musée du Prado au contrôle de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*⁸.

Parallèlement à la galerie de portraits royaux, le *Banco de España* entreprend une autre série dans le but de construire et d'assurer sa mémoire institutionnelle ; c'est cette série qui apparaît comme un fidèle reflet de l'évolution du portrait sur commande qui a lieu aux XIXe et XXe siècles en Espagne. Sur ces pièces ce ne sont pas seulement les décisions de l'artiste qui pèsent, mais aussi celles du commettant, car il était essentiel de prendre en compte la façon dont il voulait être représenté. La série est inaugurée avec les portraits des premiers directeurs, commandés à Francisco de Goya en 1784. Viennent ensuite des tableaux pour rendre hommage et perpétuer la mémoire des directeurs et des gouverneurs qui ont dirigé l'institution depuis sa fondation, même si, de temps à autre, on y trouve des effigies des ministres des Finances et d'autres personnalités liées au *Banco*, une façon de les remercier de leur appui institutionnel. La collection continue à l'heure actuelle et, aujourd'hui comme hier, des commandes sont passées à des peintres, voire à des sculpteurs espagnols, réputés de leur génération.

La commande faite à Goya comporte six portraits, dont un figure dans cette exposition. Le modèle est don Miguel Fernández y Durán, marquis de Tolosa (1787), alors directeur du *Banco de San Carlos*. Avec ces tableaux, Goya assure sa renommée de portraitiste éclairé en contact avec les classes favorisées et cultivées de la capitale du royaume. Dans cette peinture, comme dans d'autres portraits de la série, le parapet sur lequel le modèle s'appuie pourrait s'orne d'une inscription qui jamais n'y sera gravée, tout en apportant à l'œuvre une grande profondeur spatiale. Déjà au XIXe siècle, nous avons sélectionné deux portraits, plus chargés en ce qui concerne les attributs, vêtements et décors : celui de don José María Vígil y Quiñones de León, marquis de San Carlos y Montevirgen, ministre des Finances d'Isabelle II, peint par Vicente López, et celui de don Ramón de Santillán, premier gouverneur du *Banco de España*, peint par José Gutiérrez de la Vega.

Ce chapitre de l'exposition, dédié à la collection historique, se poursuit avec trois œuvres splendides, réalisées par d'importants artistes espagnols des premières décennies du XXe siècle, dans le discours plastique desquels on entrevoit le type de modernité alors en vigueur en Espagne. Vázquez Díaz par exemple représente don Manuel Figueras, gouverneur du Banco en 1929, dans un langage presque sculptural, synthétique, constitué de plans rectilignes. Ignacio Zuloaga procède de façon similaire avec le gouverneur en charge en 1935, don Alejandro Fernández de Araoz ; dans ce cas-ci, cependant, l'artiste basque ose rompre avec la tradition de la peinture à l'huile en dessinant au fusain, tandis que son utilisation de la craie pour souligner en vient à gratter l'apprêt et à révéler la blancheur de la toile originelle. D'excellente facture et aux antipodes esthétiques de Zuloaga, nous trouvons le portrait, peint par l'artiste levantin Joaquín Sorolla, d'un personnage intéressant, José Echegaray : ministre des finances, c'est Echegaray qui concède le monopole de l'émission de monnaie au *Banco de España* ; c'est, en outre, le lauréat du prix Nobel de littérature de 1904.

Cette brève sélection de la série iconographique de portraits institutionnels se referme sur un tableau datant de la fin du XXe siècle : le portrait de Luis Ángel Rojo, l'un des gouverneurs qui, avec José María Viñuela, donne une impulsion décisive à la collection à partir des années 80. C'est le premier portrait peint par une femme, Carmen Laffón, une artiste caractérisée par le fait que la lumière semble émaner directement de ses modèles.

8. En 1829 le *Banco de San Carlos* devient le *Banco Español de San Fernando*. Créé par Ferdinand VII, il fusionne en 1847 avec le *Banco de Isabel II*, lui aussi le fruit de l'initiative privée, et destiné à encourager la vie commerciale du pays. L'actuelle appellation, *Banco de España*, date de 1856. Chaque fusion a permis au patrimoine de l'institution de s'accroître par l'incorporation de nouvelles œuvres.

desde la dirección del Museo del Prado al control de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁸.

Paralelamente a la galería de retratos reales, el Banco de España inició otra serie con el fin de que sirviera para construir y mantener su memoria institucional, y que se muestra como un reflejo fiel de la evolución de la retratística por encargo que tuvo lugar durante el Ochocientos y el Novecientos en España. Unas piezas en las que no sólo pesan las decisiones del artista, sino también las del comitente, ya que era cardinal considerar cómo deseaba ser recordado. Se inició con los retratos de los primeros directores, pinturas que le fueron encargadas a Francisco de Goya en 1784. Y continuaría con cuadros que homenajearan y rememoraran a los directores y gobernadores que han dirigido la institución desde su fundación, aunque también, en ocasiones, encontramos efigies de los ministros de Hacienda y de otras personalidades ligadas al Banco a las que, de esta forma, se agradecía su labor de apoyo institucional. La colección se perpetúa a día de hoy y, como ocurriera con la serie iconográfica anterior, se encarga a pintores, y en algún caso aislado, escultores españoles, reconocidos dentro de su generación.

El encargo hecho a Goya consistió en seis retratos, uno de los cuales figura en esta exposición. El modelo fue don Miguel Fernández y Durán, marqués de Tolosa (1787), por esos años director del Banco de San Carlos. Goya iniciaba con estas piezas su fama de retratista *ilustrado* en contacto con las clases pudientes y cultas de la capital del reino. En esta pintura, como en otros de los retratos de la serie, el antepecho sobre el que el modelo se apoya pudiera esperar una inscripción que nunca llegó, al tiempo que dota a la obra de una gran profundidad espacial. Ya del siglo XIX, y con mayor ornato en lo que respecta a atributos, vestimentas y escenarios, hemos seleccionado dos retratos: el realizado por Vicente López a don José María Vígil y Quiñones de León, marqués de San Carlos y Montevirgen, que fuera ministro de Hacienda con Isabel II; y el retrato de don Ramón de Santillán, primer gobernador del Banco de España, realizado por José Gutiérrez de la Vega.

Este capítulo de la exposición, la llamada colección histórica, continúa con tres espléndidas obras pintadas por relevantes artistas españoles de las primeras décadas del siglo XX, en cuyos discursos plásticos se entrevé el tipo de modernidad que entonces imperaba en España. Por ejemplo, Vázquez Díaz retrata a don Manuel Figueras, gobernador del Banco en 1929, con un lenguaje casi escultórico, sintético, conformado por planos rectilíneos. Ignacio Zuloaga hace lo propio con quien fue gobernador en 1935, don Alejandro Fernández de Araoz; sin embargo, en este caso el artista vasco se permite romper con la tradición de la pintura al óleo dibujando al carbón y, utilizando tiza para los realces, llega a raspar la imprimación para rescatar la blancura del lienzo original. De excelente factura y en las antípodas estéticas de Zuloaga es el retrato que el levantino Joaquín Sorolla realiza de José Echegaray; interesante personaje, Echegaray fue el ministro de Hacienda que otorgó el monopolio de emisión de moneda al Banco de España, pero, además, recibió el premio Nobel de Literatura en 1904.

Cierra esta pequeña selección de la serie iconográfica de retratos institucionales uno producido a finales del siglo XX: el de Luis Ángel Rojo, uno de los gobernadores que fue artífice, junto a José María Viñuela, del empuje que la colección experimentó a partir de los años 80. Se trata del primer retrato debido a una pintora, Carmen Laffón, autora que se caracteriza por el hecho de que la luz parece emanar directamente de los modelos.

8. En 1829 el Banco de San Carlos se convierte en el Banco Español de San Fernando. Creado por Fernando VII, se fusionó en 1847 con el Banco de Isabel II, surgido también por iniciativa privada con la finalidad de potenciar la vida mercantil del país. La denominación actual, Banco de España, data de 1856. El patrimonio de la institución fue creciendo de este modo con la incorporación de nuevas obras tras cada fusión.

DU GESTE ET DE LA MATIÈRE AUX DISCOURS NÉO-CONCEPTUELS

GESTE ET MATIÈRE

Ainsi que le signale dans un texte précédent Yolanda Romero, l'exposition accomplit un bond historique et s'aventure dans les manifestations plastiques des années d'après-guerre. Les épisodes guerriers qui ont lieu dans les années 30 et 40 du XXe siècle, la guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale, se traduisent par un retour à l'ordre du point de vue esthétique, un mouvement particulièrement frappant dans l'Espagne prise dans l'étau de la dictature. Dans ce pays, dont l'économie commence à se relever lentement à la fin des années 50, et qui amorce une ouverture internationale après les deux conflits, les jeunes créateurs de l'avant-garde choisissent de rejoindre les nouveaux courants artistiques internationaux qui émergent alors. L'art informel sera donc le discours plastique le plus important de l'après-guerre civile (1936-1939).

En Catalogne, un groupe d'artistes s'essaie, en écho aux nouveaux langages expérimentés à Paris par Fautrier ou Dubuffet, à ce qu'on a appelé le *matérisme*, à la recherche des potentialités plastiques des matériaux qui, jusque là, n'étaient pas considérés comme artistiques, tout en défendant l'expression individuelle de l'artiste. La collection possède plusieurs œuvres de son représentant le plus important et pionnier, Antoni Tàpies, dont nous avons choisi pour cette exposition la pièce *Forme de 8 sur gris noir* (1968). À partir du langage iconoclaste qu'il utilise dans une exposition aux galeries Layetanas de Barcelone en 1952, Tàpies encourage la scène locale à s'aventurer dans des expériences similaires, ce qui ne tarde pas à arriver⁹. Sa notoriété internationale, avec plusieurs expositions aux États-Unis l'année suivante, est immédiate.

À Madrid, en 1957 est créé le groupe *El Paso* réunissant des peintres et des sculpteurs de différentes régions du pays, comme Antonio Saura, Manuel Millares ou Manuel Rivera, présents dans cette exposition, ou d'autres créateurs comme Viola, Canogar ou Feito, qui comptent également des œuvres dans les fonds du *Banco de España*. *El Paso* est fondé comme un collectif dont le but est de remettre l'art espagnol en harmonie avec l'avant-garde internationale, tout en luttant contre la « médiocrité » de la culture artistique officielle, selon les termes employés par Antonio Saura. Ils ne se prononcent pas, dans leur manifeste, pour un langage artistique en particulier, néanmoins le geste, la matière et la « sauvegarde de l'individualité » sont les caractéristiques fondamentales des membres de *El Paso*¹⁰. D'autres artistes décident de tenter leur chance hors d'Espagne, notamment aux États-Unis, ainsi, de Grenade, José Guerrero, et de Ségovie, Esteban Vicente, tous deux représentés dans la collection. Cette exposition présente la pièce de Guerrero *Brecha II* (1979 - 1980), version de la toile *La brecha de Vízcar* (1966), une allégorie de l'assassinat, en 1936, de l'écrivain Federico García Lorca. Guerrero s'engage dans le courant expressionniste abstrait de l'école de New-York, capitale où il réside plusieurs dizaines d'années, s'intéressant surtout à l'étude de la couleur¹¹.

La sculpture de ces années s'illustre, en Espagne, par deux représentants notables : Oteiza (dont la collection du Banco possède plusieurs pièces, l'une d'elles de dimensions monumentales) et Chillida. Pour cette exposition nous avons choisi une sculpture d'Eduardo Chillida : *Rumor de límites I* (1958), de la série homonyme de pièces abstraites où le fer est mené à ses limites et se construit comme une ligne qui génère

9. Ana María Guasch : *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelone : Ediciones del Serbal, 1997, p. 36.

10. *El Paso. Manifiesto de 1959*, cité in Gabriel Ureña : *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid : Istmo, 1982, pp. 554-555.

11. Bien que, de façon générale, les pièces illustrant une période historique correspondent à ladite période, nous avons, pour Guerrero, choisi un tableau postérieur, même si, d'un point de vue formel et conceptuel, *Brecha II* s'enracine dans les années 50.

DEL GESTO Y LA MATERIA
A LOS DISCURSOS NEOCONCEPTUALES

GESTO Y MATERIA

Como ha indicado en un ensayo previo Yolanda Romero, la muestra nos lleva a dar un salto histórico y adentrarnos en las manifestaciones plásticas desarrolladas tras la posguerra. Los periodos bélicos que tuvieron lugar en los años 30 y 40 del siglo XX, la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, suponen un periodo de vuelta al orden desde el punto de vista estético, que en la España atenazada por una dictadura se hizo especialmente patente. En este país, que a finales de la década de los años 50 empezaba a recuperarse lentamente desde el punto de vista económico e iniciaba su apertura internacional tras los dos conflictos bélicos, los jóvenes creadores de vanguardia se decantaron por unirse a las nuevas corrientes artísticas internacionales que afloraban en estos años. El informalismo sería por tanto el discurso plástico más relevante tras la Guerra Civil (1936-1939).

En Cataluña, un grupo de artistas ensaya, en consonancia con los nuevos lenguajes que desde París experimentaban Fautrier o Dubuffet, con la llamada *pintura matérica* a la búsqueda de las potencialidades plásticas de materiales que hasta ese momento no se consideraban artísticos, al tiempo que defendían la expresión individual del artista. La colección posee varias obras de su más importante exponente y pionero, Antoni Tàpies, de entre las que hemos seleccionado para esta muestra *Forme de 8 sur gris noir* (1968). Tàpies, a partir del lenguaje rompedor del que se sirvió en una exposición que tuvo lugar en las Galerías Layetanas de Barcelona en 1952, calentó la escena local para similares experiencias, que no se hicieron esperar⁹. Su proyección internacional, con varias exposiciones en Estados Unidos al año siguiente, fue inmediata.

En Madrid, en 1957 se crea el grupo El Paso con pintores y escultores provenientes de distintos puntos de la geografía nacional, como Antonio Saura, Manuel Millares o Manuel Rivera, presentes en esta exposición, o de otros creadores como Viola, Canogar o Feito, que también cuentan con pinturas en los fondos del Banco de España. El Paso se constituyó como un colectivo que pretendía que el arte español volviera a estar en sintonía con la vanguardia internacional y que pugnaba contra la «mediocridad» de la cultura artística oficial, en palabras de Antonio Saura. Sin que en su manifiesto se decantaran por un lenguaje artístico en concreto, el gesto, la materia y «la salvación de la individualidad» son las señas fundamentales de los integrantes de El Paso¹⁰. Otros artistas decidieron probar suerte fuera de España, en concreto en Estados Unidos, como el granadino José Guerrero y el segoviano Esteban Vicente, ambos representados en la colección. En esta muestra se expone la pieza de Guerrero *Brecha II* (1979-1980), versión del óleo *La brecha de Viznar* (1966), una alegoría del asesinato en 1936 del escritor Federico García Lorca. Guerrero se imbricó en la corriente expresionista abstracta de la Escuela de Nueva York, capital en la que residió varias décadas, interesado especialmente por el estudio del color¹¹.

La escultura de estos años tendrá en España dos importantes exponentes: Oteiza (autor del que la colección del Banco posee varias piezas, alguna de ellas de tamaño monumental) y Chillida. Para la muestra hemos seleccionado una escultura de Eduardo Chillida: *Rumor de límites I* (1958), que pertenece a la serie homónima de piezas abstractas en las que el hierro es llevado hasta sus límites y se construye como una línea que genera un dibujo en el espacio, discurso sin duda deudor de Julio González. Eduardo Chillida buscaba que la

9. Ana María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 36.

10. *El Paso. Manifiesto de 1959*, citado en Gabriel Ureña: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Madrid: Istmo, 1982, pp. 554-555.

11. Aunque en general las piezas que representan cada momento histórico corresponden a dicha época, en el caso de Guerrero hemos seleccionado un cuadro posterior, si bien desde un punto de vista formal y conceptual *Brecha II* tiene sus orígenes en los años 50.

un dessin dans l'espace, un discours qui doit beaucoup à Julio González. Eduardo Chillida cherche l'expression de la forme en laissant s'exprimer le matériau ; il ne s'intéresse pas au figuratif, son chemin est l'abstraction, tout comme Jorge Oteiza.

12. Paula Barreiro López : *La abstracción geométrica en España (1957-1959)*, Madrid : CSIC, 2009.

POÉTIQUES DE LA GÉOMÉTRIE

Au début des années 50, un courant d'artistes espagnols approfondit la tradition constructiviste des avant-gardes européennes de fusion des discours plastiques avec l'architecture, le design industriel ou la science ; ils commencent à travailler des formes géométriques simples et misent sur le rationalisme et l'analyse. Ils se méfient des propositions émotionnelles et subjectives des abstraits comme Tàpies ou El Paso et, avec, comme représentant, Jorge Oteiza, ils entendent l'art comme connaissance.

En 1957, l'année de la fondation de *El Paso*, est fondé à Paris le *Grupo 57*, constitué de plusieurs artistes espagnols – Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano et José Ibarrola –, appuyé au départ par Jorge Oteiza, et dont la collection possède quelques pièces caractéristiques de l'époque. Plus tard, ils sont rejoints par, entre autres, Néstor Basterretxea ; le collectif reste actif jusqu'en 1962. La base de leur discours est l'articulation entre art et engagement social ; leur langage explore la continuité dynamique de l'espace conçu à son tour comme couleur. Ils s'aventurent dans le design industriel de mobilier urbain et domestique¹².

Au cours de ces mêmes années, Pablo Palazuelo vit à Paris où il se fait connaître sur la scène internationale et où il entame une relation avec Eduardo Chillida. Il part, pour sa recherche plastique, de l'observation des structures cellulaires ou des cristallisations de la photographie scientifique, aboutissant à un discours singulier de caractère géométrique mais peu orthodoxe, où la transcendance de la vie croise le facteur temporel, comme on peut l'apprécier dans la pièce *Monroy V*.

Après ces artistes, c'est une deuxième génération d'artistes géométriques qui émerge en Espagne à la fin des années 60. Cette exposition présente quelques-uns d'entre eux, dont Elena Asins et Soledad Sevilla. IL s'agit alors d'un changement de paradigme de ce qui se considère *espagnol*, étant donné que le rationalisme commence déjà à faire partie de notre tradition artistique. On introduit alors la production mécanique et les patrons mathématiques en tant que stratégies d'élimination de la subjectivité ; Asins travaille ainsi, par exemple, avec des modèles visuels qui changent à partir de combinaisons et de variations. Toutes deux participent aux séminaires organisés par le *Centro de Cálculo* de l'université de Madrid depuis 1968, aux côtés d'artistes comme Alexanco, Sempere, Yturralde, Delgado ou Quejido. Après cette expérience, Soledad Sevilla part à l'université d'Harvard et entreprend sa série *Las meninas* (1983), dans laquelle elle emploie la structure sous la forme d'un réticule intercalé au motif, qui reste au second plan.

RÉALISMES CRITIQUES

En 1964 apparaît en Espagne le premier mouvement artistique antifranquiste, *Estampa Popular*. Ses membres se trouvent disséminés à travers le pays. Certaines de leurs propositions fusionnent avec les influences du pop art anglo-saxon. C'est de là que naît l'*Equipo Crónica*, formé au départ par trois valenciens : Rafael Solbes, Manolo Valdés et Joan Antoni Toledo (qui quitte le collectif peu de temps après). Le fait de travailler en groupe permet de neutraliser l'idée d'artiste et la subjectivité héritée de l'art informel.

forma se expresara dejando pronunciarse al material, y partiendo del hecho de que no le interesaban los referentes figurativos, que su camino era la abstracción, algo que compartía con Jorge Oteiza.

12. Paula Barreiro López: *La abstracción geométrica en España (1957-1959)*, Madrid: CSIC, 2009.

POÉTICAS DE LA GEOMETRÍA

Ahondando en la tradición constructivista de las vanguardias europeas en la fusión de los discursos plásticos con la arquitectura, el diseño industrial o la ciencia, una corriente de artistas españoles iniciada a finales de los años 50 comienza a trabajar con formas geométricas simples, apostando por el racionalismo y el análisis. Desconfían de las propuestas emocionales y subjetivas de los abstractos como Tàpies o El Paso y, con Jorge Oteiza como referente, entienden el arte como conocimiento.

En 1957, el mismo año de fundación de El Paso, nace en París el Grupo 57, conformado por varios artistas españoles —Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano y José Ibarrola—, que contó en un principio con el apoyo de Jorge Oteiza, y de los que la colección posee buenas obras de época. Más tarde se integraría, entre otros, Néstor Basterretxea; el colectivo se mantuvo activo hasta 1962. La base de su discurso era la articulación entre arte y compromiso social; su lenguaje exploraba la continuidad dinámica del espacio entendiéndolo, asimismo, como color. Llegaron a realizar incursiones en el diseño industrial de mobiliario urbano y doméstico¹².

Durante esos mismos años, Pablo Palazuelo reside en París, donde se dará a conocer internacionalmente y donde entabla relación con Eduardo Chillida. Parte para su investigación plástica de la observación de estructuras celulares o las cristalizaciones que le proporciona la fotografía científica, lo que culmina en la creación de un discurso propio de carácter geométrico pero poco ortodoxo, en el que la trascendencia de la vida se cruza con el factor temporal, como se puede apreciar en su obra *Monroy V*.

Tras estos autores surge en España a finales de la década de los años 60 una segunda generación de artistas geométricos, entre los que contamos en esta muestra con Elena Asins y Soledad Sevilla. Se trata de un momento de cambio de paradigma en lo considerado como *español*, ya que el racionalismo empieza a leerse también como parte de nuestra tradición artística. Se introducen entonces la producción mecánica y los patrones matemáticos como estrategias de eliminación de la subjetividad; Asins trabaja por ejemplo con módulos visuales que cambian a partir de combinaciones y de variaciones. Ambas participaron en los seminarios organizados por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid desde 1968, junto a artistas como Alexanco, Sempere, Yturralde, Delgado o Quejido. Tras esta experiencia, Soledad Sevilla viaja a la Universidad de Harvard e inicia su serie *Las meninas* (1983), en la que utiliza la estructura en forma de retícula interpuesta al motivo, que queda en un segundo plano.

REALISMOS CRÍTICOS

En 1964 surge en España el primer movimiento artístico antifranquista, Estampa Popular. Con focos en distintos puntos de la geografía nacional, algunas de sus propuestas se fusionaron con influencias del pop art de raíz anglosajona. De ahí nace el Equipo Crónica, formado en un principio por tres valencianos: Rafael Solbes, Manolo Valdés y Joan Antoni Toledo (quien abandonó el colectivo al poco tiempo). El hecho de trabajar en grupo era una fórmula para neutralizar la idea del artista y de la subjetividad que provenía del informalismo.

Certaines de leurs principales formules de travail sont : le choix de l'œuvre graphique comme médium pour diffuser le plus largement possible leurs images, le recours à une figuration qui soit le support d'un discours critique, l'engagement politique lié à la production artistique, l'ironie et l'appropriation et juxtaposition d'imaginaires venant aussi bien des moyens de communication que de l'histoire de l'art espagnol. L'œuvre graphique n'est pas pour eux un moyen mineur, mais, grâce à sa production en série et donc plus économique, une stratégie pour diffuser leur discours auprès d'un maximum de gens, tout en remettant en question la question de l'œuvre unique consacrée par le marché¹³. Notre exposition réunit cinq des plus importantes sérigraphies du groupe, exécutées sous le franquisme tardif.

C'est également à Valence qu'est créé, en 1966, l'*Equipo Realidad*, constitué de Jorge Ballester et Joan Cardells. Dans les dix années qui suivent, ils vont définir un langage qui leur est propre pour réfléchir à l'image visuelle dans la société de consommation, considérant que, sous l'apparente sophistication technique, se cache une société espagnole ankylosée, endormie par le régime franquiste. La série *Cuadros de historia*¹⁴ part de photographies prises par des reporters graphiques et des documentalistes pour alimenter la réflexion sur l'invisibilité, même dans le franquisme tardif, de la guerre civile espagnole. *Compresor utilizado para la voladura del lado Oeste del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936*¹⁵ (1973) appartient à cette série ; peint dans les tons de blanc, gris et noir, comme en écho aux images dont il procède, il *dépeint* le compresseur qui rendit possible l'explosion de l'un des bastions les plus importants et symboliques du camp national : l'Alcazar de Tolède¹⁶.

Cette salle réunit aussi l'œuvre graphique de Rafael Canogar. D'ascendance informelle, il devient membre du groupe *El Paso*. Pourtant, à la fin des années 60, sa peinture évolue vers le réalisme critique dans des décors peuplés de figures sans identité qui, comme un seul corps, renvoient à la lutte collective. Avec le rétablissement en Espagne des libertés politiques, Canogar revient à l'abstraction et à l'analyse des discours linguistiques de la peinture en elle-même.

EFFETS SPÉCIAUX

Dans les dernières années de la dictature, l'Espagne commence à expérimenter d'importantes transformations sur la scène culturelle, qui éclosent après la mort de Francisco Franco en 1975 ; depuis le franquisme tardif jusqu'à la transition démocratique, le pays est traversé par un large éventail de manifestations créatives en réaction contre l'isolement subi par la population pendant des décennies. Outre les alternatives conceptuelles, dont la Collection *Banco de España* possède quelques exemples, on assiste à une revendication de ce qu'on a appelé la *pintura-pintura*¹⁷ qui, à Madrid, prend le nom de Nouvelle figuration madrilène, même si nombre des artistes que l'on y retrouve proviennent de différentes régions d'Espagne. Des expositions collectives comme *La casa que me gustaría tener* (1974) dans la *Sala Amadís*, alors dirigée par Juan Antonio Aguirre, réunissent certains de ces artistes en tant que groupe, bien qu'ils ne suivent aucun programme convenu.

Ils ont cependant quelques points communs : beaucoup d'entre eux n'ont pas étudié les beaux-arts, trouvaient chez Luis Gordillo un référent à suivre dans ses tensions non résolues entre rationnel et irrationnel, et pratiquaient une peinture narrative supposément dépolitisée dans laquelle la culture populaire, dans ses différentes manifestations – musique, cinéma, etc. – revêtait une grande importance. En ce sens, nous pouvons citer

13. Tomás Llorens : *Equipo Crónica*, Barcelone : Gustavo Gili, 1972.

14. NdT : Peintures d'histoire

15. NdT : Compresseur utilisé pour faire exploser l'aile Ouest de l'Alcazar de Tolède en septembre 1936

16. *Equipo Realidad*, Valence : IVAM, 1993.

17. NdT : littéralement, la « peinture-peinture », la peinture pour la peinture

Algunas de sus fórmulas básicas de trabajo fueron la elección de la obra gráfica como medio para lograr una mayor difusión de sus imágenes, el uso de una figuración que lograra soportar un discurso crítico, el compromiso político ligado a la producción artística, la ironía y la apropiación y yuxtaposición de imaginarios provenientes tanto de los medios de comunicación como de la historia del arte español. La obra gráfica era para estos autores no tanto un medio menor como, debido a su producción en serie y más económica, una estrategia para que sus discursos pudieran llegar a más gente, al tiempo que ponía en cuestión la condición de obra única que premiaba el mercado¹³. Nuestra exposición reúne cinco de las más importantes serigrafías del grupo realizadas durante el tardofranquismo.

13. Tomás Llorens: *Equipo Crónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

14. *Equipo Realidad*, Valencia: IVAM, 1993.

También en Valencia surge en 1966 el Equipo Realidad, conformado por Jorge Ballester y Joan Cardells. En la década siguiente definirán un lenguaje propio que reflexiona sobre la imagen visual en la sociedad de consumo, considerando que bajo su sofisticada tecnificación se ocultaba una sociedad española anquilosada, dormida por el régimen franquista. La serie *Cuadros de historia* partía de fotografías tomadas por los reporteros gráficos y documentalistas para servir de reflexión sobre la invisibilidad, también en pleno tardofranquismo, de la Guerra Civil española. *Compresor utilizado para la voladura del lado Oeste del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936* (1973), perteneciente a esta serie, se pinta en gamas de blancos, grises y negros como eco de las imágenes de las que procede, y retrata el compresor con el cual se pudo hacer efectiva la voladura de uno de los bastiones más importantes y simbólicos del llamado bando nacional: el Alcázar de Toledo¹⁴.

Esta sala también reúne obra gráfica de Rafael Canogar. De ascendencia informalista, llega a ser miembro del grupo El Paso. Sin embargo, a finales de los años 60 su pintura evoluciona hacia el realismo crítico en escenarios poblados por figuras sin identidad que, como un solo cuerpo, aluden a la lucha colectiva. Con el restablecimiento en España de las libertades políticas, Canogar volvió a la abstracción y al análisis de los discursos lingüísticos de la propia pintura.

EFFECTOS ESPECIALES

Ya en los últimos años de la dictadura, España empezaba a experimentar importantes transformaciones en la escena cultural que eclosionaron tras la muerte de Francisco Franco en 1975; desde el tardofranquismo a la Transición democrática se generaron por todo el país manifestaciones creativas de amplio abanico que reaccionaban ante el aislamiento sufrido por la población durante décadas. Además de las alternativas conceptuales, de las cuales la Colección Banco de España posee algunos ejemplos, se produjo una reivindicación de la llamada *pintura-pintura* que, en Madrid, acabó denominándose La Nueva Figuración Madrileña, pese a que muchos de los creadores que la conformaron provinieran de otros puntos del Estado. Exposiciones colectivas en la Sala Amadís como *La casa que me gustaría tener* (1974), dirigida entonces por Juan Antonio Aguirre, reunían a algunos de estos artistas como grupo, pese a que no seguían un programa pactado.

Tenían sin embargo algunos puntos en común: muchos de ellos no habían estudiado Bellas Artes, encontraban en la figura del pintor sevillano Luis Gordillo un referente a seguir en sus tensiones no resueltas entre lo racional y lo irracional, y realizaban una pintura narrativa presuntamente despolitizada para la que la cultura popular, en sus distintas manifestaciones —musical, cinematográfica, etc.— tenía una gran relevancia. En este sentido podemos

Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Javier Utray, Carlos Alcolea, Chema Cobo ou Manolo Quejido. Les trois derniers peintres cités, ainsi que Luis Gordillo, sont présents par leurs œuvres dans *Regards sur la Collection Banco de España*. *Effets spéciaux* correspond à la participation de Chema Cobo au projet susmentionné de Juan Antonio Aguirre en 1974, une œuvre de la première période où le coup de pinceau énergique, la palette claire, les jeux de mots et les aspects ludiques se rejoignent dans l'étrange récit d'un plongeur émergeant d'une piscine entourée de palmiers. De son côté, Carlos Alcolea travaille dans *¿Ojo? ;Ojo!* sur les identifications entre texte et image dans un diptyque qui utilise les éléments minimums et qui joue avec les possibilités moqueuses de l'œuvre. De Manolo Quejido on peut admirer *Pensamientos*, six huiles sur papier journal, où l'artiste peint des fleurs en 1995 en jouant avec le fait que, en espagnol, *pensamiento*, *pensé* en français, désigne populairement l'herbe de la trinité mais aussi l'ensemble d'idées d'une personne. Dans cette série, l'artiste andalou expérimente l'indépendance entre fond et forme quand il conçoit l'acte de peindre comme un fait réflexif.

18. Juan Manuel Bonet : « Una mirada sobre la pintura española de los últimos treinta años », in *Veinte pintores españoles contemporáneos en la Colección del Banco de España*, Madrid : Banco de España, 1990, sp.

Dans le sillage de ce renouvellement de la peinture espagnole des années 80, quelques artistes se centrent sur la tension entre figuration et abstraction, antagoniques dans les générations antérieures ; les membres les plus influents et actifs sur la scène internationale sont Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, José Manuel Broto, José María Sicilia et Miquel Barceló, tous artistes présents dans la collection. De Ferrán García Sevilla nous présentons ici *Polígono 32*, une peinture acrylique grand format exécutée en 1988 et où le peintre majorquin réunit, sans connexion, des taches blanches et des figures géométriques. L'analyse que le madrilène Miguel Ángel Campano entreprend de la peinture des grands maîtres tels que Poussin, Delacroix ou Manet débouche sur le mélange de coups de pinceaux abstraits et de contenu narratif dans *La grappa XI* (1986), une œuvre qui appartient à l'un de ses cycles poussinien¹⁸. De Miquel Barceló la collection possède plusieurs œuvres : *Comida quemada* (1985), *Quelques herbes* (1986) et une troisième que nous avons choisie pour cette exposition, *Bar amb vidriera* (1986).

LA FORME ET SON REVERS

Par ailleurs, au milieu des années 80, la sculpture commence à prendre de l'importance. Avec quelques foyers importants, comme le Pays basque et Valence, il s'agit d'une sculpture qui analyse et déconstruit de manière critique sa propre tradition et s'achemine petit à petit vers un élargissement de son *champ* en envahissant l'espace qui l'entoure et en incluant le spectateur ; elle s'éloigne ainsi de la sculpture-objet, ce qui, finalement, rend obsolète l'appellation *sculpture* et amène à adopter en fin de compte, après quelques tâtonnements, celle d'installation. Ce chemin peut être observé dans la Collection *Banco de España* dans les œuvres d'Eva Lootz, Schlosser, Miquel Navarro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Salomé Cuesta, Begoña Goyenetxea, Txomin Badiola et Pello Irazu, notamment.

Formés à la faculté des beaux-arts de Bilbao, une génération d'artistes grandit dans les années 80, la "Nouvelle sculpture basque", parmi lesquels nous trouvons Pello Irazu, Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Ricardo Catania ou Juan Luis Moraza. Ces artistes ont recours indistinctement aux différentes disciplines artistiques et peuvent travailler d'autres médiums, au-delà des traditionnelles peinture et sculpture. Ils ont le même regard déconstructif sur le passé artistique local récent. Pello Irazu, présent dans cette exposition avec *Nobody Told Me You Were Here* (1992), revient sur la sculpture basque née dans les années 50, dont les représentants les plus importants furent Eduardo

citar a Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Javier Utray, Carlos Alcolea, Chema Cobo o Manolo Quejido. Los últimos tres pintores citados, junto a Luis Gordillo, tienen obras presentes en *Miradas a la Colección Banco de España. Efectos especiales* coincide con la participación de Chema Cobo en el citado proyecto de Juan Antonio Aguirre en 1974, una obra de primera época en la que la pincelada enérgica, la paleta clara, los juegos de palabras y los aspectos lúdicos se encuentran en la extraña narración de un buzo que emerge de una piscina rodeada de palmeras. Por su parte, Carlos Alcolea trabaja en *¿Ojo? ¡Ojo!* con las identificaciones entre texto e imagen en un díptico que se sirve de elementos mínimos y que juega con las posibilidades burlescas de la obra. De Manolo Quejido se presentan *Pensamientos*, seis óleos sobre papel de periódico en los que el autor pintaba flores en 1995 jugando con el hecho de que, en español, *pensamiento* nombra popularmente a la flor llamada trinitaria y también al conjunto de ideas de una persona. En esta serie el autor andaluz experimentaba con la independencia entre fondo y forma concibiendo el acto de pintar como un hecho reflexivo.

15. Juan Manuel Bonet: «Una mirada sobre la pintura española de los últimos treinta años», en *Veinte pintores españoles contemporáneos en la Colección del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1990, sp.

En esta línea de la llamada renovación de la pintura española en los años 80 algunos artistas pusieron el foco en la tensión entre figuración y abstracción, antagónicas en las generaciones anteriores de artistas, cuyos miembros más relevantes y activos en la escena internacional fueron Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, José Manuel Broto, José María Sicilia y Miquel Barceló, artistas todos ellos presentes en esta colección. De Ferrán García Sevilla presentamos en esta exposición *Polígono 32*, una pintura acrílica de grandes dimensiones realizada en 1988 en la que el pintor mallorquín reúne, de manera inconexa, manchas blancas con figuras geométricas. El análisis que el madrileño Miguel Ángel Campano lleva a cabo de la pintura de los grandes maestros como Poussin, Delacroix o Manet da como resultado la mezcla de la pincelada abstracta con el contenido narrativo en *la Grappa XI* (1986), obra que pertenece a uno de sus ciclos poussinianos¹⁵. De Miquel Barceló la colección posee varias obras: *Comida quemada* (1985), *Quelques herbes* (1986) y una tercera que hemos seleccionado para la presente muestra, *Bar amb vidriera* (1986).

LA FORMA Y SU REVERSO

A mediados de la década de los años 80, por otra parte, empezó a cobrar protagonismo la escultura. Con focos importantes en el País Vasco y en Valencia, era una escultura que analizaba y deconstruía de forma crítica su propia tradición, encaminándose paulatinamente a expandir su *campo* al invadir el espacio que la rodeaba y al hacer partícipe al espectador; se despegaba así de la escultura-objeto, por lo que la propia denominación *escultura* dejaba de tener sentido y se adoptó, finalmente y tras diversas opciones, el de instalación. Este camino puede apreciarse en la Colección Banco de España en las obras de Eva Lootz, Schlosser, Miquel Navarro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Salomé Cuesta, Begoña Goyenetxea, Txomin Badiola y Pello Irazu, entre otros.

Formados en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, en el País Vasco crece en los años 80 una generación de creadores que se denominó Nueva Escultura Vasca, entre los que se encontraban Pello Irazu, Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Ricardo Catania o Juan Luis Moraza; estos artistas, que se sirven indistintamente de las disciplinas artísticas y que pueden trabajar al tiempo con otros medios, más allá de los consabidos pintura y escultura, coinciden en mirar de forma deconstructiva hacia su pasado artístico local más inmediato. Pello Irazu, presente en esta muestra con *Nobody Told Me You Were Here* (1992), volvía su mirada a la escultura vasca emergida en los años 50, cuyos máximos

Chillida et Jorge Oteiza, l'analyse depuis une perspective critique et produit une pièce qui ne décolle pratiquement pas du sol. Dans cette même ligne nous trouvons, au cours de ces mêmes années, Txomin Badiola, dont la collection conserve *Stratford 3* ; cette série de cinq sculptures réalisées lors d'un séjour à Londres en 1988 produit un *contre-discours* par rapport à la lecture historiographique de ce qu'avait signifié la sculpture basque. Cette exposition présente également trois images de Badiola datées entre 2000 et 2001, de la série *SOS Script*, où il transcrit sur le support plan de la photographie une sorte de narration à partir d'éléments de la culture populaire et de la sphère symbolique.

D'autre part, pendant ces années, l'intérêt croît pour la vidéo, la performance et la photographie, des médiums et des disciplines qui commencent à avoir voix au chapitre dans les écoles de beaux-arts ou dans les ateliers donnés dans les nouveaux centres d'art surgis pendant la Transition. Ainsi, face à la relative homogénéité linguistique des étapes précédentes de cette exposition, prédomine maintenant une hétérogénéité accentuée par l'hybridation entre les médiums et la fragilité des frontières, dans des travaux qui se politisent à nouveau après le désintérêt formaliste de la génération précédente. Cette liberté linguistique est en gestation pendant les années 80, sous la forme d'une résistance créative aux formules artistiques hégémoniques de l'époque. L'artiste de Malaga Rogelio López Cuenca regarde aussi en arrière et utilise l'appropriation ironique de deux figures novatrices de l'avant-garde internationale du début de siècle, plus particulièrement l'avant-garde russe, le cinéaste Sergei Eisenstein et l'écrivain Vladimir Maïakovski, décontextualisant leur photo et la convertissant en une d'une revue adressée au public masculin, *L'Uomo* ; il procède ainsi à une subversion des signes et des discours de la culture de masses. Pedro G. Romero lui aussi revisite, dans une conception renouvelée du portrait, les dernières années de la culture produite en Espagne, avec le diptyque datant de 1988 *Matemática demente*, qui reprend le portrait du fils d'un des écrivains officiels de la dictature, Leopoldo Panero, concrètement le poète Leopoldo María Panero, antifranquiste emprisonné et poète maudit qui subit plusieurs enfermements psychiatriques. Dans ce questionnement sur les barrières entre lucidité et folie, Pedro G. Romero exécute un autre diptyque en parallèle à celui-ci, dont le référent sera cette fois Artaud.

Dans cet engagement renouvelé de l'art vis-à-vis des environnements, quelques discours mettent l'accent sur le social, les tensions entre local et global, et les récits post-coloniaux, même si l'on trouve surtout des œuvres qui analysent le corps comme *champ de bataille* et qui questionnent les stéréotypes normatifs à partir des théories féministes ; les artistes femmes y acquièrent une importance croissante, ainsi que d'autres collectifs traditionnellement invisibilisés — c'est dans cette ligne que l'on peut interpréter les travaux d'Helena Almeida et d'Eulàlia Valldosera que nous avons sélectionnées pour cette exposition —. Ces artistes, qui sont à l'origine d'une puissante articulation théorique autour de leur travail, se sont souvent tournées vers l'art conceptuel des années 70. Dans le cas de la vétérane portugaise Helena Almeida, *Seduzir* (2002) appartient à une série autobiographique intimement mêlée à la mort de sa sœur. Comme il arrive habituellement dans ses images, la photo de la collection est de grandes dimensions et en noir et blanc ; elle révèle le corps de l'artiste sans en montrer l'identité, un corps fragmenté et pris à partir des épaules jusqu'aux pieds. Dans cet acte performatif, Almeida est élégamment vêtue d'un manteau noir qui lui tombe jusqu'aux genoux et dont elle tient le bord d'une main ; un pied débarrassé d'un talon haut laisse une empreinte rouge lorsqu'elle marche et cette empreinte manifeste les véritables émotions du personnage.

exponentes fueron Eduardo Chillida y Jorge Oteiza, analizándola desde una perspectiva crítica y generando una pieza que prácticamente no se despegaba del suelo. En esta misma línea se encontraba durante esos años Txomin Badiola, del que la colección conserva *Stratford 3*; esta serie de cinco esculturas que llevó a cabo durante una estancia en Londres en 1988 generaba un *contradiscurso* respecto a la lectura historiográfica de lo que había supuesto la escultura vasca. En esta muestra presentamos también tres imágenes de Badiola fechadas entre 2000 y 2001, de la serie *SOS Script*, en las que transcribe al soporte plano de la fotografía una suerte de narrativa a partir de elementos de la cultura popular y del ámbito simbólico.

Por otra parte, durante estas décadas se generó un creciente interés por el vídeo, la performance y la fotografía, medios y disciplinas que empezaban a tener cabida en las Facultades de Bellas Artes o en los talleres que se impartían en los nuevos centros de arte nacidos en la Transición. Así, frente a una cierta homogeneidad lingüística que presentan los capítulos anteriores de esta muestra, en este momento predominará una heterogeneidad agudizada por la hibridación entre los medios y la fragilidad de fronteras, en trabajos que se politizaban de nuevo tras el desinterés formalista de la anterior generación. Esta libertad lingüística se estaba gestando en los años 80 en forma de resistencia creativa frente a las fórmulas artísticas hegemónicas de la década. El malagueño Rogelio López Cuenca también mira hacia atrás y se sirve de la apropiación irónica de dos figuras punteras de la vanguardia internacional de principios de siglo, concretamente de la vanguardia rusa, el cineasta Sergei Eisenstein y el escritor Vladimir Maiakovski, descontextualizando sus fotografías e introduciéndolas como portada de una revista dirigida al público masculino, *L'Uomo*; de esta manera subvertía los signos y discursos de la cultura de masas. Pedro G. Romero también revisita, a partir de una concepción renovada del retrato, los últimos años de la cultura producida en España con el díptico de 1988 *Matemática demente*, que incluye el retrato de un hijo de uno de los escritores oficiales de la dictadura, Leopoldo Panero, en concreto el poeta Leopoldo María Panero, antifranquista encarcelado y poeta maldito que sufrió varias reclusiones psiquiátricas. Cuestionando las barreras entre lucidez y locura Pedro G. Romero produjo otro díptico en paralelo a este cuyo referente era Artaud.

En este renovado compromiso del arte con sus contextos, algunos discursos ponen los acentos en lo social, las tensiones entre lo local y lo global y los relatos postcoloniales, si bien son predominantes las obras que analizan el cuerpo como *campo de batalla* y que cuestionan los estereotipos normativos a partir de las teorías feministas, entre las que se aprecia un mayor protagonismo de las artistas y de otros colectivos tradicionalmente invisibilizados —pueden entenderse en esta línea los trabajos de Helena Almeida y Eulàlia Valldosera que hemos seleccionado para la exposición—. Serán artistas que generen una potente articulación teórica alrededor de su trabajo y cuyo referente, en muchas ocasiones, ha sido al arte conceptual de los años 70. En el caso de la veterana portuguesa Helena Almeida, *Seduzir* (2002) pertenece a una serie autobiográfica que está íntimamente relacionada con la muerte de su hermana. Como suele ser común en sus imágenes, la fotografía que pertenece a la colección es de grandes dimensiones y en blanco y negro; revela el cuerpo de la artista sin mostrar su identidad, fragmentado y tomado desde los hombros hasta los pies. En su acto performativo, Almeida va vestida de forma elegante con un abrigo negro hasta las rodillas cuya punta levanta con la mano; un pie, descalzado de los zapatos de salón, deja una huella roja al caminar con la que manifiesta las verdaderas emociones del personaje.

L'exposition propose également deux photos de l'artiste catalane Eulàlia Valldosera. *Abrazo* et *Lucha II* se présentent comme une séquence de rapprochement et d'éloignement de deux corps flous et en mouvement qui semblent être ceux d'un homme et d'une femme. L'environnement domestique paraît être l'endroit où les deux images se déroulent, des images dont l'ambiguïté troublante est dévoilée au spectateur par les titres, et qui renvoient à la violence invisibilisée par l'intimité du foyer.

L'ESPACE REVISITÉ

Au sein de ce renouvellement critique, et dans la relecture généalogique des années 70 déjà citée, quelques discours s'adressent à l'espace extérieur et public, des propositions en expansion depuis les années 90. D'un côté, la ville comme décor où se projette le tissu social ; de l'autre, le paysage naturel qui, paradoxalement, s'inscrit comme milieu culturel et donc humain. Il s'agit d'interventions souvent discrètes, éloignées de la monumentalité d'autres pratiques d'interventions menées à bien dans le passé, dont le support final se trouve à mi-chemin entre le document et l'œuvre, qui parfois se limite à la photographie comme support premier et dernier. Après avoir marché des kilomètres à la recherche de son image, Axel Hütte photographie le paysage connoté par la mémoire historique : le contexte de la retraite et ultime résidence de l'empereur Charles I d'Espagne après son abdication en faveur de son fils Philippe II. *Yuste II (Niebla)* place le spectateur face à la rouverte silencieuse, un paysage comme construction culturelle.

L'action de l'artiste Maider López illustre parfaitement ce courant ; lors de sa résidence à l'ISCP de New-York, elle intervient dans la salle d'expositions du centre à l'aide de ruban adhésif orange fluorescent : cette intervention chevauche dans la grande baie vitrée miroitante le *skyline* de la ville qui ne dort jamais ; un projet à deux vies, une sous forme d'exposition, et la présente formulation photographique.

Le paysage apparaît comme un signe où l'humain est le sujet absent mais dont la présence est fondamentale puisqu'il a été son principal créateur et transformateur. Aussi bien dans les photos de Hütte que dans celles de Mireya Masó on observe un espace qui n'est plus naturel depuis longtemps. Au cours d'une résidence au Delfina Studio, Masó capture les jardins londoniens connotés, des espaces publics chargés de petites histoires, des gens qui laissent les marques de leur passage dans le monde.

IMAGES AVEUGLES

Reprenant certains des discours du conceptualisme des années 60 et 70, quelques artistes ont, au cours des dernières années, réfléchi à la représentation et à la réception de l'image par l'utilisateur à partir de la reformulation et du questionnement de disciplines comme la peinture ou la photographie mais aussi des nouveaux médiums. Devant l'abondance d'images produites par nos sociétés actuelles, quelques-uns de ces discours proposent des esthétiques minimalisatrices qui annulent l'image, qui se centrent sur ses processus de production, qui analysent les langages et leurs stratégies, ou qui mettent en évidence les tensions entre réalité et fiction.

Dans ce sens, la série *Biografías* d'Ignasi Aballí analyse les taxonomies qui rangent les couleurs et les rapports entre celles-ci et les termes qui les désignent ; il rend ainsi visible la tension entre deux types de présences : le matériel et le langage, qui dans ce cas renvoie aux grandes figures de la peinture. João Louro crée des images aveugles

Por su parte, la muestra reúne dos fotografías de la artista catalana Eulàlia Valldosera. *Abrazo y Lucha II* se presentan como una secuencia de acercamiento y alejamiento de dos cuerpos desenfocados y en movimiento que parecen corresponder a una mujer y a un varón. El ámbito doméstico parece ser el lugar en el que se suceden ambas imágenes, cuya ambigüedad turbadora queda desvelada al espectador por los títulos y que alude a la violencia invisibilizada por la privacidad del hogar.

EL ESPACIO REVISITADO

Dentro de esta renovación crítica, y en la citada relectura genealógica de los años 70, algunos discursos se dirigieron al espacio exterior y público, propuestas en auge desde los años 90. Por un lado, a la ciudad como escenario en el que se proyecta el tejido social; por otro, al paisaje natural que, paradójicamente, se inscribe como ámbito cultural y, por tanto, humano. Se trata de intervenciones en muchos casos discretas, alejadas de la monumentalidad de otras prácticas de intervención llevadas a cabo en el pasado, cuyo soporte final está a medio camino entre el documento y la obra, que en ocasiones se limita a la fotografía como soporte primero y último. Axel Hütte, tras caminar kilómetros a la búsqueda de su imagen, fotografía el paisaje connotado por la memoria histórica: el contexto del retiro y última morada del emperador Carlos I de España tras su abdicación en su hijo Felipe II. *Yuste II (Niebla)* sitúa al espectador frente al silencioso robledal, un paisaje como constructo cultural.

Perfecto ejemplo en este sentido es la acción que la artista Mainer López produjo durante su residencia en el ISCP de Nueva York: una intervención de cinta adhesiva de color naranja fluorescente en la sala de exposiciones del centro, que jugaba a solaparse en el gran ventanal a modo de espejo con el *skyline* de la ciudad que nunca duerme; un proyecto que tuvo una existencia expositiva y la presente formulación fotográfica.

El paisaje se muestra como un signo en el que lo humano aparece como sujeto omitido pero cuya presencia es fundamental, ya que ha sido su máximo hacedor y transformador. Tanto en las fotografías de Hütte como en las de Mireya Masó se trata de un espacio que dejó hace tiempo de ser natural. Durante una residencia en Delfina Studio, Masó retrató los connotados jardines londinenses, espacios públicos cargados de pequeñas historias, de gentes que dejan marcas de su paso por el mundo.

IMÁGENES CIEGAS

Retomando algunos de los discursos del conceptualismo de los años 60 y 70, en las últimas décadas algunos autores han generado reflexiones sobre la representación y la recepción de la imagen por parte del usuario a partir de la reformulación y el cuestionamiento, tanto de disciplinas como la pintura o la fotografía, como de los nuevos medios. Ante la abundancia de imágenes que producen las sociedades actuales algunos de estos discursos proponen estéticas minimalizadoras que cancelan la imagen, que se centran en sus procesos de producción, que analizan los lenguajes y sus estrategias, o que ponen en evidencia las tensiones entre realidad y ficción.

En este sentido, la serie *Biografías* de Ignasi Aballí analiza las taxonomías que ordenan los colores y la relación entre estos y los términos que los denominan; así visibiliza la tensión entre dos tipos de presencia: lo material y el lenguaje, que en este caso remite a grandes figuras de la pintura. João Louro crea imágenes ciegas de un solo color en cuyas superficies

en une seule couleur sur les surfaces desquelles rebondit le regard du spectateur, tandis qu'un texte fait allusion à ce qui peut être absent. L'Allemand Wolfgang Tillmans crée à partir de papier émulsionné par le bac de couleur dans les processus de tirage analogique, dévoilant ce faisant que derrière chaque image il n'y a que de la chimie. Pour sa part, Néstor Sanmiguel analyse le métier de peintre en réalisant des pièces à partir d'innombrables couches d'information — coupures de presse, potos, dessins, factures — que finalement il annule ou voile derrière les réticules qui ordonnent la surface de la toile. Enfin, le diptyque de Pep Agut questionne l'habitable, le décor muet au récit suspendu, en en confrontant la structure spéculaire à celui ou à celle qui regarde.

CODA

En guise de conclusion, nous avons sélectionné quelques pièces de la collection qui relient au fronton de *Regards sur la Collection Banco de España*. D'une part, la photo de Cristina Lucas, *La cámara del tesoro* (2014) appartient au projet *Es capital* : l'artiste andalouse construit, à partir de plusieurs actions et pièces, un récit du capitalisme « historique et subjectif » à la fois. De ce vaste projet, la collection possède deux photos prises dans la réserve d'or de l'État espagnol : cet espace réunit des lingots, mémoire d'une autre époque essentiellement symbolique puisque l'étalon or a disparu dans l'entre-deux-guerres¹⁹.

Quant à l'artiste originaire d'Alicante, Daniel García Andújar, il dessine des billets de banque et en analyse l'origine dans la technique du guilloché (ou guillochis), un motif répétitif gravé avec une profusion de détails, dont le dessin s'emmêle jusqu'à ce qu'il devienne difficile de suivre visuellement une ligne ; le résultat est gravé de façon mécanique et avec une grande précision. Ces billets appartiennent à la série *El capital. La mercancía* ; ils sont pour l'artiste une manière de s'approprier la technique, développée par les corporations d'artisans il y a plus d'un siècle, et qui s'est enrichie de filigranes et d'hologrammes, techniques plastiques sophistiquées, mises au point pour empêcher la falsification²⁰.

Nous terminons sur la série de photos que l'artiste allemande Candida Höfer a prises au siège du *Banco de España*. Il faut remonter jusqu'en 1979 pour trouver l'origine de ces travaux : Höfer est encore étudiante à l'académie d'art de Düsseldorf. Elle entreprend alors des séries photographiques en couleur des intérieurs de bâtiments publics — compris comme des espaces de représentation — tels que des archives, des musées, des banques et des bureaux, des environnements qu'elle capture frontalement avec simplicité et objectivité. Elle prend toujours la photo quand le bâtiment est vide, et, ce faisant, met en évidence le fait qu'y habitent des sujets absents par les traces qu'ils laissent dans l'architecture et les objets qui la peuplent. Quoique l'artiste ait photographié cinq pièces à l'intérieur du *Banco de España*, images exposées dans l'un de ses corridors, la photo qui voyage à Rabat montre les impressionnantes portes d'accès à la réserve d'or.

Et tandis que nous écrivons les lignes de ce catalogue, dans la touffeur de l'été madrilène, ces mêmes œuvres peuplent nos réflexions sur la construction d'une narration qui articulerait une nouvelle alternative discursive pour cette riche collection. Une lecture nécessaire pour le contexte de cette exposition puisque, bien que nous soyons voisins, nous n'avons jamais eu l'occasion de présenter au Maroc un échantillon d'art espagnol qui atteigne la diversité et l'ampleur historique de la Collection du *Banco de España*. C'est devenu possible grâce à l'ouverture, en 2014, du Musée Mohammed VI.

19. Cristina Lucas. *Es capital*, Madrid : Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano et CGAC, 2014.

20. Vid. <http://www.danielandujar.org/tag/madrid/>

rebota la mirada del espectador, mientras un texto alude a lo que puede estar ausente. El alemán Wolfgang Tillmans realiza a partir del año 2000 fotografías monocromas que son el resultado azaroso de pasar el papel emulsionado por la procesadora de color en los procesos de positivado analógico, desvelando así que tras cada la imagen hay sólo química. Por su parte, Néstor Sanmiguel analiza el oficio de pintor elaborando piezas a partir de innumerables capas de información —recortes, fotografías, dibujos, facturas— que finalmente anula o vela al camuflarlas tras las retículas que ordenan la superficie del lienzo. Finalmente, el díptico de Pep Agut pone en cuestión el habitáculo, el escenario enmudecido y de narración suspendida, enfrentando su estructura especular al que mira.

CODA

A modo de cierre, hemos seleccionado algunas piezas de la colección que conectan con el frontis de *Miradas a la Colección Banco de España*. Por un lado, la fotografía de Cristina Lucas, *La cámara del tesoro* (2014) perteneciente al proyecto *Es capital*: la artista andaluza construye, a partir de varias acciones y piezas, un relato del capitalismo «histórico y subjetivo» a un tiempo. De este amplio proyecto la colección posee un par de fotografías realizadas en la reserva de oro del Estado español: este espacio reúne lingotes como memoria de otro tiempo, fundamentalmente simbólico, ya que el patrón oro desapareció en el periodo entre las dos guerras mundiales¹⁶.

Por su parte, el alicantino Daniel García Andújar diseña billetes de banco y analiza su origen en la técnica del guilloché (o guilloche), un diseño repetitivo que se graba con profusión de detalles, cuyo dibujo se enmaraña hasta que es complejo seguir visualmente una línea; el resultado se graba de forma mecánica con gran precisión. Perteneciente a la serie *El capital. La mercancía*, con estos billetes el artista se apropia de esta técnica, desarrollada por los gremios de artesanos hace más de un siglo, y que se ha ido enriqueciendo con marcas de agua y hologramas, destrezas plásticas y técnicas, todas ellas maduradas para dificultar la falsificación¹⁷.

Finalizamos con la serie fotográfica que la artista alemana Candida Höfer llevó a cabo en la sede de Banco de España. El origen de estos trabajos se remite al año 1979, cuando Höfer todavía era estudiante en la Academia de Arte de Düsseldorf: entonces inició series fotográficas en color de los interiores de edificios públicos —entendidos como espacios de representación— como archivos, museos, bancos y oficinas, ámbitos que retrata con frontal simplicidad y objetividad. Siempre toma la imagen cuando están vacíos, poniendo en evidencia el habitar de los sujetos omitidos en las huellas que dejan en la arquitectura y en los objetos que la pueblan. Aunque la autora llegó a realizar cinco piezas del interior del Banco de España, obras que están expuestas en uno de sus corredores, la fotografía que viaja a Rabat es la que muestra las poderosas puertas del acceso a la cámara del oro.

Las mismas obras que cuando se escribe este catálogo, en el tórrido verano madrileño, pueblan nuestras reflexiones en la construcción de una narrativa que articule una nueva alternativa discursiva para esta poblada colección. Una lectura necesaria por el contexto en el que se exhibe, ya que, pese a nuestra vecindad, no ha habido ocasión de presentar en Marruecos una muestra de arte español de la variedad y amplitud histórica que ofrece la Colección Banco de España. La apertura en 2014 del Musée Mohammed VI lo hace ahora posible.

16. Cristina Lucas. *Es capital*, Madrid: Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano y CGAC, 2014.

17. Vid. <http://www.danielandujar.org/tag/madrid/>



OBRAS EN EXPOSICIÓN

OBRAS EN EXPOSICIÓN

MARIANO SALVADOR MAELLA

ATELIER / TALLER

Ce portrait vient de la collection du *Banco de San Carlos*, où il était en compagnie des portraits des princes Charles IV et Marie-Louise, probablement commandés à Maella (Valence, 1739 - Madrid, 1819) en 1782 par les directeurs de la banque, et dont l'exécution fut confiée à un disciple du peintre académicien ; il est par conséquent plausible d'attribuer l'œuvre à Andrés Ginés de Aguirre. Néanmoins, étant donné qu'il s'agit du monarque qui donne son nom à la banque, sans doute le maître en a-t-il supervisé plus directement la facture et la finition.

La composition reproduit de toute évidence un modèle de Mengs qui deviendrait le portrait officiel par excellence du souverain et qui fut gravé par Manuel Salvador Carmona précisément en 1783. Mais cette copie présente une curieuse variante par rapport à l'exemplaire du *Museo del Prado* : outre le collier de la Toison d'or et les grandes croix des ordres du Saint-Esprit et de Saint-Janvier, semblables au portrait du Prado, le roi arbore le collier, le ruban et la grande croix de l'ordre de Charles III. Cet élément le relie directement à l'exemplaire conservé par la *Real Sociedad Económica Matritense* comme dépôt du *Museo del Prado*, sûrement l'original de Mengs, peint lors de son deuxième voyage en Espagne au milieu de l'année 1774.

Nous savons — tout cela est parfaitement documenté — que les copies des portraits de Mengs considérés comme officiels furent à leur tour souvent copiées par Bayeu et Maella, au moins à partir de 1773, comme en témoignent à plusieurs reprises les archives palatiales. Il apparaît évident que, dans ce cas-ci, dans l'atelier de Maella, c'est le portrait le plus récent qui sera copié, le portrait *mis à jour* avec la référence au nouvel ordre carolin ; pour le reste, rien ne semble avoir été changé ni à l'âge ni à l'expression du monarque. Le portrait a pour but évident de mettre l'accent sur la majesté et recourt donc à l'armure, au sceptre et aux hermines, mais le visage, avec son sourire caractéristique, exprime la bonhomie proverbiale du souverain, en contraste avec la pose ampoulée.

Este retrato procede de la colección del Banco de San Carlos, lugar donde acompañaba a los retratos de Carlos IV y María Luisa, príncipes, que fueron seguramente los encargados a Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819) en 1782 por los directores del Banco y cuya ejecución se encomendó a un discípulo del pintor académico; es muy posible, por tanto, que sean obra de Andrés Ginés de Aguirre. Aquí, por tratarse del monarca que da nombre al Banco, quizás fuese más inmediata la supervisión y el acabado por parte del maestro.

La composición repite obviamente un modelo de Mengs, que vino a ser el retrato oficial por excelencia del monarca, y fue grabado por Manuel Salvador Carmona precisamente en 1783. Pero esta copia presenta una curiosa variante respecto al ejemplar del Museo del Prado, ya que, además del collar del Toisón y las grandes cruces de Saint-Esprit y San Gero, como el del Prado, ostenta el collar, la banda y la gran cruz de la Real Orden de Carlos III. Esta circunstancia lo relaciona directamente con el ejemplar que guarda la Real Sociedad Económica Matritense como depósito del Museo del Prado, que es seguramente original de Mengs, pintado en su segundo viaje a España a mediados del año 1774.

Es bien sabido —y hay noticias documentales de ello— que las copias de los retratos de Mengs considerados oficiales fueron copiadas a su vez frecuentemente por Bayeu y Maella, al menos desde 1773, según consta repetidas veces en la documentación palaciega. Es evidente que aquí, en el taller de Maella, se copió el retrato más reciente, *actualizado* en lo que se refiere a la nueva orden carolina, aunque no parece que se haya modificado en nada la edad y la expresión del monarca. Como retrato de evidente intención mayestática, se recurre a la armadura, la bengala y los armiños, pero el rostro, con la sonrisa característica, expresa bien la conocida *bonhomie* del soberano, en contraste con lo aparatoso de la pose.



Carlos III en armure portant les colliers des ordres, 1783

Carlos III con armadura y los collares de las órdenes

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
160 x 116 cm

MARIANO SALVADOR MAELLA

ATELIER / TALLER

Ces deux huiles, compagnes du portrait de Charles III en armure, sont commandées en 1782 à Mariano Salvador Maella, comme celui-ci, et exécutées dans son atelier, sans doute par Andrés Ginés de Aguirre. Ce sont des œuvres qui reproduisent les formules de modèles connus, initialement attribuées à Mengs, sous le nom duquel elles figurent dans les inventaires du *Banco de España* en 1847, même si ces dernières années elles ont été attribuées à Luis Paret. On conserve plusieurs exemplaires identiques de ce couple de portraits, les plus connus sont ceux du *Museo de Bilbao*, également attribués à Paret, et ceux de la Collection Navas de Madrid, attribués à Goya. Tous deux font partie du premier groupe de portraits institutionnels commandés par le *Banco de San Carlos* dans un but clairement de représentation, et destinés, comme d'autres œuvres d'art, à décorer les espaces nobles de la banque, dans le cas qui nous occupe, la salle des assemblées générales.

Même si le portrait de Marie-Louise procède de toute évidence, par l'attitude et la position des mains, de celui peint par Mengs en 1765 et conservé au *Museo del Prado*, il s'apparente par la technique et le caractère à ceux que Maella exécutera quelques années plus tard, vers 1785, de l'infante Joaquina enfant, fille précisément de Charles IV et de Marie-Louise. Le traitement du cheval, la façon de peindre les mains et le ton général de la composition et du costume le rapprochent d'autres portraits de l'infante, avec une certaine froideur en plus dans les tonalités, ce qui a sans doute contribué à penser à Paret et le différencie des œuvres peintes de la main de Maella.

Le portrait du jeune Charles IV ne répond à aucun prototype connu de Mengs, mais la ressemblance, malgré la touche plus intime, avec les tableaux réalisés des années plus tard par le peintre valencien dans un registre plus officiel et solennel (ceux du *Palacio de Pedralbes*, à Barcelone, et de l'*Academia de San Carlos*, Mexico), permet d'affirmer qu'il a été conçu dans son atelier, bien que des documents attestent qu'il soit dû à la main d'un habile collaborateur.

Estos óleos, compañeros del retrato de Carlos III con armadura, fueron encargados en 1782 a Mariano Salvador Maella, al igual que aquel, y realizados en su taller, probablemente por Andrés Ginés de Aguirre. Al tratarse de obras que repiten las fórmulas de modelos conocidos fueron inicialmente atribuidas a Mengs, bajo cuyo nombre figuran en los inventarios del Banco de España en 1847, si bien se han considerado en los últimos años como obras de Luis Paret. Se conservan varios ejemplares iguales de esta pareja de retratos, los más conocidos de los cuales son los del Museo de Bilbao, atribuidos igualmente a Paret, y los que fueron de la Colección Navas de Madrid, atribuidos a Goya. Ambos forman parte del primer grupo de retratos institucionales encargados por el Banco de San Carlos con una función claramente representativa, y destinados a formar parte de las obras de arte que decoraban espacios nobles del Banco, en este caso la Sala de Juntas Generales.

El retrato de María Luisa, aunque deriva con evidencia, en la actitud y posición de manos, del pintado por Mengs en 1765 y que se conserva en el Museo del Prado, puede hermanarse en técnica y carácter con los que habría de hacer Maella pocos años más tarde, hacia 1785, de la infanta Joaquina niña, hija precisamente de Carlos IV y María Luisa. El tratamiento del cabello, el modo de dibujar las manos y el tono general de la composición y del traje lo asemejan a otros retratos de la infanta, con cierto tono más frío en el color, que es lo que sin duda llevó a pensar en Paret y que lo diferencia de las obras pintadas por la mano de Maella.

El retrato del joven Carlos IV no responde a ningún prototipo conocido de Mengs, pero su semejanza, a pesar del matiz más íntimo, con los cuadros que años más tarde realiza el pintor valenciano en un tono más oficial y solemne (los del Palacio de Pedralbes, en Barcelona, y la Academia de San Carlos, de México), permite asegurar que se concibieron en su taller, aunque haya constancia documental de que fue debido a la mano de un hábil colaborador.



Carlos IV, en prince des Asturies, 1783

Carlos IV, como príncipe de Asturias

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
160 x 117 cm



María Luisa de Parma, princesse des Asturies, 1783

María Luisa de Parma, princesa de Asturias

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
159 x 115 cm

FRANCISCO DE GOYA

Goya (Fuendetodos, 1746 - Bordeaux, 1828) peint en 1786 le portrait du marquis de Tolosa (Tolède, 1720 - Madrid, 1798), directeur du *Banco de San Carlos*, tableau accroché dans la *Sala Grande de Juntas Generales*¹, et pour lequel l'artiste reçut dix mille réaux de vellón² en plus des portraits de Charles III et du comte d'Altamira. Il se rapproche de la typologie du portrait officiel des Lumières par l'usage du modèle revêtu de l'uniforme – vraisemblablement celui de majordome de *semana*³ du roi ou de *gentilhombre de cámara*⁴ – et des insignes de l'ordre militaire, ainsi que du bâton de commandement des directeurs du *Banco*. Tolosa porte orgueilleusement, brodée sur sa veste, la croix de l'ordre de Calatrava et, à côté, un bijou de diamants d'une grande richesse, sur ruban rouge dont le cercle intérieur présente une croix émaillée en rouge. Goya adopte le format que, vraisemblablement, le *Banco* avait établi en présentant le marquis de trois quarts, derrière un parapet en pierre qui semble préparé pour une inscription reprenant son nom et ses titres, comme il était fréquent dans ce type de portraits officiels qui, généralement, faisaient partie d'une série.

Goya réussit un magnifique portrait du marquis de Tolosa remarquable par sa simplicité, la captation instantanée du personnage et le reflet magistral de la sensibilité qui émane de son visage, compensant de la sorte le stéréotype plus formel d'autres portraits. À cette époque, l'artiste avait déjà transformé le portrait officiel et froid en quelque chose d'intime et de personnel, profondément naturaliste et direct ; dans ce cas-ci, le modèle semble dialoguer avec son peintre par ce regard légèrement teinté d'humour et par la moue ironique de la bouche. Dans l'original, on peut observer les ressources de Goya pour révéler la personnalité du modèle, comme la disposition du personnage sur un fond aux tons obscurs, avec juste quelques rares reflets lumineux suffisants pour que les riches broderies d'or, d'un grain léger et précis, deviennent des chemins lumineux conduisant le regard du spectateur vers le visage sensible du marquis.

Goya (Fuendetodos, 1746-Burdeos, 1828) pintó en 1786 el retrato del marqués de Tolosa (Toledo, 1720-Madrid, 1798), director nato del Banco de San Carlos, que sería colocado en la Sala Grande de Juntas Generales, y por el que se le pagaron diez mil reales de vellón junto a los retratos de Carlos III y del conde de Altamira. En él se acerca a la tipología del retrato oficial de la Ilustración por el uso del modelo vestido de uniforme –posiblemente el de mayordomo de semana del rey o el de gentilhombre de cámara– y las insignias de la orden militar, así como por el bastón de mando de los directores del Banco. Tolosa luce, bordada sobre la casaca, la cruz de la Orden de Calatrava, y junto a ella un joyel de diamantes de gran riqueza sobre cinta roja, en cuyo círculo interior hay una cruz esmaltada en rojo. Siguió Goya el formato que sin duda había decidido el Banco al presentar al marqués de tres cuartos, tras un antepecho de piedra que parece preparado para una inscripción con su nombre y títulos, según era frecuente en este tipo de retratos oficiales que formaban generalmente parte de una serie.

Goya logró un retrato bellissimo del marqués de Tolosa en el que destacan la sencillez, la instantánea captación del personaje y el reflejo magistral de la sensibilidad que se desprende de su figura, con lo que compensa el estereotipo más reglamentado de otros retratos. Por esta época el artista había convertido ya el frío retrato oficial en algo íntimo y personal, profundamente naturalista y directo; en este caso el retratado parece haber establecido un diálogo con su pintor por esa mirada ligeramente teñida de humor y por el gesto irónico de la boca. En el original se aprecian los recursos de Goya para revelar la personalidad del modelo, como la disposición de la figura sobre el tono oscuro del fondo, apenas con unos pocos reflejos luminosos para que los ricos bordados de oro, hechos con ligeros y precisos empastes, constituyan caminos de luz y de colorido que llevan la mirada del espectador hacia el rostro sensible del marqués.

MANUELA MENA

1. NdT : grande salle des assemblées générales

2. NdT : le *real de vellón* est une monnaie espagnole datant du règne de Joseph Ier Bonaparte

3. NdT : sorte de sommelier de corps de la monarchie espagnole

4. NdT : sorte de serviteur honoraire du roi



Miguel Fernández Durán, marquis de Tolosa, 1787

Miguel Fernández Durán, marqués de Tolosa

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
112 x 78 cm

VICENTE LÓPEZ

Ce portrait *officiel* du roi Ferdinand VII (1784 - 1833) reprend de nombreux éléments qui font allusion à son rang et à ses honneurs. Il porte l'uniforme de capitaine général, avec les attributs du commandement et des responsabilités militaires (ruban, épée et bâton) qui font partie d'une longue tradition de représentation des monarques espagnols. Sur sa poitrine il arbore plusieurs insignes qui nous signifient son statut et de son lignage : la toison d'or, l'insigne et le ruban de l'ordre de Charles III et l'insigne d'Isabelle la Catholique. La rhétorique symbolique du portrait est complétée par la table sur laquelle se trouvent un écritoire et plusieurs livres, des objets d'une grande importance symbolique et qui supposent une actualisation de la typologie du roi, conscient de ses responsabilités administratives. La tranche du volume sur lequel il appuie la main gauche indique la *Real Cédula del Banco de San Fernando*¹, imprimée en 1829 ; en effet, bien que la peinture ait été commandée à la mi-1828 par le *Banco de San Carlos*, celui-ci est remplacé, l'année suivante, par le nouveau *Banco de San Fernando*.

Ce portrait occupe une place capitale dans le vaste catalogue des effigies royales de Vicente López (León, 1791 - Madrid 1853), autant par sa qualité que par la singularité de sa composition. On y observe toutes les caractéristiques qui en ont fait le portraitiste espagnol le plus important de sa génération. La riche variété de tissus et d'objets qui apparaissent dans le tableau lui permet de faire étalage de ses talents de dessinateur et de sa capacité à reproduire les textures ; cette variété se traduit également par une gamme chromatique très large et bien combinée.

L'importance de cette œuvre est ensuite déterminée par l'intérêt qu'elle présente d'un point de vue typologique. Dans l'histoire déjà longue du portrait royal espagnol, prédominaient des représentations des souverains debout ou, plus rarement, à cheval. Dans le portrait de Ferdinand VII, c'est une image personnelle détendue qui transparaît : le monarque pose assis, dans une attitude plutôt décontractée, avec une expression quelque peu souriante, loin de la distance et de la gravité qui caractérisaient traditionnellement les portraits des rois espagnols.

Este retrato *oficial* del rey Fernando VII (1784-1833) contiene numerosos elementos alusivos a su rango y a sus honores. Viste uniforme de capitán general, con los atributos de mando y de responsabilidades militares (banda, espada y bastón) que forman parte de una larga tradición de representación de los monarcas españoles. Adornan su pecho varias insignias que nos hablan de su estatus y su linaje: el toisón de oro, la insignia y la banda de la orden de Carlos III y la insignia de Isabel la Católica. La retórica simbólica del retrato se complementa con la mesa sobre la que vemos una escribanía y varios libros, objetos que revisten gran importancia simbólica y que suponen una actualización de la tipología del rey, consciente de sus responsabilidades administrativas. El lomo del volumen sobre el que apoya la mano izquierda es la *Real Cédula del Banco de San Fernando*, que se imprimió en 1829; en efecto, aunque la pintura había sido encargada a mediados de 1828 por el Banco de San Carlos, al año siguiente fue sustituido por el nuevo Banco de San Fernando.

Este retrato ocupa un lugar importante en el amplio catálogo de las effigies reales de Vicente López (León, 1791-Madrid 1853), tanto por su calidad como por su singularidad compositiva. En él concurren todas las características que lo convirtieron en el retratista español más importante de su generación. La amplia variedad de tejidos y objetos que aparecen en el cuadro le permite hacer un alarde de sus dotes como dibujante y de su capacidad para la reproducción de texturas, variedad que se traduce también en una gama cromática muy amplia y bien combinada.

La importancia de esta obra viene además determinada por su interés desde el punto de vista tipológico. En la ya entonces larga historia del retrato real español habían predominado las imágenes de los monarcas de pie o, más raramente, a caballo. En el caso de Fernando VII predomina una imagen personal distendida: el monarca posa sentado, en una actitud más bien relajada y con expresión algo risueña, lejos de la distancia y gravedad que tradicionalmente habían caracterizado los retratos de los reyes españoles.

1. NdT : « Real Cédula » ou ordonnance rendue par le roi d'Espagne, ici concernant le *Banco de San Fernando*



Fernando VII, 1832
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
187 x 135 cm

VICENTE LÓPEZ

Il s'agit d'un portrait quasi en pied ; le modèle est assis à côté d'une table sur laquelle repose l'une de ses mains et où se trouvent des livres, des liasses et des étuis à lunettes. À partir du règne de Ferdinand VII, cette formule est de plus en plus utilisée pour représenter des personnages aux responsabilités administratives et politiques, s'érigeant en alternative chargée de significations *civiles* face aux autres typologies de portrait. D'autres références du tableau permettent de situer le modèle : il tient dans sa main droite des lunettes et porte un luxueux costume croisé du ruban bleu et blanc de l'ordre de Charles III, dont il arbore la grande croix sur la poitrine. Les riches broderies dorées des manches et le col renvoient à son rang et à ses responsabilités politiques : on y voit des yeux, symboles d'Argos et de la vigilance dans l'accomplissement du devoir. Ce motif est réservé aux uniformes des personnages appartenant aux échelons les plus élevés du service civil, comme les ministres.

Le modèle a été identifié à don José María Vigil y Quiñones de León, marquis de San Carlos y de Montevirgen (León, 1791 - Madrid 1853), alors âgé de cinquante ans ; il devint ministre des finances en 1838, député puis finalement sénateur.

Cette œuvre est l'un des derniers témoignages de l'extraordinaire virtuosité technique que conservait Vicente López (Valence, 1772 - Madrid, 1850) dans sa dernière période, car on y apprécie encore une remarquable capacité descriptive, par exemple dans le modelé des mains, dans les détails et dans la vivacité de l'expression. Outre ces caractéristiques, communes à l'ensemble de son œuvre, on remarque une volonté d'adoucir les contrastes chromatiques et d'harmoniser les tons, ce qui démontre la capacité de l'artiste de s'adapter aux temps qui changent et au goût fluctuant de sa clientèle. Le cadre en est également affecté : le modèle pose sur une terrasse donnant sur un vaste paysage, selon la formule habituelle des portraitistes romantiques espagnols postérieurs. Le chromatisme joue également un rôle important, faisant de ce tableau une pièce singulière et novatrice.

Se trata de un retrato de casi cuerpo entero, cuyo modelo se encuentra sentado junto a una mesa sobre la que descansa una de sus manos, y en la que apoyan libros, legajos y unas fundas de gafas. Es esta una fórmula que a partir del reinado de Fernando VII se utilizó con progresiva frecuencia para representar a personajes con responsabilidades administrativas y políticas, como alternativa cargada de significados *civiles* frente a otras tipologías de retrato. Otras referencias dentro del cuadro sirven para situar al retratado: lleva en la mano derecha unas lentes y viste un lujoso traje cruzado por la banda blanquiazul de la orden de Carlos III, cuya gran cruz luce también en el pecho. Los ricos bordados dorados de las mangas y el cuello aluden a su rango y responsabilidades políticas: en ellos figuran unos ojos, símbolos de Argos y de la vigilancia en el desempeño de sus funciones. Es un motivo que estaba reservado a los uniformes de los personajes pertenecientes a la escala más alta del servicio civil, como los ministros.

El retratado se ha identificado con don José María Vigil y Quiñones de León, marqués de San Carlos y de Montevirgen (León, 1791-Madrid 1853), cuando contaba cincuenta años; llegó a ser ministro de Hacienda en 1838, diputado y finalmente senador.

Esta obra es uno de los últimos testimonios del extraordinario grado de virtuosismo técnico que conservaba Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850) en su última etapa, pues en ella pervive su extraordinaria capacidad descriptiva, observable en el modelado de las manos, en el dibujo de los detalles y en la viveza de la expresión. Junto a esas características, comunes a buena parte de su obra, se observa un deseo de suavizar los contrastes cromáticos y de unificar las tintas, que demuestra la capacidad del pintor para adaptarse a los nuevos tiempos y al gusto cambiante de su clientela. Ello también afecta al escenario: el modelo posa en una terraza que da paso a un amplio paisaje, según una fórmula bastante habitual de los posteriores retratistas románticos españoles y cuyo cromatismo hace igualmente de este retrato una pieza singular e innovadora.



*José María Vigil y Quiñones de León,
marquis de San Carlos y de Montevirgen, 1841*

*José María Vigil y Quiñones de León,
marqués de San Carlos y de Montevirgen*

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
129 x 96 cm

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

En 1852, lorsque Gutiérrez de la Vega (Séville, 1781 - Madrid, 1865) signe ce portrait, cela fait trois ans que son modèle est gouverneur du *Banco Español de San Fernando*. Auparavant, en tant que ministre des finances, il avait encouragé la fusion entre cette banque et celle d'Isabelle II. C'est sous son mandat que l'institution prend le nom de *Banco de España*. Ce portrait reflète l'importance du personnage, non seulement pour ses qualités, mais aussi parce qu'il deviendra le premier d'une longue série de portraits des gouverneurs de l'institution. Gutiérrez de la Vega s'est très certainement inspiré des deux œuvres qui font partie de la collection du Banco : le portrait du comte d'Altamira par Goya et celui de Ferdinand VII par Vicente López. Dans ces portraits, les modèles sont représentés en pied, assis sur une chaise, avec l'un des bras posés sur une table. La principale différence réside dans la représentation de l'espace, typique d'un intérieur mais où une balustrade laisse entrevoir une masse d'arbres, selon une formule que l'on retrouve dans d'autres portraits du romantisme espagnol.

Santillán porte son uniforme officiel, aux broderies dorées décorées d'yeux, allusion à Argos et à la vigilance que les responsables de l'administration publique doivent maintenir. On remarque dans sa tenue le ruban de l'ordre de Charles III, sous lequel on aperçoit celui de l'ordre d'Isabelle la Catholique. Il arbore sur sa poitrine les deux grandes croix de ces mêmes ordres et tient, sur le côté gauche, un bâton qui atteste sa charge de gouverneur. Il tient dans la main droite un livre officiel de la lecture duquel il semble avoir été tiré. Tout cela construit une image basée sur des références aux honneurs et aux obligations, tout en étant détendue, comme l'exige les canons du portrait contemporain. Il s'agit d'une des œuvres les plus réussies de l'artiste, par son coup de pinceau souple et sa volonté d'adoucir les contrastes chromatiques et formels, ainsi que de construire une atmosphère où s'harmonise l'ensemble, traits qui font de son art un art singulier.

En 1852, cuando Gutiérrez de la Vega (Sevilla, 1781-Madrid, 1865) firmó este retrato, su modelo hacía tres años que era gobernador del Banco Español de San Fernando; previamente, como ministro de Hacienda había promovido la fusión entre ese banco y el de Isabel II. Bajo su mandato la institución adquirió su nombre actual de Banco de España. El retrato está en consonancia con la importancia de su figura, y no solo por sus cualidades, sino también porque se convertiría en cabeza de serie de la galería con la efigie de los gobernadores de la institución. Gutiérrez de la Vega muy probablemente tuvo en cuenta dos de las obras que formaban parte de la colección del Banco: el retrato del conde de Altamira, por Goya, y el de Fernando VII, por Vicente López. En ellos los modelos aparecen de cuerpo entero, sentados en una silla, y con uno de los brazos sobre una mesa. La principal diferencia está en la representación del espacio, propio de un interior, pero en el que una balaustrada deja paso a una masa de árboles, siguiendo una fórmula que se hará común a otros retratos del romanticismo español.

Santillán está vestido con su uniforme oficial, cuyos bordados dorados se decoran con ojos, emblema alusivo a Argos y a la vigilancia que deben mantener los cargos con responsabilidades en la Administración pública. En su indumentaria llama la atención la banda de la Orden de Carlos III, bajo la que asoma la de la Orden de Isabel la Católica. Sobre el pecho luce sendas grandes cruces de esas mismas órdenes y junto al costado izquierdo mantiene un bastón, que da fe de su cargo de gobernador. En la mano derecha sostiene un libro de carácter oficial cuya lectura parece haber interrumpido. Con todo ello se construye una imagen con referencias a honores y obligaciones, y al mismo tiempo relajada, lo que responde a las expectativas del retrato contemporáneo. Se trata de una de las obras más logradas de su autor, por el uso de una pincelada fluida y la voluntad de suavizar los contrastes cromáticos y formales, así como de construir una atmósfera que integre el conjunto, características que singularizan su arte.



Ramón de Santillán, 1852
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
186 x 113 cm

FEDERICO DE MADRAZO

ATTRIBUÉ À / ATRIBUIDO

En 1850 Federico de Madrazo (Rome, 1815 - Madrid, 1894) exécute un portrait d'Isabelle II destiné à l'ambassade d'Espagne auprès du Saint Siège. Il s'agit du dernier des portraits de la reine par Madrazo, le meilleur, le plus ambitieux quant à sa composition. Isabelle a alors vingt ans ; elle pose en pied, vêtue d'une robe bleue rutilante, couverte de bijoux et dans un environnement palatial rempli de références à son rang : une grande colonne à gauche, une table où reposent, sur un coussin, sceptre et couronne, et une sculpture féminine qui semble encadrée par le chambranle d'une porte. Ce n'est pas la présence de ces éléments qui attire l'attention, mais leur échelle et le rôle qu'ils jouent dans la création d'une composition dense et monumentale.

Le tableau est envoyé à Rome en 1852, et le peintre reçoit en échange vingt mil réaux, un chiffre considérable qui met en évidence l'importance de la commande. De fait, cette œuvre sert de base pour six autres versions du même portrait, diffusé également à travers des copies exécutées par d'autres artistes, car sa qualité et sa mise en scène en font l'une des représentations les plus appréciées de la reine. Parmi ces œuvres dérivées se trouve celle du *Banco de España*. Il semble qu'il s'agisse d'une adaptation de l'original, soumis à un processus de simplification autant de la composition que du style. La reine n'est plus représentée en pied, mais aux trois quarts, et le décor sophistiqué qui l'entoure a été réduit à la table avec le coussin incarnat où reposent la couronne et le sceptre, dont la description n'est par ailleurs pas guidée par la volonté de précision et l'étalage de détails du tableau romain. Comme ajout on remarque le blason de la reine sur la partie avant du tapis qui recouvre la table.

En 1850 Federico de Madrazo (Roma, 1815-Madrid, 1894) realizó un retrato de Isabel II destinado a la embajada de España ante la Santa Sede. Se trata del último de los retratos que hizo el pintor a la reina, el de mayor calidad y más ambición compositiva. Isabel tenía por entonces veinte años; posó de pie, con un vistosísimo vestido azul, muy enjoyada y en un entorno palaciego repleto de referencias a su rango: una gran columna en la parte izquierda, una mesa en la que apoyan cetro y corona sobre un cojín, y una escultura femenina que parece enmarcar la embocadura de una puerta. Llamen la atención no tanto la presencia de estos elementos como su escala y el papel que juegan para crear una composición densa y monumental.

El cuadro se envió a Roma en 1852, y su autor cobró por él veinte mil reales, una cifra considerable que da fe de la importancia del encargo. De hecho, esta obra sirvió como base para otras seis versiones del mismo retrato, que se difundió también a través de copias realizadas por otros artistas, pues por su calidad y su puesta en escena se convirtió en una de las imágenes más apreciadas de la reina. Entre esas obras derivativas figura la del Banco de España. Parece tratarse de una adaptación del original, que ha sido sometido a un proceso de simplificación tanto desde el punto de vista compositivo como estilístico. La reina no está representada de cuerpo entero, sino de tres cuartos, y el complejo contexto que la rodea ha sido reducido a la mesa con el cojín encarnado sobre el que apoyan la corona y el cetro, cuya descripción, por lo demás, no está guiada por la voluntad de precisión y por el alarde detallista del cuadro de Roma. Como añadido, se advierte el escudo de la reina en la parte frontal del tapete que cubre la mesa.



Isabel II, 1846
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
143,5 x 100 cm

JOSÉ VILLEGAS

José Villegas (Séville, 1844 - Madrid, 1921) est régent de la première pinacothèque espagnole lorsqu'il peint ce portrait du jeune Alphonse XIII ; né en 1886, celui-ci a alors seize ans, l'âge auquel il est proclamé majeur d'âge et roi d'Espagne, moment où s'achève la tutelle de sa mère. Grand coloriste, Villegas le représente dans son habit de couronnement, blanc et or, sous le grand manteau de l'ordre de Charles III, d'un bleu éclatant. Alphonse XIII régnera jusqu'au 12 avril 1931, année où la majorité républicaine obtenue lors des élections municipales espagnoles, l'amène à abandonner le trône et le pays ; il meurt à Rome le 28 février 1941.

José Villegas (Sevilla, 1844-Madrid, 1921) era regente de la primera pinacoteca española cuando pintó este retrato del joven Alfonso XIII que, nacido en 1886, tenía a la sazón dieciséis años justos, edad en la que fue proclamado mayor de edad y rey de España, momento en que cesó la tutela de su madre. Gran colorista, Villegas lo pintó con el traje de la coronación, blanco y oro bajo el gran manto de la Orden de Carlos III, de un azul esplendoroso. Alfonso XIII había de reinar hasta el 12 de abril de 1931, año en el cual, en vista de la mayoría republicana obtenida en las elecciones municipales celebradas en España, abandonó el trono y el país; murió en Roma el 28 de febrero de 1941.



Alfonso XIII, 1902
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
236 x 151 cm

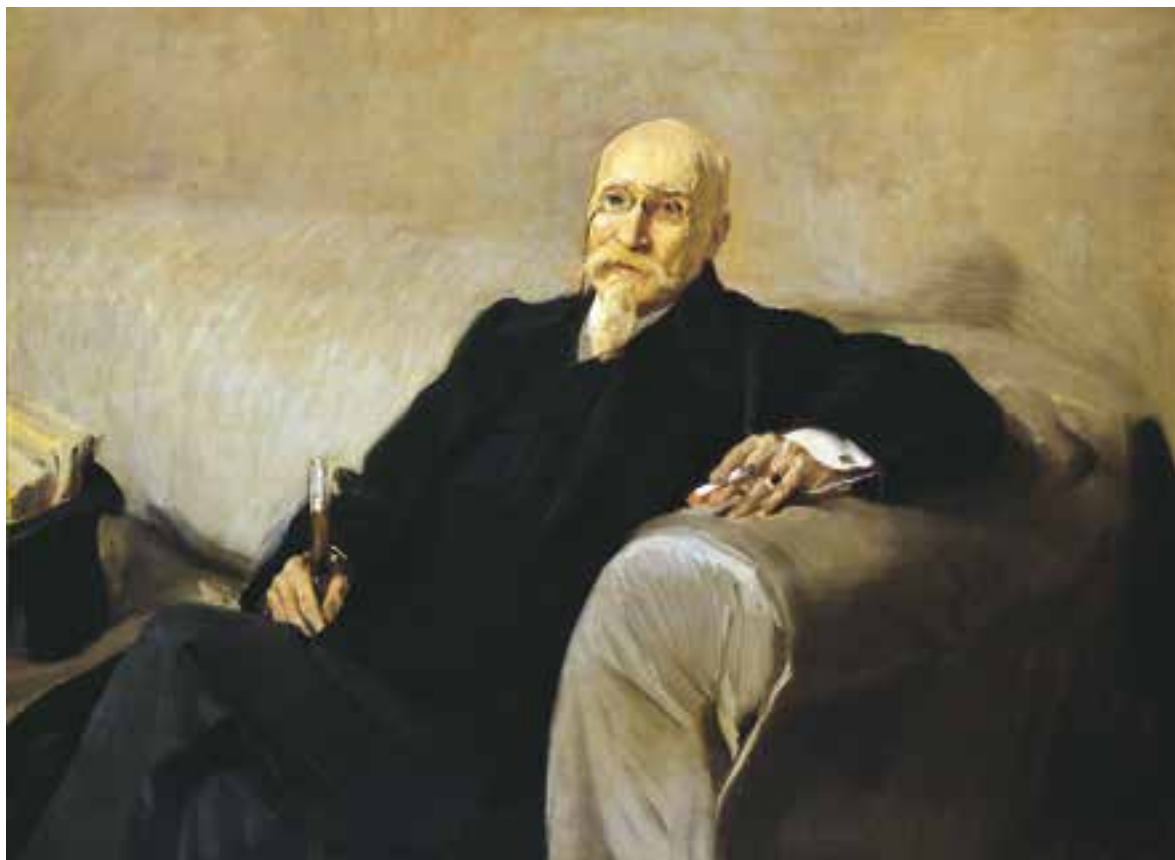
JOAQUÍN SOROLLA

José Echegaray (Madrid 1832-1916) fut ingénieur, écrivain et politicien, mais c'est sous sa facette de dramaturge que Sorolla le représente dans ce portrait (Valence, 1863 - Cercedilla, 1923), comme l'indique le panier, contenant plusieurs livres, que nous apercevons à gauche. La façon dont il est représenté est liée à la commande elle-même : c'est le Casino de Madrid, dont Echegaray était membre, qui commanda le portrait lorsque le Prix Nobel de littérature lui fut attribué en 1904. Sorolla commence à le peindre directement, à partir de l'observation ; lors des séances de pose, il réalise une ébauche, aujourd'hui disparue, à partir de laquelle il exécute l'œuvre finale. Le peintre ajoute, au-dessus de sa signature : « À Echegaray. Le *Casino de Madrid* 1905 », texte effacé lorsque le *Banco de España* acquiert le portrait en 1971 des héritiers d'Echegaray.

L'année où Sorolla le peint, 1905, est une année particulièrement fructueuse pour lui : il reçoit plusieurs commandes et peint de nombreux portraits. Grâce à une lettre à son ami Pedro Gil nous savons que, depuis novembre de l'année précédente, il a peint vingt-cinq portraits. Son talent de portraitiste est l'un des plus méconnus (mis à part les portraits de famille), bien que sa production ait été abondante et reflète fidèlement l'habileté du peintre. En effet, il devient, avec le temps, un portraitiste reconnu, recherché et apprécié, aussi bien pour peindre des œuvres d'après modèle que d'après photo. Lui-même encourage cette spécialité puisqu'il inclut des portraits dans ses grandes expositions individuelles, comme dans le cas de ce portrait d'Echegaray, qu'il expose à Paris en 1906 et à Londres deux ans plus tard ; c'était une façon de montrer son talent de portraitiste et d'obtenir de nouvelles commandes. Par la suite, Sorolla atteint le sommet comme auteur des portraits de la Galerie d'Espagnols Illustres, réalisés sur commande d'Archer Milton Huntington et qui sont aujourd'hui conservés à la *Hispanic Society of America*. Au départ, cette galerie se contente de quelques portraits de Sorolla, achetés par Archer Milton Huntington, ainsi celui qu'il acquit lors de l'exposition de Chicago de 1911 et qui, lui aussi, représente Echegaray.

José Echegaray (Madrid 1832-1916) fue ingeniero, escritor y político, si bien es su faceta de dramaturgo la que queda plasmada en este retrato de Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923), como indica la chistera que vemos a la izquierda, de la que asoman varios libros. La forma de representarlo está relacionada con el propio encargo; fue el Casino de Madrid, del que Echegaray era miembro, el que comisionó el retrato con motivo de la concesión a este del Premio Nobel de Literatura en 1904. Sorolla comenzó el retrato directamente del natural; en las sesiones de posado realizó un boceto hoy en paradero desconocido, a partir del cual ejecutaría la obra final. El pintor incluyó encima de su firma («A Echegaray. El Casino de Madrid 1905»), texto borrado cuando el Banco de España adquirió el retrato en 1971 a los descendientes de Echegaray.

El año en que Sorolla lo pintó, 1905, fue muy fructífero para él, pues realizó varios encargos y muchos retratos; por una carta a su amigo Pedro Gil sabemos que desde noviembre del año anterior había realizado veinticinco retratos. Su faceta como retratista es una de las más desconocidas (aparte de los retratos de familia), aunque su producción era abundante y fiel reflejo de la maestría del pintor. Efectivamente, se fue convirtiendo con el paso de los años en un retratista reconocido, valorado y reclamado, tanto para pintar las obras en vivo como a través de fotografías. Él mismo alentaría esta especialidad al incluir retratos en sus grandes exposiciones individuales, como hizo en el caso de este retrato de Echegaray, que expuso en París en 1906 y en Londres dos años después; era esta una manera de mostrar su capacidad como retratista y de obtener nuevos encargos. Posteriormente llegaría Sorolla a su cénit como pintor de retratos con los que pasaron a formar parte de la Galería de Españoles Ilustres, realizados por encargo de Archer Milton Huntington y que hoy se conservan en la Hispanic Society of America. Esta galería comenzó a conformarse con algunos retratos de Sorolla que fue comprando el hispanista, como el que adquirió en la exposición de Chicago de 1911 y que representaba también a Echegaray.



José Echegaray, 1905
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
99 x 134 cm

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

Le portrait de José Manuel Figueras peint par Vázquez Díaz (Nerva, 1882 - Madrid, 1969) figure parmi les rares et bienheureuses exceptions à l'académisme régnant dans la série des portraits des gouverneurs du *Banco de España*. Il n'est sûrement pas à ranger dans les chefs d'œuvre du grand artiste andalou, mais il contient néanmoins quelque chose de sa force et de sa rigueur constructive, héritage du cubisme qu'il étudia lors de son long séjour à Paris entre 1906 et 1918. Figueras Arizcun arrive à la tête du *Banco de España* dans des moments difficiles pour la pesetas, en 1929, se montrant à la hauteur des espoirs que son prestige et son expérience du secteur avaient soulevés, même si les circonstances politiques l'amènent à démissionner peu de mois après. Le portrait le représente l'air distingué, drapé dans une élégante jaquette, la main gauche appuyée sur une table recouverte d'un verre où se reflètent quelques livres et un angle du mur, formant ainsi une petite nature morte cubiste. La gamme de gris est caractéristique du peintre.

La carrière professionnelle de José Manuel Figueras Arizcun (Madrid, 1869 - 1944) se déroule dans le secteur privé, principalement bancaire. Il commence à travailler au *Crédit Lyonnais*, dont il devient fondé de pouvoir et sous-directeur général à Madrid. En 1918, quand le *Banco de Bilbao* s'installe à Madrid, il en est nommé directeur grâce à sa connaissance des milieux économiques et politiques de la capitale et, en 1919, il est élu directeur général. Il est membre de l'Assemblée nationale depuis sa création, en 1927. En octobre 1929, il accède au poste de gouverneur du *Banco de España*, alors que Calvo Sotelo est ministre des finances. Ce sont des années difficiles pour la pesetas dont le cours chute à son minimum en décembre 1929. Quand Calvo Sotelo démissionne et que Primo de Rivera abandonne le pouvoir en janvier 1930, Figueras présente à son tour sa démission. Il revient alors à la direction du *Banco de Bilbao* et à sa carrière privée : il a ainsi été conseiller du *Banco de Crédito Industrial*, de Campsa¹, de la MZA², du *Ferrocarril*³ de Tanger à Fez, président de la *Sociedad de Construcciones Electromecánicas*, membre du conseil d'administration du *Consejo Superior Bancario* et conseiller du *Banco de Bilbao*.

El retrato de José Manuel Figueras pintado por Vázquez Díaz (Nerva, 1882-Madrid, 1969) es, dentro del academicismo reinante en la serie de retratos de gobernadores del Banco de España, una feliz excepción, de las contadas que se presentan. No se trata, seguramente, una obra maestra del gran artista onubense, pero sí que contiene algo de su fuerza y rigor constructivo, herencia del cubismo, que estudió en su larga estancia en París entre 1906 y 1918. Figueras Arizcun fue llamado al gobierno del Banco de España en momentos difíciles para la peseta, en 1929, haciendo honor a las esperanzas que habían hecho concebir su prestigio y su experiencia en el sector, aunque las circunstancias políticas lo llevaron a dimitir pocos meses después. El retrato lo presenta con aire distinguido, enfundado en elegante chaqué, con la mano izquierda apoyada en una mesa con cubierta de luna de vidrio, en la que se reflejan unos libros y un ángulo de la pared, que forman una pequeña naturaleza muerta cubista. La entonación en grises es muy característica del pintor.

José Manuel Figueras Arizcun (Madrid, 1869-1944) desarrolló su actividad profesional en el sector privado, principalmente en la banca. Empezó a trabajar en el *Crédit Lyonnais*, del que llegó a ser apoderado y subdirector general en Madrid. En 1918, cuando el Banco de Bilbao se instaló en Madrid, fue nombrado director por su conocimiento de los medios económicos y políticos de la capital, y en 1919 elegido director general. Fue miembro de la Asamblea Nacional desde su creación en 1927. En octubre de 1929 alcanzó el puesto de gobernador del Banco de España, siendo Calvo Sotelo ministro de Hacienda. Fueron años difíciles para la peseta, en que su cotización llegó a su mínimo en diciembre de 1929. Cuando Calvo Sotelo dimitió y Primo de Rivera abandonó el poder, en enero de 1930, Figueras presentó su dimisión. Volvió entonces a la dirección del Banco de Bilbao y a la actividad privada: fue consejero del Banco de Crédito Industrial, de Campsa, de la MZA, del Ferrocarril de Tánger a Fez, presidente de la Sociedad de Construcciones Electromecánicas, vocal del Consejo Superior Bancario y consejero del Banco de Bilbao.

JULIÁN GÁLLEGO Y MARÍA JOSÉ ALONSO

1. NdT : ancienne compagnie nationale pétrolière

2. NdT : ancienne société ferroviaire Madrid – Saragosse et Alicante

3. NdT : chemin de fer



José Manuel Figueras Arizcun, 1930

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
135 x 105,3 cm

IGNACIO ZULOAGA

Ce tableau — qu'il serait plus correct d'appeler un dessin — marque de grandes différences avec les techniques habituelles du portrait : sur une préparation sépia, Zuloaga (Eibar, 1970 - Madrid, 1945) a dessiné au fusain la figure du modèle, en accentuant le relief à coups de craie et soulevant certaines zones de l'apprêt pour laisser voir le fond de la toile. Ce type de portrait, typique du peintre basque, place le modèle au milieu du paysage, bien qu'accompagné de livres, sous un ciel d'orage (souvenons-nous, par exemple, du portrait de Manuel de Falla, dans la *Biblioteca Española* de Paris) ; mais, cette fois-ci, Zuloaga n'a pas recours à l'utilisation clinquante de l'huile à grands coups de pinceau, il se cantonne à une technique sèche, fusain et craie, sans que le résultat ne perde en fraîcheur. En plaçant son personnage dans un endroit dépourvu, où la terre et la végétation n'occupent que le coin inférieur droit, et en lui entourant la tête de gros nuages, il lui prête l'air presque cosmique de son expressionnisme particulier. L'aspect calme et légèrement ironique d'Alejandro Fernández de Aroz, gouverneur du *Banco de España* en 1935 et, plus tard, conseiller, contraste avec le dramatisme du cadre.

Alejandro Fernández de Aroz (Medina del Campo, 1884 - Madrid, 1970) venait d'une famille bourgeoise et libérale. Il obtient la place d'avocat de l'État en 1916. Sa carrière politique commence avec les élections parlementaires de 1923, à l'issue desquelles il est élu député *liberal-albista*¹. En 1935, il est nommé gouverneur du *Banco de España*, mais, en dépit de son activité politique, sa vie est consacrée à son activité professionnelle. En 1933, il épouse Carmen Marañón, fille du docteur Marañón. En tant qu'administrateur général des *Almacenes Generales de Papel*², il permet à l'industrie éditoriale espagnole de poursuivre son activité dans les années de l'autarcie. Il crée l'*Editorial Peninsular* dans le but d'éditer les livres d'art de Francisco Javier Sánchez Cantón, son grand ami et directeur du *Museo del Prado*. Il a également été président de la *Sociedad General Azucarera de España*³, conseiller de *Tabacalera Española*⁴ et membre du Conseil général du *Banco de España*.

Esta pintura — que acaso fuera más correcto calificar de dibujo — marca grandes diferencias con las técnicas habituales del retrato: sobre una preparación de tonos sepia, Zuloaga (Eibar, 1970-Madrid, 1945) ha dibujado al carbón la figura del modelo, realizando el relieve con golpes de clarión y levantando zonas de la imprimación para dejar asomar el fondo de la tela. Este tipo de retrato, muy propio del pintor vasco, presenta al modelo en medio del paisaje, aunque acompañado de libros, bajo un cielo aborascado (recordemos, por ejemplo, el retrato de Manuel de Falla, en la *Biblioteca Española* de París); pero en esta ocasión Zuloaga ha prescindido de la ayuda que representa el efectista empleo del óleo a grandes pinceladas y se ha limitado a una técnica seca, de carbón y tiza, sin que por ello pierda frescura el resultado. Al colocar al personaje en ese lugar despejado, del que la tierra con su vegetación no ocupa más que el rincón inferior derecho, y rodear su cabeza de nubarrones, le presta el aire casi cósmico de su particular expresionismo. El aspecto tranquilo y levemente irónico de Alejandro Fernández de Aroz, gobernador del Banco de España en 1935 y más tarde consejero, contrasta con el dramatismo de su entorno.

Alejandro Fernández de Aroz (Medina del Campo, 1894-Madrid, 1970) procedía de una familia burguesa y liberal. Obtuvo la plaza de abogado del Estado en 1916. Su carrera política comenzó en las elecciones parlamentarias de 1923, en las que resultó electo diputado liberal-albista. En 1935 fue designado gobernador del Banco de España, pero a pesar de su participación política, su vida estuvo centrada en la actividad empresarial. En 1933 contrajo matrimonio con Carmen Marañón, hija del doctor Marañón. Como administrador general de *Almacenes Generales de Papel*, hizo posible en los años de la autarquía la continuidad de la industria editorial española. Creó la *Editorial Peninsular* con la finalidad de editar los libros de arte de Francisco Javier Sánchez Cantón, gran amigo y director del *Museo del Prado*. También fue presidente de la *Sociedad General Azucarera de España*, consejero de *Tabacalera Española* y miembro del Consejo General del Banco de España.

1. NdT : faction nobiliaire politique liée à la figure du Duc d'Albe
 2. NdT : magasins généraux de papier
 3. NdT : compagnie nationale sucrière espagnole
 4. NdT : société nationale d'exploitation des tabacs espagnole



Alejandro Fernández de Araoz, 1936

Fusain et craie sur toile
Carboncillo y clarión sobre lienzo
122,5 x 112,2 cm

CARMEN LAFFÓN

Luis Ángel Rojo (Madrid, 1934 - 2011) fut professeur de théorie économique de l'*Universidad Complutense* de Madrid. En 1971, il rentre au *Banco de España* en tant que *Director General de Estudios* ; en 1988, il est nommé sous-directeur de cet organisme financier. Il devient gouverneur du *Banco de España* en 1992, charge qu'il exerce jusqu'en 2000. Il participe à la création de la monnaie unique en tant que vice-président de l'Institut Monétaire Européen. Il fut académicien de la *Real Academia Española*, fauteuil f.

Carmen Laffón (Séville, 1934) a choisi de le représenter vêtu d'un complet gris bleu, assis sur un fauteuil, les jambes et les mains croisées. Si, dans le cas du portrait de Mariano Rubio, aussi dans la Collection Banco de España, le contraste est grand entre le personnage représenté et l'environnement, ici nous avons tout l'effet inverse : une atmosphère unique estompe les contours des choses. De la même façon qu'elle résout le rapport entre le personnage représenté et le spectateur dans le tableau susmentionné, la peintre sévillane place le gouverneur face à la lumière qui émane, dans ce cas-ci, d'une fenêtre que nous ne voyons pas et qui est située à gauche. Le traitement du fond est particulièrement délicat dans ce tableau, relevant presque d'une abstraction lyrique évoquant Rothko puisqu'y prédomine une élégante gamme entre gris et ocres, mais avec plus de textures lumineuses que chez l'artiste états-unien.

Luis Ángel Rojo (Madrid, 1934-2011) fue catedrático de Teoría Económica de la Universidad Complutense de Madrid. En 1971 ingresó en el Banco de España como Director General de Estudios, y fue nombrado subdirector de la entidad financiera en 1988. Ascendió a gobernador del Banco de España en 1992, cargo que ejerció hasta el año 2000. Participó en la creación de la moneda única cuando era vicepresidente del Instituto Monetario Europeo. Fue Académico de la Lengua en el sillón f.

Carmen Laffón (Sevilla, 1934) elige representar a Luis Ángel Rojo vestido con un terno gris azulado, sentado en una butaca, con piernas y manos cruzadas; si en el caso del retrato de Mariano Rubio, también en la Colección Banco de España, se genera un gran contraste entre el retratado y el entorno, aquí se produce el efecto contrario: una atmósfera única que funde los límites entre las cosas. De forma similar a cómo soluciona la relación del retratado con el espectador en el cuadro citado, la pintora sevillana sitúa al gobernador mirando hacia la luz que emana, en este caso, de una ventana que no vemos y que se sitúa a la izquierda. En esta pintura es especialmente delicado el tratamiento del fondo, casi de una abstracción lírica que recuerda a Rothko, pues predomina en ella una elegante gama de entre grises y ocres, si bien con más texturas lumínicas que en las del artista norteamericano.



Retrato de Luis Ángel Rojo, 1987
Retrato de Luis Ángel Rojo

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
130 x 100 cm

ANTONIO SAURA

Antonio Saura (Huesca, 1930 - Cuenca, 1998) présente dans ces pièces une nouvelle conception de l'œuvre picturale dans laquelle prévalent le corporel, le dramatique et l'idée de lutte : le tableau en guise de champ de bataille illimité corps à corps. C'est justement au milieu des années cinquante, époque de la fondation du groupe El Paso, que le peintre se situe dans la lignée de la peinture baroque espagnole ; il y trouve le noir et le drame, ainsi que la tragédie du corps humain déboîté, et donne à son œuvre un enracinement national. La critique enthousiaste de l'époque verra en lui le dramatismo du Gréco et de Goya, mêlé à la trempe et l'austérité de Zurbarán. Mais la filiation n'élimine pas un composant plus transnational, lié au surréalisme tardif qui nourrit ses premiers pas.

Cabeza, pièce qui ne peut être détachée du geste surréaliste, est une tête aux profils très ébauchés, arrachée de son corps. Elle atteint un degré d'intense dramatismo par son association à une sorte de tête de mort, expressive et tourmentée. On perçoit dans cette œuvre un certain intérêt pour la composition de type nature morte ou *vanitas*, passée par le filtre du Picasso fataliste de l'après-guerre, ainsi qu'une parenté avec le graphisme de Roberto Matta par cette constellation de lignes vives en sgraffites, ce qui nous montre un Saura toujours à la recherche de sa propre gestuelle poétique.

Dans les années 50, Saura entreprend le travail des *Damas*, macro-série de figures féminines dont pourrait faire partie *Sandra*. Cette pièce montre que sa peinture s'achemine avec fermeté vers un art gestuel attentif à l'évolution de l'abstraction internationale et visiblement en dette autant vis-à-vis de la corporéité monstrueuse des femmes de Willem de Kooning que du *dripping* de Pollock. Ces femmes, avec leur nom propre, finissent par former un archétype qui va de la vierge exaltée à la veuve endeuillée, en passant par l'érotisme comme menace ou par l'archétype maternel des vénus préhistoriques. L'œuvre fixe un moment où l'artiste essaie de contenir la figure centrée sur la toile par l'apport d'une réserve en blanc, une composition qui deviendra espace claustrophobe à mesure que sa carrière progresse.

Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) representa en estas piezas una nueva concepción de la obra pictórica en la que prevalece lo corporal, lo dramático y la idea de lucha: el cuadro como ilimitado campo de batalla cuerpo a cuerpo. Precisamente a mediados de los cincuenta, época de la fundación del grupo El Paso, el pintor se sitúa en el linaje de la pintura barroca española, donde encuentra el negro y el drama, así como la tragedia del cuerpo humano desencajado, para hallar una raigambre *nacional* a su obra: la entusiasta crítica de la época llega a ver en él el dramatismo de el Greco y de Goya, mezclado con la reciedumbre y austeridad de Zurbarán. Pero tal filiación no borra un componente más transnacional, ligado al surrealismo tardío que alimentó sus primeros pasos.

Cabeza, pieza que no puede desligarse del gusto surrealista, es una cabeza de perfiles muy esbozados, desgajada de su cuerpo, que alcanza un alto grado de dramatismo al asociarse a una suerte de calavera, expresiva y atormentada. En la obra se puede percibir un cierto interés compositivo que lo aproxima a una naturaleza muerta o a una *vanitas* pasada por el filtro del Picasso fatalista de posguerra, así como el grafismo de Roberto Matta, a quien le une esa constelación de líneas vivas esgrafiadas, muestra de un Saura que busca aún una poética gestual propia.

Saura emprende en la década de 1950 el trabajo de las *Damas*, macroserie de figuras femeninas en la que podría encuadrarse *Sandra*. Esta obra muestra ya su pintura deslizándose de manera decidida hacia un arte gestual atento a la evolución de la abstracción internacional y visiblemente deudor tanto de la corporeidad monstruosa de las mujeres de Willem de Kooning como del *dripping* de Pollock. Estas mujeres con nombre propio acaban configurando un arquetipo que va desde la virgen exaltada hasta la viuda enlutada, pasando por lo erótico como amenaza o por el arquetipo materno de las venus prehistóricas. La obra muestra un momento en que el artista trata de contener la figura centrada en el lienzo con un buen aporte de reserva en blanco, composición que devendrá espacio claustrofóbico con el avance de su carrera.



Tête, 1958
Cabeza
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
60 x 72 cm



Sandra, 1959
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
130 x 97 cm

EDUARDO CHILLIDA

En 1951, lorsqu'Eduardo Chillida (Saint-Sébastien, 1924-2002) rentre au Pays basque espagnol après avoir vécu à Madrid et à Paris, il commence à travailler à Hernani dans la forge de Josekruz Iturbe, où il crée sa première sculpture en fer forgé, *Ilarik* ; bien d'autres viendront après puisque, pendant des décennies, le sculpteur basque fera de ce matériau le principal objet de son expérimentation plastique. Le fer relie les pièces de Chillida non seulement aux discours formels de Julio González ou de Picasso, mais aussi avec l'artisanat basque, avec le travail de fabriquer des outils pour le travail de la terre et d'autres instruments forgés manuellement. Les références de nombreuses pièces se trouvent dans la culture locale du passé ; en ce sens, l'artiste en vient à affirmer qu'il faisait parler le basque à ses sculptures.

Rumor de límites I appartient à la série du même nom de pièces abstraites où le fer s'exprime par lui-même, un travail apparenté à *Hierros de temblor* ; dans les deux séries, le fer se construit comme une ligne produisant un dessin dans l'espace, un dessin sans aucun doute en dette avec Julio González. Le matériau ne trompe pas : il parle par lui-même, montre sa texture rugueuse, et pourtant sa dureté est mise à l'épreuve lorsqu'il s'unit à l'espace, générant des tressaillements, des contractions ; il se brise ; nerveux, il s'étire à nouveau et repart, fugace, vers l'avant, pour ensuite se ramifier... Un matériau qui cherche l'équilibre entre le poids et une apparente apesanteur, et qui vibre quand il rencontre l'air : un matériau poussé jusqu'à ses limites. Eduardo Chillida veut que la forme s'exprime seule, laisse le matériau se prononcer, part du fait qu'il ne s'intéresse pas aux référents figuratifs et que son chemin est l'abstraction.

En 1951, cuando Eduardo Chillida (San Sebastián, 1924-2002) vuelve a Euskadi tras vivir en Madrid y París, empieza a trabajar en Hernani en la fragua de Josekruz Iturbe, donde crea su primera escultura de hierro forjado, *Ilarik*; tras ella vendrán otras muchas, ya que durante décadas el escultor vasco convertirá este material en su principal objeto de experimentación plástica. El hierro conecta las piezas de Chillida, además de con los discursos formales de Julio González o Picasso, con la artesanía vasca, con el trabajo de fabricar aperos de labranza y otras herramientas forjadas a mano. Muchas de estas piezas tendrán sus referentes en la cultura local del pasado; el autor, en este sentido, llegó a afirmar que había puesto sus esculturas a hablar en euskera.

Rumor de límites I pertenece a la serie homónima de piezas abstractas en las que el hierro se expresa por sí solo, trabajo que tiene concomitancias con *Hierros de temblor*; en ambas series el hierro se construye como una línea que genera un dibujo en el espacio, un dibujo sin duda deudor de Julio González. El material no engaña: habla por sí mismo, muestra su textura rugosa, si bien su dureza se pone a prueba al aliarse con el espacio generando temblores, contracciones, se quiebra; nervioso se despereza de nuevo y sigue veloz hacia adelante, a continuación se ramifica... Un material que busca el equilibrio entre el peso y una aparente ingravidez y que vibra en su encuentro con el aire; un material que es llevado hasta sus límites. Eduardo Chillida buscaba que la forma se expresara por sí sola dejando pronunciarse al material, partiendo del hecho de que no le interesaban los referentes figurativos, que su camino era la abstracción.



Rumeur de limites I, 1958
Rumor de límites I
Fer forjado patiné
Hierro forjado patinado
22,2 x 67 x 28 cm

ANTONI TÀPIES

Antoni Tàpies conteste la tradition picturale à partir du mur conçu comme espace de communication, marque d'identité dans la création d'une peinture forte, informelle et de densité matérielle à travers l'emploi de charges comme la poudre de marbre, qui dotent les œuvres d'une présence architecturale lourde et puissante. Tàpies découvre dans les photos de graffitis de Brassai la confirmation de l'intérêt suscité dans son enfance par les sgraffites spontanés du *barrio gótico* de Barcelone. Dans *Forme 8 sur gris noir*, le tableau-mur est perforé de points et déchiré en guise de couture épidermique dans sa partie centrale et inférieure. La division tripartite de l'œuvre lui confère l'aspect d'un triptyque dévotionnel, un reliquaire ouvert ou l'écrin d'un ex-voto, ainsi l'énigmatique chiffre qui préside la toile, répété à l'extrémité droite. Malgré l'austérité marquée de l'œuvre, il en émane une sensation de déchirement et de drame silencieux qui apparaissent dans sa peinture parallèlement à son implication dans les mouvements sociaux issus de la recrudescence de la répression politique dans les années finales de la dictature. Dans *Composición*, en revanche, le « mur » apparaît comme une surface blanchie à la hâte qui dissimulerait de façon précaire, comme un palimpseste, des scènes ou des signes antérieurs, toute une mémoire physique cédant face au rôle central de nouveaux signes, nombres, lignes en pointillés et la chaîne, symbole d'une sorte de continuité existentielle, qui parcourt la zone inférieure.

On connaît l'usage que Tàpies fait des initiales, lettres disparates, signes tels que la pale ou la croix ou des chiffres. Le choix du 8, présent dans les deux œuvres, peut sembler indéchiffrable, bien qu'il incline à penser au sens ésotérique et cabalistique de la peinture de Tàpies ; étant donné son goût pour les signes mathématiques et sa tendance à bouleverser le sens de lecture des lettres et des chiffres, ce huit se transformerait dans la projection graphique verticale du signe de l'infini, graphie d'origine confuse qui renvoie à un concept de l'Inde ancienne, une culture clé pour l'artiste, intellectuellement intéressé par le bouddhisme et l'hindouisme.

Antoni Tàpies contesta la tradición pictórica desde la idea del muro como espacio comunicativo, marca de identidad en la creación de una pintura contundente, informalista y de densidad material a través del uso de cargas como el polvo de mármol que otorgan a las obras una presencia arquitectónica, pesada y contundente. Tàpies descubrió en las fotografías de graffitis de Brassai una confirmación del interés que le habían despertado en su infancia los esgrafiados espontáneos del barrio gótico barcelonés. En *Forme 8 sur gris noir*, el cuadro-muro es punteado y rasgado a modo de costura epidérmica en su zona central e inferior. La división tripartita de la obra le confiere un aspecto de tríptico devocional, de relicario abierto o contenedor de un exvoto, como en este caso la enigmática cifra esgrafiada que encabeza la tela, repetida en el extremo derecho. A pesar de su marcada austeridad, la obra contiene esa sensación de desgarramiento y drama silencioso que aparece en su pintura en paralelo a su implicación en los movimientos sociales surgidos al calor del recrudecimiento de la represión política en los años finales de la dictadura franquista. En *Composición*, en cambio, el "muro" aparece como una superficie apresuradamente blanqueada que ocultara de manera precaria, a modo de palimpsesto, escenas o signos anteriores, toda una memoria física que cede ante el protagonismo de nuevos signos, números, líneas discontinuas y la cadena, símbolo de una suerte de continuidad existencial, que recorre en la zona inferior.

Es conocido el uso por parte de Tàpies de iniciales, letras inconexas, signos como el aspa y la cruz o números. La elección del 8, presente en ambas obras, puede resultar indescifrable, pero incita a pensar en el sentido esotérico y cabalístico de la pintura de Tàpies; dados su gusto por los signos matemáticos y su tendencia a trastocar el sentido de lectura de letras y números, este ocho se convertiría la proyección gráfica erguida del signo del infinito, grafía de origen confuso que remite a un concepto elaborado en la antigua India, un ámbito cultural central en el interés intelectual del artista por el budismo y el hinduismo.



Composition, 1965

Composició

Technique mixte sur carton collé sur toile
Técnica mixta sobre cartón adherido a lienzo
66 x 97 cm



Forme de 8 sur gris noir, 1968
Technique mixte sur toile
Técnica mixta sobre lienzo
130 x 195 cm

MANUEL RIVERA

Pendant la seconde moitié des années cinquante du XXe siècle, Manuel Rivera trouve sa forme d'expression personnelle dans un langage basé sur la juxtaposition de toiles métalliques ; sa production devient une combinaison insolite de peinture, volume sculptural et aspect d'objet trouvé, où la toile est abandonnée au profit d'un souci spatial, lié au mouvement et à la perception optique. Cela suppose un saut fondamental chez l'artiste qui, jusque là, se consacrait à la peinture décorative, souvent à caractère religieux ; son œuvre prend une nouvelle tournure, entre dramatique et méditative.

Depuis 1962, la notion de miroir revient constamment, obsesivement, chez Rivera qui, sans toutefois l'intégrer littéralement, en fait une référence explicite dans des dizaines de titres où le reflet semble prendre corps en tant que dédicace, comme dans *Espejo para Roxanne* (1964) ou *Espejo para André Breton* (1966) ; ou en guise de suggestion poétique d'une utilisation imaginaire, comme dans *Espejo para una tarde de lluvia* (1965), *Espejo para los ojos de un tigre* (1964) ou cet *Espejo para la flor de un plátano*, de 1967. Dans cette récurrence de l'opacité et de ses mystères, qui finit par créer une galerie particulière de miroirs, on peut retrouver la trace des trompe-l'œil, des jeux spectaculaires et des mises en scène typiques du baroque andalou, qui produisent également des mouvements illusoirs, des transparences confuses et des dynamiques optiques semblables à celles des œuvres de Rivera, que l'on peut ainsi associer à l'influence de la tradition des jalousies et des reflets produits par la présence de l'eau dans l'architecture hispano-musulmane de Grenade, sa ville natale. C'est ce qui arrive notamment dans les années soixante-dix, lorsqu'il ancre la trame métallique du tableau à un panneau en bois recouvert de nébuleuses de peinture à l'huile héritées du *color field painting*. Il crée ainsi des eaux chimériques, des moirés aux ondulations imperceptibles, ce qui lui permet en outre d'intégrer la couleur qui, jusque là, avait été exclue de ses premières expérimentations avec la maille métallique.

Durante la segunda mitad de los años cincuenta del siglo XX, Manuel Rivera encuentra su personal forma de expresión en un lenguaje basado en la yuxtaposición de telas metálicas, que convierte su producción en una insólita combinación de pintura, volumen escultórico y apariencia de objeto encontrado, donde el lienzo ha quedado abandonado en favor de preocupaciones espaciales, relacionadas con el movimiento y la percepción óptica. Esto supone un salto esencial en un artista dedicado hasta entonces a la pintura decorativa, con frecuencia de carácter religioso, cuya obra cobra un nuevo carácter entre lo dramático y lo meditativo.

Desde 1962, la noción del espejo aparece de manera constante y obsesiva en Rivera, quien, sin incorporar literalmente este elemento reflectante, lo incorpora como referencia explícita en decenas de títulos en los que el reflejo parece personalizarse como dedicatoria, como es el caso de *Espejo para Roxanne* (1964) o *Espejo para André Breton* (1966); o bien a modo de sugerencia poética de un uso imaginado, como en *Espejo para una tarde de lluvia* (1965), *Espejo para los ojos de un tigre* (1964) o este *Espejo para la flor de un plátano*, de 1967. En esta recurrencia al azogue y sus misterios inherentes, que acaba configurando una peculiar *galería* de espejos se puede trazar la influencia de los trampantojos, juegos especulares y escenografías propias del barroco andaluz, que también generaban movimientos ilusorios, confusas transparencias y dinámicas ópticas similares a las que suscitan las obras de Rivera, asociables asimismo al influjo de la tradición de la celosía y los reflejos que genera la presencia del agua en la arquitectura hispanomusulmana de Granada, su ciudad natal. Esto ocurre de manera especial en la década de los sesenta, cuando ancla la trama metálica del cuadro a un panel de madera disfrazada con nebulosas de pintura al óleo deudoras de la herencia del *color field painting*. Con ello crea aguas ilusorias, muarés de ondulación muy leve, un recurso que le permite además incorporar el color, que había quedado excluido de sus primeras experimentaciones con la malla metálica.



Miroir pour la fleur d'un bananier, 1967

Espejo para la flor de un plátano

Técnique mixte (toile métallique, fil de fer et métal) et huile sur bois

Técnica mixta (tela metálica, alambre y metal) y óleo sobre madera

130 x 89 x 12 cm

MANOLO MILLARES

Dans les dernières années de sa vie, Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972) récupère le blanc, en quelque sorte en opposition à la prééminence du noir dans sa propre trajectoire comme dans celle d'une grande partie de ses compagnons de génération, notamment les membres du groupe El Paso. Dans cette œuvre, le blanc domine toute la frange centrale de la toile de jute. L'œuvre appartient à la série *Humboldt en el Orinoco* qui représente cette transition et où il reflète un vieil imaginaire, né de la lecture des écrits du légendaire géographe et explorateur prussien Alexander von Humboldt (1769 - 1859).

Millares a toujours conservé un élément qui l'amarrait dans le figuratif, mais dans cette pièce on perçoit une référence à l'écume de la rive du fleuve auquel le titre fait référence, ainsi qu'à la grande frange horizontale comme vision zénithale du fleuve. Tout cela apparente le travail tardif de Millares à la ligne du *color field painting*, plus contemplative et moins dramatique que ses pièces précédentes, et, d'une manière plus générale, à l'idée d'exploration de l'abyssal et de l'ignoré, que l'on pourrait peut-être interpréter comme une réponse à l'instinct freudien de mort dont souffrait l'artiste au cours de ses dernières années. Millares lui-même l'explique dans ces termes : « Dans son *Vom Orinoko zum Amazonas* Alexander von Humboldt me met sur le chemin d'une nouvelle image, comme s'il s'agissait de mon propre voyage. [...] quand il parle des « eaux noires » et des « eaux blanches » de l'Orénoque, je vois, très clairement, les eaux du fleuve en tension de mes tableaux, le visage inéluctable de mes blancs et de mes noirs ».

L'intérêt pour le monde aborigène, les civilisations éloignées et la violence sacrée est présent dans la peinture de Millares depuis le début, lorsqu'il se passionnait pour les vestiges de la culture guanche des îles Canaries, d'où émerge son langage personnel à base de jute cousu et déchiré. Il faut y ajouter une passion pour tout ce qui est littéraire, qui, dans ses années de maturité créative, oscille entre des sources diverses, de Miguel Hernández à Juan Ramón Jiménez en passant par le susmentionné Humboldt.

En los últimos años de su vida, Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972) recuperó el color blanco, de alguna manera opuesto a la preeminencia del negro tanto dentro de su propia trayectoria como la de gran parte de sus compañeros de generación, en especial los integrantes del grupo El Paso. El blanco domina en esta obra toda la franja central de la arpillera, obra de la serie *Humboldt en el Orinoco* que representa ese tránsito y en la que refleja un viaje imaginario, nacido de la lectura de los escritos del legendario geógrafo y explorador prusiano Alexander von Humboldt (1769-1859).

Si Millares solía mantener un elemento de amarre en lo figurativo, en esta obra puede percibirse una referencia a las espumas de la orilla fluvial a que hace referencia el título, así como a la gran franja horizontal como visión cenital del río, que aproxima la obra tardía de Millares a la línea del *color field painting*, más contemplativa y menos dramática que sus trabajos anteriores; y, en términos más generales, a la idea de exploración de lo abisal y lo ignoto, acaso interpretable como una respuesta al freudiano instinto de muerte que aquejaba al artista en sus últimos años. El propio Millares lo explicó en estos términos: «Alejandro de Humboldt, en su *Vom Orinoko zum Amazonas*, me pone en el camino de una nueva imagen, cual si fuera mi viaje personal. [...] cuando habla de "las aguas negras" y "las aguas blancas" del Orinoco, veo, limpiamente, las aguas del río tirante de mis cuadros, el rostro insoslayable de mis blancos y de mis negros».

El interés por lo aborigen, las civilizaciones remotas y la violencia sagrada está presente en la pintura de Millares desde sus inicios, cuando se interesó por los restos de la cultura guanche en las islas Canarias, de donde surge su personal lenguaje a base de yute cosido y desgarrado. A él se une un destacado interés por lo literario, que en esos años de madurez creativa bascula entre fuentes diversas, de Miguel Hernández a Juan Ramón Jiménez pasando por el citado Humboldt.



Humboldt dans l'Orénoque, 1969

Humboldt en el Orinoco

Huile et toiles de jute cousues sur toile

Óleo y arpilleras cosidas sobre lienzo

80 x 100 cm

JOSÉ GUERRERO

Cette œuvre de José Guerrero (Granada, 1914 - Barcelone, 1991) est la deuxième version d'un autre de ses tableaux : *La brecha de Viznar*, une grande toile peinte en 1966 et qui marque le début d'une nouvelle étape dans son travail, quand il revient s'installer en Espagne entre 1965 et 1968. Après une vie urbaine intense dans le New-York des années cinquante, le retour de l'artiste au pays le conduit vers une œuvre davantage liée au paysage rural, à sa mémoire ; une peinture plus sereine et condensée, loin du geste débordant propre à l'expressionnisme abstrait dans lequel il s'était plongé et qui lui avait indubitablement valu la reconnaissance en Amérique.

Un voyage en Andalousie à l'été 1965, en compagnie de sa femme Roxane Whittier Pollock, journaliste de *Life*, qui préparait alors un reportage à l'occasion du trentième anniversaire de l'assassinat de Federico García Lorca, est à l'origine de la composition de cet ensemble d'œuvres (il en existe une troisième version, exécutée en 1989). Au cours de ce voyage ils visitent le ravin de Viznar, où le poète fut assassiné en 1936. Cette visite se traduit en divers dessins qui annoncent la composition finale de ces œuvres : un grand entonnoir qui représente le ravin, coupé par une diagonale qui semble cracher du sang sur la fin. Dans un exercice de synthèse, Guerrero élimine tout ce qui ne « sert pas l'essentiel », ainsi qu'il l'expliquera. Dans les trois versions qui composent ce cycle élégiaque, la composition et le format des œuvres se ressemblent, mais la couleur, son application et sans doute son intention diffèrent. Tandis que *La Brecha* de 1966 étouffe sous un excès de matière picturale, dans un exercice qui lui permet d'affronter le vécu de la guerre civile et de transcender le traumatisme de la mort, dans *La Brecha II* la peinture est moins dense, la couleur a perdu de son dramatisme pour devenir une image, connectée aux origines de la vie, où les limites entre les grands plans et les bords vibrants des masses permettent à la composition de respirer.

Esta obra de José Guerrero (Granada, 1914-Barcelona, 1991) es la segunda versión de otro de sus cuadros: *La brecha de Viznar*, el gran lienzo pintado en 1966 que marca el inicio de una nueva etapa en su trabajo, cuando se estableció de nuevo en España entre 1965 y 1968. Tras una intensa vida urbana en el Nueva York de los años cincuenta, el retorno del artista a su país lo condujo a una obra más ligada al paisaje rural, a su memoria, una pintura más serena y condensada, lejos del gesto desbordante propio del expresionismo abstracto en el que había estado inmerso y que, sin duda, le había proporcionado el reconocimiento en América.

La circunstancia que desencadenó la composición de este conjunto de obras (hay una tercera versión realizada ya en 1989) fue un viaje por Andalucía en el verano de 1965 en compañía de su mujer, Roxane Whittier Pollock, periodista de la revista *Life*, quien preparaba un reportaje con motivo del trigésimo aniversario del asesinato de Federico García Lorca. En aquel viaje visitaron el barranco de Viznar, lugar donde el poeta fue asesinado en 1936. La visita quedó recogida en diversos dibujos que anuncian la composición final de estas obras: un gran embudo, que representa el barranco, partido por una diagonal que pareciera escupir sangre en su tramo final. En un ejercicio de síntesis, Guerrero eliminó todo lo que no «servía a lo fundamental», como él mismo explicaría. En las tres versiones que componen este ciclo elegíaco, la composición y el tamaño de las obras es muy similar, pero el color, su aplicación y probablemente su intencionalidad las diferencian. Si la *Brecha* de 1966 está ahogada por un exceso de materia pictórica, en un ejercicio que le permitió enfrentarse con las vivencias de la Guerra Civil y trascender el trauma de la muerte, en *La Brecha II* la pintura es menos densa, el color ha perdido dramatismo para convertirse en una imagen, conectada con el origen de la vida, en la que los límites entre los grandes planos y los bordes vibrantes de las masas permiten que la composición respire y no se ahogue.



Brèche II, 1979-1980

Brecha II

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
176 x 236,5 cm

EQUIPO 57

En 1957, *l'Equipo 57* (1957-1961) naît dans le contexte parisien de la revivification des propositions géométriques et cinétiques, formé par un groupe d'artistes et d'architectes espagnols (Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano et Agustín Ibarrola) en réaction contre l'omniprésence de l'art informel et de l'abstraction lyrique, qui revendiquent une transformation politique et sociale par le biais d'une nouvelle conception artistique. On peut définir leur brève trajectoire par un engagement constant pour l'abstraction géométrique, ainsi que pour la recherche formelle qui transcende le contexte de l'œuvre d'art traditionnelle.

Ces œuvres en sont la preuve, proches du cubisme synthétique et d'inspiration machiniste. Elles expriment leur forte préoccupation pour l'étude de l'espace formel, où la couleur et le volume apportent du dynamisme. En comparaison avec leur production postérieure, les profils picturaux sont encore peu définis, dans une sorte de conviction moins dogmatique que géométrique, bien qu'ils sacrifient déjà l'option informelle du geste immédiat en raison du besoin de mesurer exactement l'évolution de la couleur jusqu'à l'obtention d'un effet de continuité, un rapport plus direct entre l'art et le monde. Les membres de l'Equipo 57 énoncent ainsi leur manifeste contre une peinture individualiste et expressive telle que la peinture informelle.

La toile *Sin título (preliminares)* est significative de la genèse du mouvement et possède une valeur historique remarquable car elle correspond au moment où le groupe n'a pas abandonné la trame de la toile en faveur du panneau de fibres dur, qui apporte une qualité plus plane à la peinture et une application plus proche du papier collé. Le sens « préliminaire » de l'œuvre est ainsi lié à l'idée projetée d'un futur visuellement plus radical, où les champs de couleur seraient plus limités et, en même temps, interagiraient avec d'autres pièces, des objets, voire des pellicules cinématographiques. De fait, lors d'une exposition à la *Sala Negra* de Madrid, ils publient leur premier texte théorique, *La interactividad del espacio plástico* et présentent leur premier et unique court-métrage, *Interactividad cine 1*, réalisé à l'aide de la technique du dessin animé avec plus de deux-cents gouaches, dont deux des œuvres intitulées *Sin título (película)*, 1957.

En 1957, en el contexto parisino de la revivificación de las propuestas geométricas y cinéticas, nace Equipo 57 (1957-1961), formado por un grupo de artistas y arquitectos españoles (Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano y Agustín Ibarrola) que reaccionan contra la omnipresencia del informalismo y la abstracción lírica, y abogan por una transformación política y social a través de una nueva concepción artística. Si algo define su breve trayectoria es su constante compromiso con la abstracción geométrica, así como la investigación formal que trasciende al ámbito de la tradicional obra de arte.

Estas obras son ejemplo de ello, próximas al cubismo sintético y de inspiración maquinista. Muestran su acusada preocupación por el estudio del espacio formal, en el que el color y el volumen introducen dinamismo. En comparación con su producción posterior, los perfiles pictóricos son aún poco netos, en una suerte de convicción menos dogmática que la geométrica, aunque ya sacrificaban la opción informalista del gesto inmediato por la necesidad de medir con exactitud la evolución del color hasta conseguir un efecto de continuidad, una relación más directa entre el arte y el mundo. Con ello, los integrantes de Equipo 57 planteaban su manifiesto contra una pintura individualista y expresiva como la del informalismo.

El lienzo *Sin título (preliminares)* es significativo de la génesis del movimiento, y tiene un destacado valor histórico pues corresponde al momento en que el grupo no ha abandonado la trama del lienzo a favor del táblex, que aporta una cualidad más plana a la pintura y una aplicación más cercana al *papier collé*. El sentido « preliminar » de la obra está asimismo relacionado con la idea proyectada de un futuro visualmente más radical, en el que los campos de color quedarían más constreñidos y, al mismo tiempo, interactuarían con otras piezas, objetos e incluso películas cinematográficas. De hecho, con motivo de una muestra en la Sala Negra de Madrid publicaron su primer texto teórico, *La interactividad del espacio plástico* y presentaron su primer y único cortometraje, *Interactividad cine 1*, realizado con la técnica del dibujo animado mediante más de doscientos gouaches, entre ellos dos de las obras tituladas *Sin título (película)*, 1957.



Sans titre (film), 1957
Sin título (película)
Gouache sur papier
Gouache sobre papel
Sin medir



Sans titre (film), 1957
Sin título (película)
Gouache sur papier
Gouache sobre papel
Sin medir



Sans titre. (Preliminares), 1957

Sin título. (Preliminares)

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
77,5 x 120 cm

PABLO PALAZUELO

La Collection du *Banco de España* possède un riche échantillon d'œuvres de Pablo Palazuelo (Madrid, 1915 - Galapagar, 2007). Ces fonds traversent presque toutes les décennies de sa production — depuis les années 60 jusqu'aux années 90 — et montrent les différentes disciplines à travers lesquelles l'artiste madrilène a exprimé son idée profonde et poétique de l'abstraction : dessin, peinture et sculpture.

Depuis ses années parisiennes (1948 - 1963) Pablo Palazuelo s'est proposé d'analyser le monde matériel à partir de la géométrie, une influence qui lui vient aussi bien de Paul Klee que des constructivistes russes, partagée par quelques-uns de ses compagnons de génération les plus importants, comme Eduardo Chillida. Palazuelo introduit également dans son travail, pendant ces années, des études sur la spiritualité, la cabale, la métaphysique et la pensée orientale, qui se traduiront tout au long de son parcours non seulement dans la pureté et la minimalisation des formes et des couleurs, mais aussi dans les titres des œuvres. Ainsi, *Monroy V (Yantra)*, conjugue un élément biographique — la localité de Cáceres où Palazuelo a passé une grande partie de sa vie — et un mot en sanscrit renvoyant à une forme géométrique qu'il faut reconstruire mentalement durant la méditation. Géométrie et mysticisme fusionnent dans son œuvre comme les deux extrémités d'un même fil.

Mais il n'y a pas que le mysticisme qui est présent dans son travail ; la nature et l'émotion que la vie latente produit en elle y sont également. Pablo Palazuelo fait un usage réitéré d'une forme fondée sur la ligne qui souffre d'évidentes modifications : il la fait croître et décroître rythmiquement, en soulignant parfois le centre, comme dans (*Mandala IV*). Son travail renvoie ainsi à des valeurs organiques, des êtres vivants où le grand — le macrocosme — et le petit — le microcosme — s'identifient. La vie naturelle est une importante source d'inspiration pour les formes constructives de Palazuelo. Dans d'autres œuvres, cette réplication, comme l'énergie, est incessamment générée, comme un écho aux multiples permutations, ce qui est également en résonance avec les formes de la sculpture.

La Colección del Banco de España posee una nutrida representación de obras de Pablo Palazuelo (Madrid, 1915- Galapagar, 2007). Estos fondos atraviesan de forma temporal casi todas las décadas de su producción —de los años 60 hasta los años 90—, y muestran las variadas disciplinas con las que el artista madrileño expresó su honda y poética idea de la abstracción: dibujo, pintura y escultura.

Desde sus años en París (1948-1963) Pablo Palazuelo se propuso analizar el mundo material a partir de la geometría, influencia proveniente tanto de Paul Klee como de los constructivistas rusos, que compartía con algunos de sus más importantes colegas de generación, como Eduardo Chillida. Palazuelo introdujo asimismo en su trabajo durante esos años estudios sobre la espiritualidad, la cábala, la metafísica y el pensamiento oriental, que se traducirán a lo largo de su trayectoria no solo en la pureza y minimalización de formas y colores, sino también en los títulos de las obras. Por ejemplo, *Monroy V (Yantra)*, aúna un dato biográfico —la localidad cacereña en la que Palazuelo pasó una buena parte de su vida— con otra palabra en sánscrito que se refiere a una forma geométrica que debe reconstruirse mentalmente durante la meditación. Geometría y misticismo se fusionaban en su obra como dos cabos del mismo hilo.

Pero no solo lo místico está presente en su trabajo; también la naturaleza y la emoción que la vida latente en ella produce. Pablo Palazuelo hizo un uso reiterado de una forma sustentada en la línea que sufre visibles modificaciones: la hacía crecer y decrecer rítmicamente, subrayando en ocasiones su centro, como en (*Mandala IV*). De esta manera su trabajo remitía a valores orgánicos, seres vivos en los que lo grande —el macrocosmos— y lo más pequeño —el microcosmos— se identifican. La vida natural era una importante inspiración para las formas constructivas de Palazuelo. También hay obras en las que dicha replicación, como la energía, se genera interminablemente, como un eco con múltiples permutaciones, lo que también encuentra sus resonancias en las formas de la escultura.



Mandala IV, 1966
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm



Monroy V (Yantra), 1985
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm

SOLEDAD SEVILLA

Le début des années quatre-vingts marque un tournant dans le travail de Soledad Sevilla (Valence, 1944) autour des trames géométriques, travail développé depuis la fin des années soixante-dix déjà. Il faut en chercher la source dans son séjour aux États-Unis entre 1980 et 1982, afin d'étudier au Massachusetts Institute of Technology et à l'université d'Harvard. C'est là, quand la distance physique avec sa propre culture est la plus grande, qu'elle retrouve une œuvre clé de l'histoire de la peinture, *Les ménines* de Velázquez.

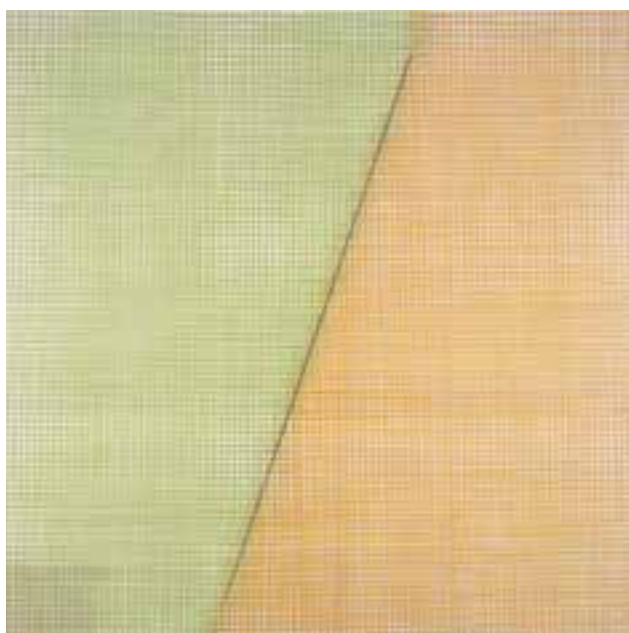
Meninas V appartient à la série du même titre à laquelle l'artiste travaille entre 1981 et 1983. Elle y introduit, outre le recours aux réticules superposés dans la formalisation du thème et l'intérêt pour la représentation de l'espace à travers les éléments immatériels qui le composent, un regard très précis sur l'histoire, récurrent dès lors dans ses œuvres ultérieures, comme celles consacrées à l'Alhambra, au *castillo de Vélez Blanco* ou à la peinture de Rubens. Ce qui intéresse Sevilla dans *Les ménines*, ce ne sont ni ses personnages, ni les histoires croisées qui se succèdent sur la toile, sinon l'espace, le lieu où la scène se déroule et qui est constituée d'un élément immatériel comme la lumière. Cet espace est recréé à partir d'une superposition de trames quadrillées à vocation infinie, modulées par la couleur, dont le but est de réinterpréter l'atmosphère du tableau de Velázquez.

L'ensemble d'œuvres sur papier intitulées *Belmont* constitue un prélude à cette série ; Belmont est le nom du quartier de Boston où l'artiste a vécu et dont elle tente de capter l'atmosphère, tissée de couleurs ténues et variées, typiques de l'architecture populaire du lieu. Sevilla introduit aussi bien dans ce groupe de dessins, dont le *Banco* conserve trois dans ses fonds, comme dans la toile *Meninas V*, un élément poétique et émotionnel qui aspire à envelopper le spectateur, et qui deviendra caractéristique de son œuvre picturale comme de ses installations tout au long de sa fructueuse carrière.

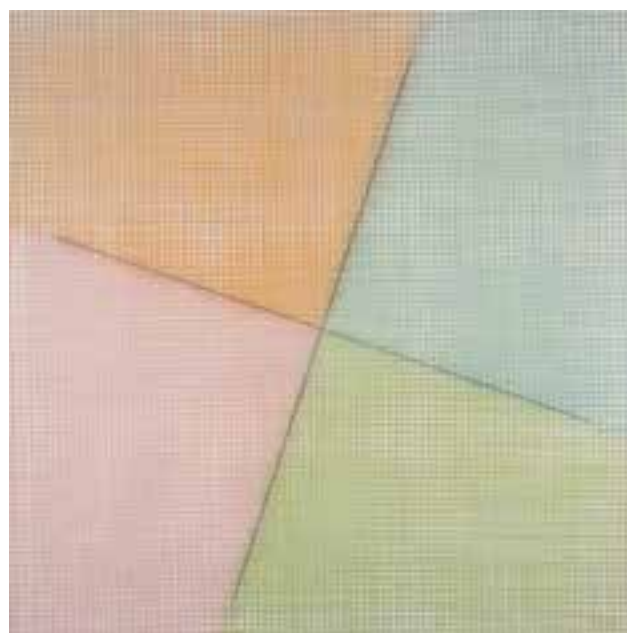
El inicio de la década de los ochenta marca un giro en el trabajo que venía desarrollando Soledad Sevilla (Valencia, 1944) en torno a las tramas geométricas ya desde finales de los años sesenta. Se ha de vincular el origen de este a su estancia en Estados Unidos entre 1980 y 1982, para estudiar en el Massachusetts Institute of Technology y en la Universidad de Harvard. Allí, cuando la distancia física respecto a su propia cultura es mayor, se reencuentra con una obra clave de la historia de la pintura, *Las meninas* de Velázquez.

Meninas V pertenece a la serie del mismo título que la artista desarrolló entre 1981 y 1983. Con ella se inaugura en su trabajo, además del uso de las retículas superpuestas en la formalización del tema y el interés por la representación del espacio a través de los elementos inmateriales que lo componen, una mirada muy precisa de la historia, que será recurrente a partir de este momento en obras posteriores, como las dedicadas a la Alhambra, el castillo de Vélez Blanco o la pintura de Rubens. Lo que le interesa a Sevilla de *Las meninas* no son ni sus personajes ni las historias cruzadas que se suceden en el lienzo, sino el espacio, ese lugar donde acontece la escena y que se configura a través de un elemento inmaterial como la luz. Ese espacio se recrea a partir de una superposición de tramas cuadriculadas de vocación infinita, moduladas por el color, y que buscan reinterpretar la atmósfera del cuadro de Velázquez.

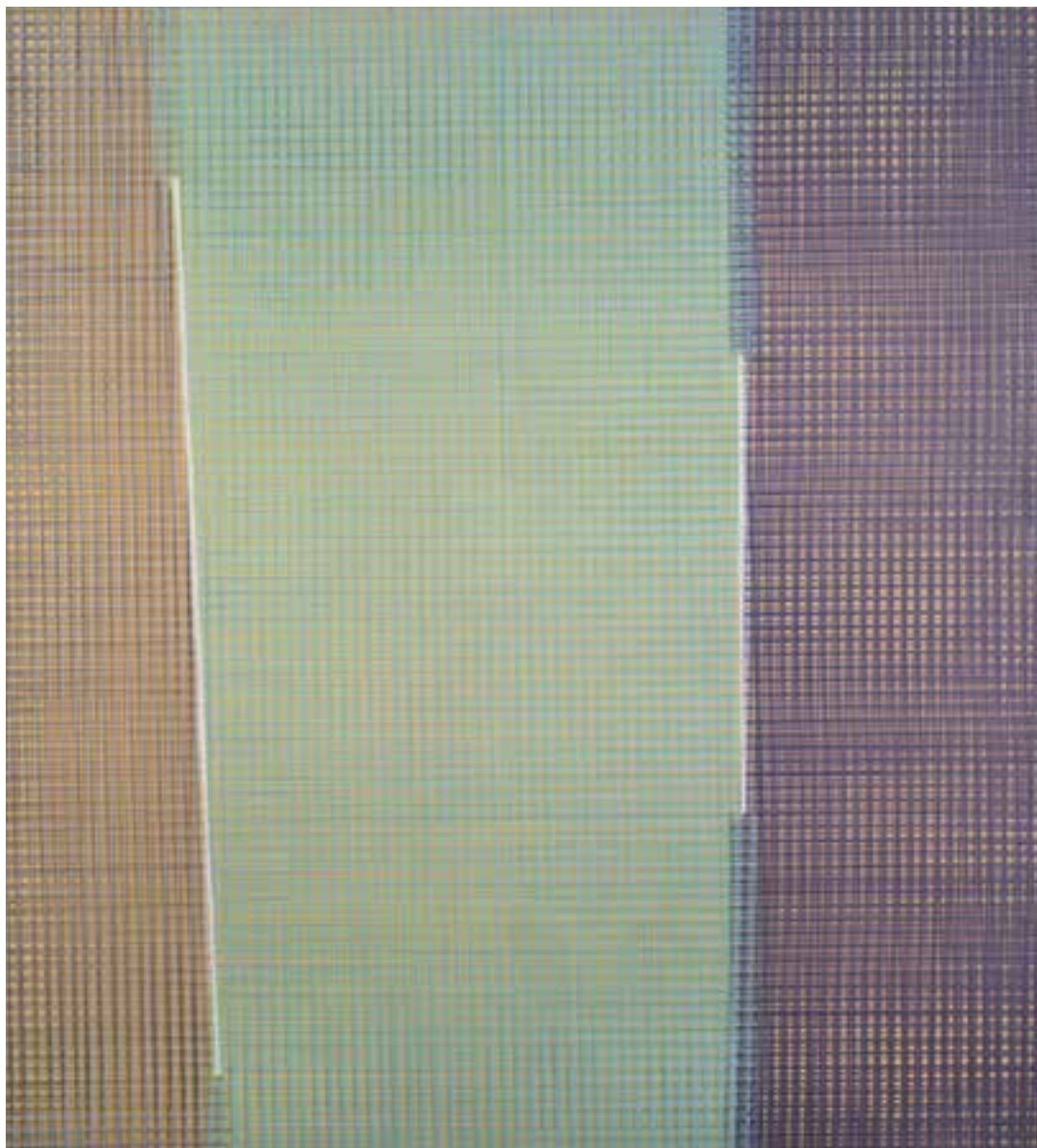
Un preludio de esta serie es el conjunto de obras sobre papel tituladas *Belmont*, el barrio de la ciudad de Boston en el que vivió la artista y cuya atmósfera, de ténues y variados colores, propia de la arquitectura popular del lugar, trató de captar. Sevilla introduce tanto en este grupo de dibujos, de los que el Banco conserva tres entre sus fondos, como en el lienzo *Meninas V*, un componente poético y emocional que aspira a envolver al espectador, y que se convertirá en característico tanto de su obra pictórica como de sus instalaciones a lo largo de su fructífera trayectoria.



Belmont VII, 1982
Cire sur papier
Cera sobre papel
121 x 121 cm



Belmont VIII, 1982
Cire sur papier
Cera sobre papel
121 x 121 cm



Les ménines V, 1982
Las meninas V
Acrylique sur toile
Acrílico sobre lienzo
200 x 220 cm

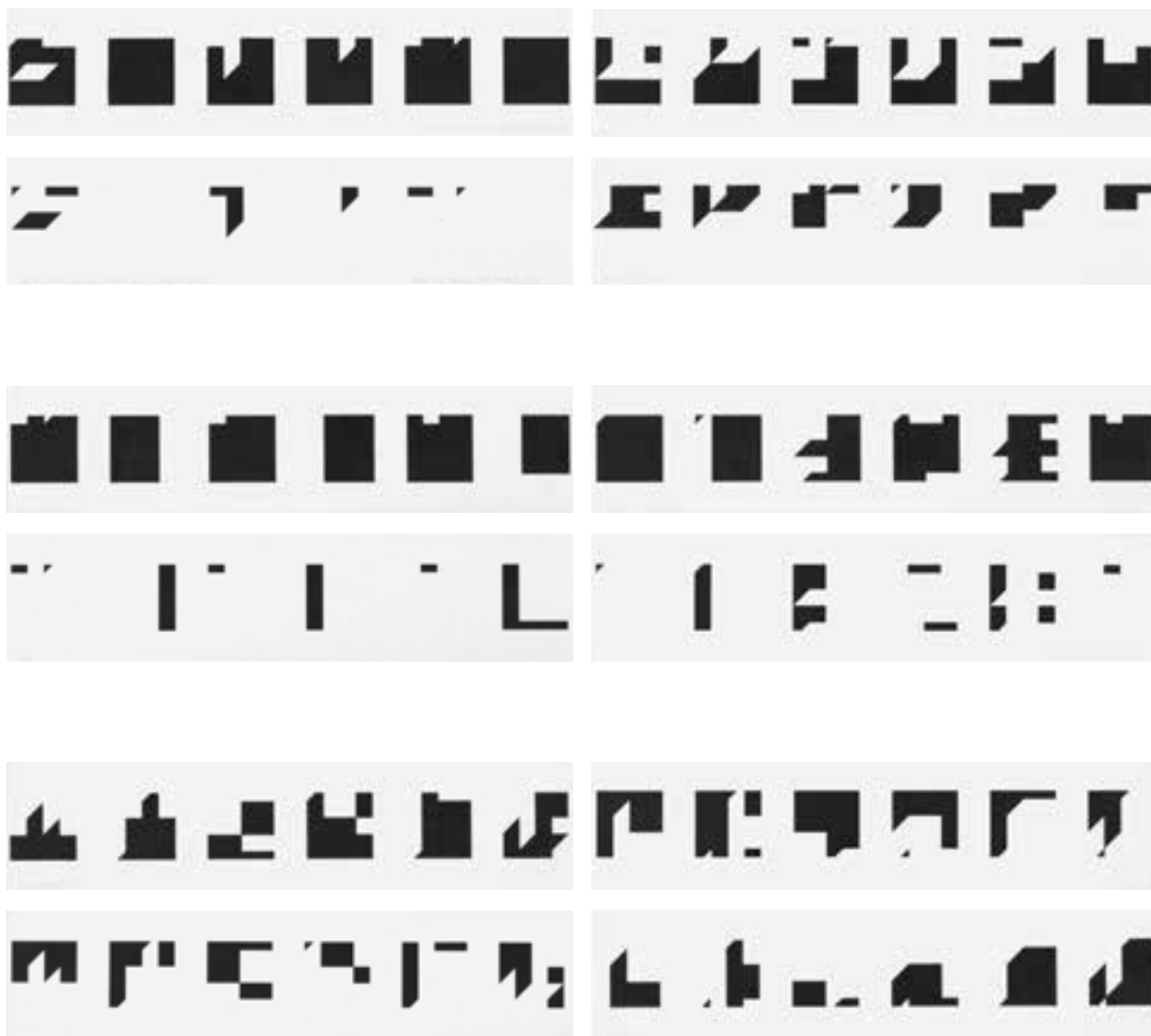
ELENA ASINS

À partir de préceptes esthétiques venant du constructivisme et hérités du minimalisme, Elena Asins (Madrid, 1940 - Azpíroz, 2015) explore dans ces papiers comment ordonner différents éléments qui en conjonction garantissent la construction d'une structure abstraite basée sur l'application plastique des théories mathématiques, plus particulièrement la théorie de Ramsey. L'existence d'un désordre absolu est ainsi remise en question sous forme graphique, tandis que des références explicites aux rapports entre musique, mathématiques et géométrie sont effectuées.

Ces pièces n'ont pas besoin du geste, conformément aux orientations des autres artistes de sa génération qui furent eux aussi pionniers dans l'utilisation de la technologie, notamment des ordinateurs, dans le processus créatif. Le *Canto modular* suit ainsi la structure musicale du canon, comme l'indique le titre de l'œuvre : des voix qui s'imitent, se poursuivent, se montent et se démontent, se séparent et se retrouvent à intervalles temporels, tout en servant de contrepoint pour produire un dialogue constructif. Comme s'il s'agissait de partitions pour un duo, les formes, dans leurs possibilités combinatoires, s'offrent tant en positif qu'en négatif et soulignent les rapports changeants avec le fond, les modulations que la figure génère dans l'espace à partir de formules minimalisantes où seul le nécessaire est utilisé pour développer le concept ; de là l'emploi exclusif du blanc — qui englobe le papier — et l'encre noire. La sériation se construit sous forme de séquence, ce qui ajoute à l'œuvre une dimension temporelle, fluide. Cette méthodologie systématique d'Elena Asins qui fait usage de la séquence débouchera, plus tard, sur l'utilisation de la vidéo : la représentation du temps, essentiel dans son travail, y trouvera une discipline qui s'offre comme un outil supplémentaire dans l'expérimentation de ce concept.

Partiendo de preceptos estéticos nacidos en el constructivismo y heredados por el minimalismo, Elena Asins (Madrid, 1940-Azpíroz, 2015) explora en estos papeles cómo pueden ordenarse distintos elementos que en conjunción garantizan la construcción de una estructura abstracta a partir de la aplicación plástica de las teorías matemáticas, en concreto de la teoría de Ramsey. De esta manera se pone en duda de forma gráfica la existencia de un desorden absoluto, al tiempo que se hacen referencias explícitas a las relaciones entre música, matemáticas y geometría.

Estas piezas prescinden del gesto, siguiendo las directrices de otros artistas de su generación que también fueron pioneros en el uso de la tecnología, concretamente de las computadoras, en el desarrollo creativo. El *Canto modular* sigue, de hecho, la estructura musical del canon, como el propio título de la obra indica: de voces que se imitan, se persiguen, se montan y se desmontan, se separan y se encuentran en intervalos temporales, a la vez que se sirven del contrapunto para generar un diálogo constructivo. Como si se tratara de partituras para un dueto, las formas, en sus posibilidades permutativas, se ofrecen tanto en positivo como en negativo, y subrayan las relaciones cambiantes con el fondo, las modulations que la figura genera en el espacio a partir de fórmulas minimalizadoras en las que se utiliza solo lo necesario para el desarrollo del concepto; de ahí el uso exclusivo del blanco —que incorpora el papel— y la tinta negra. La seriación se construye en forma de secuencia, lo que añade a la obra una dimensión temporal, fluida. Esta metodología sistemática de Elena Asins que se sirve de la secuencia desembocaría, más tarde, en el uso del vídeo: así, la representación del tiempo, esencial en su trabajo, encontraba una disciplina que se ofrecía como una herramienta más en la experimentación de dicho concepto.



Chant modulaire. Canon 22, 1990

Canto modular. Canon 22

Encre sur papier

24 pièces de 16 x 69,2 cm

Tinta sobre papel

24 piezas de 16 x 69,2 cm



EQUIPO CRÓNICA

L'*Equipo Crónica* est actif de 1965 à 1981. Ses membres (Manolo Valdés, Valence, 1942 et Rafael Solbes, Valence, 1940-1981) utilisent des iconographies et des images de l'histoire de l'art et de l'histoire d'Espagne qu'ils recontextualisent en les faisant cohabiter avec des représentations provenant de l'art populaire et des mass médias. Ces iconographies se connectent, non seulement par l'engagement par rapport à la question des mass médias, la consommation et la diffusion de ces images transformées en clichés de la culture contemporaine, mais aussi par rapport aux vestiges d'une histoire d'Espagne que le franquisme utilisait comme propagande.

Pour cela, l'*Equipo Crónica* se sert aussi bien de la peinture acrylique que de la sculpture en carton pâte et de la sérigraphie. Cette dernière technique questionne l'image unique qui favorise le marché, tout en supposant un moyen économique par le biais duquel on pouvait diffuser plus facilement des images. Dans les cinq sérigraphies présentées, l'*Equipo Crónica* s'approprie certains des référents de l'art espagnol et de ses œuvres les plus représentatives : Velázquez (*Las meninas*, *Felipe IV con coraza* et *El cardenal infante don Fernando de Austria*), Picasso (*Guernica*), Juan Gris (*Las tres cartas*) et Saura ; mais aussi de l'art international : Léger (*Les constructeurs*), Mondrian, Albers (*Constellation structurelle*), Bacon (*Painting*) et Lichtenstein (*Whaam!*). *Las meninas* et *Guernica* sont concrètement deux des recours iconographiques préférés de ce groupe, qui utilisera aussi, en de multiples occasions, le fameux coup de pinceau de l'artiste pop américain Roy Lichtenstein, une plaisanterie critique face à la défense du geste subjectif de l'expressionnisme abstrait et de l'art informel.

Equipo Crónica se mantuvo activo entre los años 1965 y 1981. Sus componentes (Manolo Valdés, Valencia, 1942 y Rafael Solbes, Valencia, 1940-1981) utilizaban iconografías e imágenes de la historia del arte y la historia de España que recontextualizaban haciéndolas coexistir con representaciones procedentes del arte popular y de los medios de masas. Esas iconografías se conectaban, no ya solo con el compromiso respecto a la cuestión de los medios de masas, el consumo y la difusión de estas imágenes convertidas en clichés de la cultura contemporánea, sino también con los restos de una historia de España que el franquismo estaba utilizando como propaganda.

Para estos fines, *Equipo Crónica* se sirvió tanto de la pintura acrílica como de la escultura en cartón piedra y de la serigrafía. Esta última era una técnica que cuestionaba la imagen única que favorecía el mercado, al tiempo que suponía un medio económico a través del cual se podían difundir mejor las imágenes. En las cinco serigrafías que presentamos, *Equipo Crónica* se apropia de algunos referentes del arte español y de sus obras más paradigmáticas: Velázquez (*Las meninas*, *Felipe IV con coraza* y *El cardenal infante don Fernando de Austria*), Picasso (*Guernica*), Juan Gris (*Las tres cartas*) y Saura; pero también del arte internacional: Léger (*Pintores en el andamio*), Mondrian, Albers (*Constelación estructural*), Bacon (*Painting*) y Lichtenstein (*Whaam!*). *Las meninas* y *Guernica* en concreto serán dos de los recursos iconográficos favoritos de este grupo, al tiempo que se servirán en numerosas ocasiones de la famosa pincelada del artista pop americano Roy Lichtenstein, una broma crítica ante la defensa del gesto subjetivo del expresionismo abstracto y de los informalismos.



Le coup de pinceau avec Felipe, 1971

La pincelada con Felipe

Sérigraphie sur papier

Serigrafía sobre papel

75 x 55 cm



Intérieur des Ménines, 1971-1972
Interior de Las meninas
 Sérigraphie sur papier
 Serigrafía sobre papel
 75 x 55 cm



Composition, 1971
Composició
 Sérigraphie sur papier
 Serigrafía sobre papel
 75 x 55 cm



Le constructeur, 1971
 El constructor
 Sérigraphie sur papier
 Serigrafía sobre papel
 75 x 55 cm



Guernica, 1971
 Sérigraphie sur papier
 Serigrafía sobre papel
 75 x 55 cm

RAFAEL CANOGAR

Rafael Canogar (Tolède, 1935) avait fait partie du groupe El Paso dans les années cinquante, avec une œuvre d'allure informelle. Une décennie plus tard, Canogar considère que l'abstraction est trop hermétique pour communiquer un discours socialement engagé et décide donc de transformer ce langage et de dériver vers le réalisme. Entre 1967 et 1974, période que Paloma Esteban englobe dans ce qu'elle appelle la « période noire » et qui correspond aux dernières années de la dictature en Espagne, Canogar travaille à partir d'une iconographie de figures anonymes et sans visage, découpées et sur fond neutre, décontextualisées ; parallèlement, l'artiste de Tolède se débarrasse presque complètement de la couleur. Il maintient simultanément deux types de travaux, l'un montrant des personnages groupés, emprisonnés, frappés, sans défense, et l'autre, plus positif, présentant des personnes qui se donnent l'accolade ou dialoguent. Les références goyesques, si importantes dans la tradition espagnole, sont indubitablement présentes dans l'œuvre de ces années-là. Les quatre sérigraphies présentées dans le cadre de cette exposition datent de 1972 et ont quelques échos dans ses peintures. Ainsi, *Estudio para un monumento* puise sa source dans *El olvidado*, un fusain et acrylique sur toile de 1971. Pour sa part, *El arresto* est formellement semblable à un tableau composé à la même date.

Rafael Canogar, que había formado parte del grupo *El Paso* en los años 50 con una obra de cariz informalista, consideró una década después que la abstracción era excesivamente hermética para comunicar un discurso socialmente comprometido, de ahí que decidiera trocar su lenguaje hacia el realismo. Entre los años 1967 y 1974, obra que Paloma Esteban engloba en lo que denomina "periodo negro" y que coincide con los últimos años de la dictadura, Canogar trabaja a partir de una iconografía de figuras anónimas y sin rostro, recortadas y sobre un fondo neutro, descontextualizadas; en paralelo el autor toledano prescinde casi del color. Mantendrá contemporáneamente dos tipos de trabajos, unos que muestran a personajes en grupo, apresados, golpeados, indefensos, y otro de cariz más positivo que presenta personas que se abrazan o dialogan. Sin duda las referencias goyescas, tan importantes en la tradición española, se encuentran presentes en la obra de estos años. Las cuatro serigrafías que se presentan en esta muestra fueron realizadas en 1972 y tienen en algunos casos paralelos en pinturas. Por ejemplo, *Estudio para un monumento*, hunde sus raíces en *El olvidado*, un carboncillo y acrílico sobre lienzo de 1971. Por su parte, *El arresto* es formalmente similar a un cuadro de idéntica fecha.



L'arrestation, 1972
El arresto
Lithographie sur papier
Litografía sobre papel
56 x 72 cm



Étude pour un monument, 1972

Estudio para un monumento

Lithographie sur papier

Litografía sobre papel

56 x 78 cm



Le châtement, 1972
El castigo
 Sérigraphie sur papier
 Litografía sobre papel
 72 x 50 cm



Sans titre, 1973
Sin título
 Sérigraphie sur papier
 Litografía sobre papel
 72 x 50 cm

EQUIPO REALIDAD

En 1973, l'*Equipo Realidad*, constitué de Joan Cardells (Valence, 1948) et de Jordi Ballester (Valence, 1941-2014), initie une série d'huiles appelée *Hazañas bélicas* ou *Cuadros de Historia*, série à laquelle appartient cette œuvre. Il s'agit d'un de leurs derniers travaux puisque le groupe se dissout au début de la Transition, en 1976, après une décennie de collaborations. Le cycle, inspiré de faits divers de la Guerre civile espagnole, est l'un des plus abondants de tous ceux entrepris par l'Equipo Realidad, qu'ils ont peint principalement dans des gammes de blancs, de gris et de noirs, se faisant l'écho des images prises par les reporters graphiques et les documentalistes du conflit.

Selon Javier Lacruz, le groupe peignait sa « mémoire non vécue » de la guerre à partir d'images qui ne contenaient pas la « déformation subjective » inhérente aux survivants : les photos. En même temps, cela leur permettait de réinterpréter un genre traditionnel en peinture, les tableaux d'histoire, adoptés comme prêche idéologique et patriotique au XIXe siècle dans des peintures monumentales destinées aux institutions les plus importantes de l'État ; ces tableaux et leur charge rhétorique de style impérial ont été ensuite récupérés par l'imaginaire franquiste. Cependant, les photos ne sont pas littéralement copiées par Ballester et Cardells, mais subissent une intervention à travers la peinture : l'image originale est transformée à partir du montage des éléments qui la composaient ou de la déformation des figures. De cette manière, leur relecture ne peut être comprise que comme un engagement des artistes, liés à leurs débuts aux groupes artistiques antifranquistes *Estampa Popular Valenciana* et *Crónica de la Realidad*.

L'image à l'origine de cette toile *représente* le compresseur grâce auquel l'un des bastions les plus importants et symboliques de ce que l'on appelait le *camp national* vola en l'air : l'Alcazar de Tolède. Cette explosion eut pour conséquence la reddition de l'armée républicaine après un long siège au début de la guerre. Pendant la dictature, un récit héroïque fut construit sur la résistance et la dévotion des insurgés de Tolède, menés par le général Moscardó, y compris le sacrifice de son fils Luis, capturé par l'armée loyale à la République.

En 1973, Equipo Realidad, formado por Joan Cardells (Valencia, 1948) y Jordi Ballester (Valencia, 1941-2014), inició una serie de óleos denominada *Hazañas bélicas* o *Cuadros de Historia*, serie a la que pertenece esta obra. Sería este uno de sus últimos trabajos juntos, ya que el grupo se disolvió coincidiendo con el inicio de la Transición, en 1976, tras una década de colaboraciones. El ciclo, inspirado en sucesos ocurridos en la Guerra Civil española, fue el más numeroso de los acometidos por Equipo Realidad, que pintaron predominantemente en gamas de blancos, grises y negros haciéndose eco de las imágenes tomadas por los reporteros gráficos y documentalistas de la contienda.

Según Javier Lacruz, el grupo pintaba su « memoria no vivida » de la guerra a partir de imágenes que no contenían la « deformación subjetiva » que guardan los supervivientes: las fotografías. Al tiempo, servía para reinterpretar un género tradicional de la pintura, los cuadros de historia, que había sido adoptado como soflama ideológica y patriótica durante el siglo XIX en monumentales pinturas destinadas a las más importantes instituciones del Estado; estos cuadros y su carga retórica de corte imperial fueron recuperados por el imaginario franquista. No obstante, las fotografías no eran literalmente copiadas por Ballester y Cardells, sino que eran intervenidas a través de la pintura, al transformar la imagen original a partir del montaje de los elementos que la componían o de la deformación de las figuras. De esta manera, dicha relectura no dejaba de entenderse como una implicación de los autores, que se encontraba ligada a sus inicios en Estampa Popular Valenciana y a Crónica de la Realidad.

La imagen de la que parte este óleo *retrataba* el compresor con el cual se pudo hacer efectiva la voladura de uno de los bastiones más importantes y simbólicos del llamado bando nacional: el Alcázar de Toledo; con esta explosión se obtuvo la rendición del ejército republicano tras un largo asedio a principios de la guerra. Durante la dictadura se construyó un relato heroico sobre la resistencia y devoción de los sublevados toledanos, liderados por el general Moscardó, que incluía el sacrificio de su hijo Luis, capturado por el ejército leal a la República.



*Compresseur utilisé pour l'explosion de l'aile ouest
de l'Alcazar de Tolède en septembre 1936, 1973*
*Compresor utilizado para la voladura del lado Oeste
del Alcázar de Toledo en septiembre de 1936*

Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
175,5 x 175 cm

LUIS GORDILLO

Dans *Fichas*, Luis Gordillo part d'un objet peu fréquent, une sorte de *support trouvé* fortement connoté comme matière consommable : les fiches en carton utilisées pour prendre des notes dans les travaux de bureau, les catalogues bibliographiques ou comme support à des discours ou des allocutions publiques ; ces objets révèlent la pulsion célèbre du peintre sévillan pour l'archivage et la compilation. Cela en fait une œuvre à part dans le vaste catalogue de Gordillo, en plus de constituer un exemple précoce de l'apaisement de la couleur qui marque sa transition vers les années quatre-vingts. Le format découpé en réticules imposés par les dimensions de la fiche renvoie aux phylactères des bandes dessinées, quoique, selon ce que l'artiste lui-même déclare par rapport à ses œuvres de caractéristiques similaires : « il ne faut pas la parcourir de gauche à droite ni de haut en bas, mais d'une manière globale, comme un tableau quelconque ». Ce qui confirme la façon dont ces œuvres réticulaires résument la tension singulière entre expressivité gestuelle et tension géométrique, entre liberté et contrôle, un projet de dépassement de la dialectique abstraction — figuration par le biais d'une expressivité où le corporel et le charnel semblent contenus par la constriction de la ligne droite.

Proche dans sa structure et son concept des *Dibujos post abstractos* des années soixante qui marquent un changement de paradigme dans sa peinture, *Fichas* montre cette fois avec une pleine définition, plus d'une décennie plus tard, le langage biomorphique, viscéral et volontairement labile du Luis Gordillo le plus reconnaissable, au moment où il exerce une patronage sur la nouvelle génération de jeunes peintres espagnols des années soixante-dix. C'est néanmoins dans le travail réalisé à partir de photos qu'il faut chercher les racines les plus immédiates de *Fichas*, un travail qui révolutionne sa pratique, comme dans *Secuencias edipianas* (1976) ou dans la série postérieure, *Serie Roja* (1982), où l'on perçoit quelques-uns des éléments qui, dans *Fichas*, font cohabiter l'humain et le mécanique, caricatural ou monstrueux, le rationnel et l'irrationnel. De fait, les dimensions de la fiche renvoient au format habituel de la photo domestique, le 15 x 10 cm, celui que le peintre utilise souvent comme pièce de collage ou comme point de départ de ses dérives picturales.

Luis Gordillo parte en *Fichas* de un objeto poco habitual, una suerte de *soporte encontrado* fuertemente connotado como material fungible: las fichas de cartulina para anotaciones en trabajos de oficina, catálogos bibliográficos o como apoyo en discursos y alocuciones públicas, objetos que revelan la conocida pulsión de archivo y recopilación del pintor sevillano. Esto convierte la obra en única dentro del amplio catálogo de Gordillo, además de ser un ejemplo temprano del apaciguamiento del color que marca su transición hacia los años ochenta. El formato recortado en retículas impuestas por las dimensiones de la ficha revela una apariencia de viñetas de cómic, aunque, según afirmó el propio artista en referencia a sus obras de estas características, «no hay que recorrerla de izquierda a derecha ni de arriba abajo, sino de una manera total, como un cuadro cualquiera». Esto confirma de qué modo estas obras reticulares resumen su peculiar tensión entre expresividad gestual y tensión geométrica, entre libertad y control, un proyecto de superación de la dialéctica abstracción-figuración por la vía de una expresividad en la que lo corporal y lo carnal parecen contenidos por la constricción de la línea recta.

Cercano en su estructura y concepto a los *Dibujos post abstractos* de la década de los sesenta que supusieron un cambio de paradigma en su pintura, *Fichas* muestra ya con plena definición, más de una década después, el lenguaje biomórfico, visceral e intencionalmente lábil del Luis Gordillo más reconocible, en el momento en que ejerce un patronazgo sobre la nueva generación de jóvenes pintores españoles de los setenta. Sin embargo, la raíz más inmediata de *Fichas* se encuentra en el trabajo a partir de fotografías, que revoluciona su práctica, como en *Secuencias edipianas* (1976) o la posterior *Serie Roja* (1982), donde se pueden intuir algunos de los elementos que en *Fichas* hacen convivir lo humano con lo mecánico, caricaturesco o monstruoso, lo racional con lo irracional. De hecho, las propias dimensiones de la ficha remiten al formato más habitual en la fotografía doméstica, el de 15 x 10 cm, el mismo que con frecuencia utiliza el pintor como pieza de collage o como punto de partida de derivaciones pictóricas.



Fichas, 1978

Fichas

Encre, peinture synthétique, crayon et photo sur bois
Tinta, pintura sintética, lápiz y fotografía sobre madera
179 x 120 cm

CHEMA COBO

Efectos especiales date d'un an avant la première exposition individuelle de Chema Cobo (Tarifa, 1952) à la galerie Buades à Madrid ; l'œuvre appartient à l'étape au cours de laquelle la peinture de Chema Cobo (Tarifa, 1952) dialogue directement avec la proposition de la nouvelle figuration madrilène par sa participation à des expositions collectives comme «La casa que me gustaría tener» à la galerie Amadís de Madrid en 1974.

Efectos especiales est une œuvre précoce où apparaissent déjà quelques-uns des thèmes qui définissent la peinture de l'artiste : le ludique, les pièges et les simulacres, ainsi que les espaces illusoire et oniriques qui rappellent le regard du surréalisme et l'intérêt pour la littérature. L'application de grands coups de pinceau énergiques et l'utilisation de tons pastels, vaporeux, sont également des traits communs à un grand pan du savoir-faire de Chema Cobo. Des paysages fabuleux qui se matérialisent dans des espaces évocateurs : dans *Efectos especiales* le peintre a recours à ce qui deviendra un motif fréquent dans sa peinture, la piscine. Le centre de la composition est occupé par la figure d'un plongeur qui vient vers le spectateur, un protagoniste étrange qui paraît davantage adapté à d'autres territoires aquatiques, comme les profondeurs marines.

Les confusions entre l'image et le mot — les titres des œuvres sont très importants — les doubles sens et les *effets pervers* de la représentation sont également des questions qui structurent et traversent la proposition de l'artiste. Par rapport à ce dialogue entre réalité et fiction, Chema Cobo affirme dans un texte écrit pour une exposition organisée dans la galerie Antonio Machón de Madrid : « Dans mon cas, peindre c'est nier et effacer. Je m'intéresse à la nudité séductrice du néant comme point de départ. Tristan Corbière disait qu'il faut peindre uniquement « ce qu'on n'a jamais vu et qu'on ne verra jamais ». Une phrase du poète symboliste français qui définit cette dualité ambiguë et le territoire fantomatique dans lequel nous invitent à pénétrer de nombreuses images de Cobo ; des éléments qu'il est déjà possible de déceler dans une œuvre aussi précoce qu'*Efectos especiales*.

Fechada un año antes de su primera muestra individual en la galería Buades en Madrid, *Efectos especiales* pertenece a la etapa en la que la pintura de Chema Cobo (Tarifa, 1952) dialoga directamente con la propuesta de la nueva figuración madrileña, a través de su participación en exposiciones colectivas como «La casa que me gustaría tener», celebrada en la galería Amadís en Madrid en 1974.

Efectos especiales es una obra temprana en la que ya despuntan algunos de los temas que definen la pintura del autor: lo lúdico, las trampas y simulacros, y los espacios ilusorios y oníricos que evocan la mirada del surrealismo y el interés por lo literario. La aplicación de una pincelada enérgica y el uso de tonos pasteles, vaporosos, son asimismo fundamentos de gran parte del hacer del artista. Paisajes fabulosos que se materializan en espacios evocadores; en *Efectos especiales* el pintor recurre a lo que se convertirá en un motivo frecuente en su pintura, la piscina. El centro de la composición se encuentra ocupado por la figura de un buzo que se dirige hacia espectador, un protagonista extraño que parece más propio de otros territorios acuáticos, como las profundidades marinas.

Las confusiones entre la imagen y la palabra —son de gran importancia los títulos de las obras—, los dobles sentidos y los *efectos perversos* de la representación son igualmente cuestiones que estructuran y atraviesan la propuesta del pintor. En relación con este diálogo entre realidad y ficción, Chema Cobo afirmaba en un texto escrito con motivo de una muestra organizada en la galería Antonio Machón en Madrid: «En mi caso pintar es negar y borrar. Me interesa la desnudez seductora de la nada como punto de partida. Tristán Corbière decía que hay que pintar únicamente lo que nunca se ha visto, lo que nunca se verá». Una frase del poeta simbolista francés que define esa dualidad ambigua y el territorio fantasmagórico en el que nos introducen muchas de las imágenes propuestas por Cobo; elementos que ya es posible encontrar en una obra tan prematura como *Efectos especiales*.



Effets spéciaux, 1974
Efectos especiales
Acrylique sur panneau
Acrílico sobre tabla
121,7 x 99,4 cm

CARLOS ALCOLEA

¿Ojo? ¡Ojo! est un diptyque dans lequel Carlos Alcolea (La Coruña, 1949 - Madrid, 1992) duplique un visage schématisé en réunissant sur un même plan image et texte. Sur une première toile aux prédominances rouges, carmin et terre, Alcolea dispose, en partant d'éléments minimes et de tracés simplifiés, une image qui correspond au mot *Oeil ?*, *¿Ojo?*. Il applique un procédé identique sur la seconde toile, cette fois-ci définie par un fond noir, modifiant le même terme jusqu'à le convertir en *Oeil !*, *¡Ojo!*. Le truc utilisé pour la transformation de l'interrogation en enthousiasme consiste à incorporer en guise de points d'exclamation deux éléments qui fonctionnent camouflés comme deux boucles d'oreille stylisées pendant des deux côtés du visage objet du portrait.

Dans une étude exhaustive signée par Óscar Alonso Molina autour de «Pensamiento estético de Alcolea1», le critique et commissaire s'arrête sur cette peinture pour analyser l'« entreprise linguistique » et les rapports entre texte et image qui parcourent la production de l'artiste : « Alcolea dit : « la différence entre parler et écrire nous place face au même problème que regarder et peindre », [phrase] mise en pratique dans sa série *¿Ojo? ¡Ojo!*, où le mot lui-même, dans un jeu équivoque, paraphrase les lignes basiques du nez, des yeux et des oreilles ». Alonso Molina observe également les jeux de « littéralité » déployés par Alcolea dans ses tableaux et son « identification entre la surface du tableau et d'autres plans », des éléments qui, selon le théoricien, sont à nouveau repris dans *¿Ojo? ¡Ojo!*: « C'est la peau, ce qui est peint et il n'y a pas de profondeur », affirme l'artiste en écho à la phrase légendaire de Paul Valéry : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau ».

Dans une maîtrise hallucinante des jeux de mots et des calembours, Carlos Alcolea s'inscrit dans une généalogie de l'art qui possède dans l'hermétisme et l'ironie de Marcel Duchamp son référent le plus immédiat. Signalons également, dans son iconographie abondante et toujours inattendue, un imaginaire complexe et érudit, à la source d'une production intellectualisée en lien avec le pop britannique et les figures de David Hockney et d'Alex Katz.

¿Ojo? ¡Ojo! es un díptico en el que Carlos Alcolea (La Coruña, 1949-Madrid, 1992) duplica un rostro esquemático reuniendo en un mismo plano imagen y texto. Sobre un primer lienzo en el que predominan los tonos rojos, carmines y tierras, Alcolea dispone, a partir de los mínimos elementos y de trazos simplificados, una imagen que se corresponde con la palabra *¿Ojo?*, y aplicando un sistema idéntico sobre el segundo de los lienzos, que en este caso aparece definido por un fondo negro, modifica el mismo término hasta convertirlo en *¡Ojo!*. El truco empleado para llevar a cabo esta transformación —que convierte la interrogación en entusiasmo— consiste en incorporar como signos de exclamación dos elementos que funcionan *camuflados* como un par de estilosas pendientes a ambos lados del rostro objeto del retrato.

En un exhaustivo estudio firmado por Óscar Alonso Molina en torno al «Pensamiento estético de Alcolea», el crítico y comisario se detiene en esta pintura para analizar la «empresa lingüística» y las relaciones entre texto e imagen que recorre la producción del artista: «Alcolea dice: "la diferencia entre hablar y escribir nos plantea el mismo problema que mirar y pintar", puesta en práctica en su serie *¿Ojo? ¡Ojo!*, en donde la propia palabra, en un juego equívoco, parafrasea las líneas básicas de nariz, ojos y orejas». Alonso Molina también observa los juegos de «literalidad» desplegados por Alcolea en sus pinturas y su «identificación de la superficie del cuadro con otros planos», aspectos que, según el teórico, nuevamente se recogen en *¿Ojo? ¡Ojo!*: «Es la piel lo pintado y no hay profundidad», afirmará el artista haciendo coincidir sus palabras con la legendaria frase «lo más profundo es la piel», de Paul Valéry.

En un manejo asombroso de los juegos de lenguaje y los retruécanos, Carlos Alcolea se inscribe en una genealogía del arte que tiene en el hermetismo y la ironía de Marcel Duchamp a su referente más inmediato. Igualmente, en su profusa y siempre inesperada iconografía, es posible señalar un imaginario complejo y erudito, artífice de una producción intelectualizada que ha sido relacionada con el pop británico y las figuras de David Hockney y Alex Katz.



Oeil ? Oeil !, 1981
¿Ojo? ¡Ojo!
Acrylique sur toile
Díptico de 89,8 x 69,7 cm c.u.
Acrílico sobre lienzo
Díptico de 89,8 x 69,7 cm c.u.

MIQUEL BARCELÓ

En 1986, Miquel Barceló établit sa résidence personnelle et sa base de création au cap Farrutx de Majorque, ce qui suppose un retour aux origines alors qu'il n'a pas encore trente ans. Il s'y occupe des aspects liés au territoire et à l'économie locale à travers une peinture d'aspect dépouillé et en même temps terrestre, avec un langage volontairement pauvre, matériel et objectal, exempt de toute métaphysique et chargé d'une forme de célébration sensuelle du quotidien. L'univers pictural qui lui apportera la reconnaissance plus tard commence à prendre forme cette année-là, précisément quand l'artiste balear reçoit le *Premio Nacional de Artes Plásticas* et devient, après un succès international considérable, l'un des piliers de la culture espagnole à l'étranger.

Dans *Bar amb vidriera* il explore le genre de la nature morte, mais dégagée du caractère moral qui lui est traditionnellement associé. Ici, la nature morte se présente sous la forme des vitrines d'un bar, où il joue avec les reflets arrachés par le verre des bouteilles, les liquides qu'elles contiennent et jusqu'à la vitrine elle-même, jusqu'à créer des combinaisons volumétriques et des rimes visuelles internes. Il étudie ainsi le contraste entre la transparence de la scène et l'opacité du matériau qui va désormais l'intéresser. On y observe l'influence de Giorgio Morandi passée au tamis de la peinture matérielle, mise à jour dans un but figuratif, de même qu'un certain intérêt pour le déchet qui trouve sa source dans le collage dada, comme le montrent les mégots collés à la toile. L'incorporation de ces éléments de la réalité octroie à l'œuvre cet aspect d'espace d'accumulation du fertile et du stérile, une idée qui dialogue avec des œuvres contemporaines qui reflètent également tout ce qui se bouscule autour de l'artiste. L'idée de la structure picturale traitée comme une *peau*, si typique de Barceló, est comparable à son concept de la peinture comme une terre où s'accumulent des strates ; les deux idées apparaissent évidentes dans les rugosités et les irrégularités du matériau, traité avec des charges qui apportent volume et aspérité à la composition.

En 1986, Miquel Barceló establece su hábitat personal y base de creación en el cabo Farrutx de Mallorca, lo que supone un cierto regreso a los orígenes cuando aún no ha cumplido la treintena. Allí se ocupa de aspectos relacionados con el territorio y la economía local a través de una pintura de aspecto despojado y al tiempo terrenal, con un lenguaje intencionalmente pobre, matérico y objetual, exento de toda metafísica y cargado de una suerte de celebración sensual de lo cotidiano. El universo pictórico por el que se le reconocerá en adelante empieza a tomar forma en ese año, precisamente cuando el artista balear recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas y se convierte, tras un éxito internacional considerable, en uno de los puntales de la cultura española en el exterior.

En *Bar amb vidriera* se produce una indagación en el género de la naturaleza muerta, pero desnuda del carácter moral que tradicionalmente se le confiere. Aquí, el bodegón se presenta bajo la forma de las vitrinas de un bar, donde juega con los reflejos provocados por el vidrio de las botellas, los líquidos que contienen y el propio vitral hasta crear combinaciones volumétricas y rimas visuales internas. Estudia así ese contraste entre la transparencia de la escena y la opacidad del material que le interesará en adelante. En la obra, el influjo de Giorgio Morandi pasa por el tamiz de la pintura matérica, actualizada con fines figurativos, así como de un cierto interés por el desecho que tiene su origen en el collage dada, como muestran las colillas de cigarrillo adheridas al lienzo. La incorporación de elementos de la realidad otorga a la obra ese aspecto de espacio acumulativo de lo fértil y lo estéril, idea que dialoga con obras contemporáneas que reflejan también todo aquello que se agolpa en el entorno del artista. La idea de la estructura pictórica tratada como una *piel*, tan característica de Barceló, es equiparable a su concepto de la pintura como una tierra en la que se acumulan estratos; ambas ideas se hacen evidentes en las rugosidades e irregularidades del material, tratado con cargas que aportan volumen y aspereza a la composición.



Bar avec verrière, 1986
Bar amb vidriera
Peinture et charges sur toile
Pintura y cargas sobre lienzo
200 x 150 cm

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

Lors du retour, dans les années quatre-vingts, de la peinture, Miguel Ángel Campano se lance, pour se mesurer au passé depuis un renouveau personnel du langage pictural, dans une de ses séries les plus importantes : *La grappa*. Il y part d'un tableau d'un peintre du classicisme français, Nicolas Poussin, appartenant à la série *Les quatre saisons* (1660-1664) et conservé au Musée du Louvre, *L'automne*, aussi intitulé *La grappe de Canaan* ou *La grappe de raisin rapportée de la terre promise*, en allusion au passage de l'Ancien Testament où, sur ordre de Moïse, plusieurs Israélites volent une grappe de raisins pour nourrir leur peuple. Campano avait déjà remarqué la série de Poussin et il y revient obsessivement depuis son travail précédent, *El diluvio* (1982), conscient de la prise qu'elle lui offre pour des recherches picturales à partir d'un exemple précoce de libération du genre du paysage des contraintes d'un sujet qui, traité de façon bucolique, devient secondaire. Le tableau de Poussin, considéré comme son testament artistique et exécuté alors que les mains du peintre français étaient affectées par une maladie qui l'empêchait de peindre avec précision, propose ainsi à Campano une facture insolite, libre et tremblante proche de la sensibilité moderne.

Comparée à des versions ultérieures sur le même thème, *La grappa IX* conserve les traits principaux de la composition de référence, que Campano étudie dans les détails, avec une précision entomologique, mais à laquelle il applique des dizaines de variations structurelles et formelles. La scène apparaît voilée derrière une grande masse de couleur, une sorte d'atmosphère dense dans les tons de vert et de jaune, qui semble octroyer à l'œuvre ses qualités originelles de paysage et transformer les personnages et le récit en anecdote, face à une vision panthéiste de la nature. Il faut comparer *La grappa IX* avec d'autres versions peintes cette même année pour comprendre de quelle façon le motif de Poussin devient un véritable laboratoire formel pour Campano dans sa période la plus fructueuse, lorsqu'il recherche une libération de la peinture à partir du geste contrôlé, justement sous l'égide de l'artiste qui représente le début des préceptes de l'académisme.

En el contexto del retorno de la pintura en los años ochenta, y como forma de medirse con el pasado desde una personal renovación del lenguaje pictórico, Miguel Ángel Campano emprende una de sus series primordiales: *La grappa*. En ella parte de una obra del pintor de la escuela clasicista francesa Nicolas Poussin, perteneciente a la serie *Les quatre saisons* (1660-1664), conservada en el Museo del Louvre; en concreto de *L'automne*, también titulada *La grappe de Canaan* o *La grappe de raisin rapportée de la terre promise*, que recoge el pasaje del Antiguo Testamento en el que varios israelitas roban un colosal racimo de uvas para alimentar a su pueblo por orden de Moisés. Campano ya se había fijado en la serie de Poussin, a la que recurrió de manera obsesiva desde su anterior obra *El diluvio* (1982), consciente de que le ofrecía un asidero desde el que emprender investigaciones pictóricas a partir de un ejemplo temprano de liberación del género del paisaje de las constricciones de un tema que, tratado con perfiles bucólicos, resulta secundario. El cuadro de Poussin, considerado su testamento artístico, y realizado cuando las manos del pintor francés se encontraban lastradas por una enfermedad que le impedía pintar con precisión, ofrecía asimismo a Campano una insólita factura libre y temblorosa próxima a la sensibilidad moderna.

Respecto a versiones posteriores del mismo tema, *La grappa IX* conserva los trazos principales de la composición de referencia, que Campano estudia detalladamente con precisión entomológica pero a la que aplica decenas de variaciones estructurales y formales. La escena aparece velada tras una gran masa de color, una suerte de atmósfera densa de tonos verdes y amarillos que parece conceder a la obra su cualidad primigenia de paisaje y convertir a los personajes y la narración en anécdota frente a una visión panteísta de la naturaleza. Comparar *La grappa IX* con otras versiones pintadas ese año permite comprobar de qué modo el motivo poussiniano se convirtió en el auténtico laboratorio formal de Campano en su período más fértil, cuando buscaba una liberación de la pintura desde el gesto controlado, precisamente bajo la égida del artista que representa el inicio de las preceptivas del academicismo.



La grappa XI, 1986
La grappa XI
Huile sur toile
Óleo sobre lienzo
130,2 x 195,2 cm

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

Après une période d'immersion dans les pratiques de l'art conceptuel, Ferrán García Sevilla s'embarque au cours des années quatre-vingts dans le mouvement général de renouveau de la peinture, par lequel l'art espagnol entre dans la post-modernité. Mais si quelque chose distingue son œuvre de celle de ses contemporains, c'est le fait de conserver un ancrage dans les idées : il s'intéresse à l'anthropologie religieuse, à la métaphysique et aux traditions mystiques de diverses cultures. Son œuvre s'aventure ainsi dans une profondeur de contenus qui l'éloigne de la tentation tautologique et superficielle de la *peinture pour la peinture* et la maintient dans la dimension utopique propre au conceptualisme, alors assombri par la transformation du système artistique en Espagne.

Tout au long des années quatre-vingts, sa production passe par des périodes et des intérêts intermittents qui provoquent des variations radicales dans son œuvre. L'extraordinaire profusion de l'artiste se traduit dans les nombreuses séries exécutées en à peine quatre ans, de 1985 à 1989. Parmi elles se trouve celle qu'il présente en 1988 sous le titre générique de *Polígonos* et avec une numération consécutive ; elle est constituée d'œuvres aux racines diverses, de tendance figurative au début, nourries par un vocabulaire secret de signes ; ces œuvres deviennent abstraites à mesure qu'avance la production. *Polígon 32* correspond à ce moment non figuratif au sein de la série, où ce qui avant étaient des objets, des animaux ou des parties du corps reconnaissables, sont réduits à de légères formes abstraites flottant dans un éther indéfini, ce qui a conduit la critique à assimiler ce García Sevilla à la période la plus dépouillée de la peinture de Joan Miró, et, plus loin encore, au biomorphisme de Hans Arp. Présenter ces pièces en 1989, sans autre texte qu'un poème du Persan Rumi, pionnier du soufisme, constitue toute une déclaration d'intentions ; les vers du poète rendent éloquemment compte de cet abandon du langage littéral, avant très présent dans ses recherches conceptuelles, ainsi comme de la sourdine momentanée de sa peinture : « J'ai déchiré l'habit du mot, j'ai abandonné la parole / Mais toi qui n'as pas le corps nu, tu as besoin d'un habit, dors ».

Tras un período inmerso en las prácticas del arte conceptual, Ferrán García Sevilla se embarca, en la década de los ochenta, en el movimiento generalizado de revivificación de la pintura, de cuya mano el arte español entra en la posmodernidad. Pero si algo distingue su obra respecto de la de sus contemporáneos es el hecho de mantener un amarre en las ideas: le interesan la antropología religiosa, la metafísica y las tradiciones místicas en diversas culturas. Su obra penetra así en una profundidad de contenido que la aleja de la tentación tautológica y superficial de la *pintura por la pintura* y la mantiene en la dimensión utópica propia del conceptualismo, ensombrecido entonces por la transformación del sistema del arte en España.

A lo largo de la citada década de los ochenta, su producción pasa por períodos e intereses intermitentes que provocan variaciones radicales en su obra. La extraordinaria profusión del artista se muestra en las numerosas series que realizó en solo cuatro años, de 1985 a 1989. Entre ellas se cuenta la que, bajo el título genérico de *Polígonos* y con una numeración consecutiva, presenta en 1988, formada por obras de muy distinta raigambre, tendencialmente figurativas al inicio, alimentadas por un arcano vocabulario de signos, que se vuelven más abstractas según avanza la producción. *Polígon 32* corresponde a este momento no figurativo dentro de la serie, donde lo que antes eran objetos, animales o partes del cuerpo reconocibles quedan reducidos a unas leves formas abstractas flotando en un éter indefinido, que han conducido a la crítica a asimilar a este García Sevilla con el momento más despojado de la pintura de Joan Miró, con raíz más remota en el biomorfismo de Hans Arp. Es toda una declaración de intenciones el que presentara estas piezas en 1989 sin más texto que un poema del persa Rumi, pionero del sufismo, cuyos versos son elocuentes de ese abandono del lenguaje literal, antes muy presente en sus indagaciones conceptuales, así como del silenciamiento momentáneo de su pintura: «He rasgado el vestido del habla y he dejado ir las palabras / Tú que no estás desnudo, llevas una túnica, sigue durmiendo».



Polygone 32, 1988
Poligon 32
Acrylique sur toile
Acrílico sobre lienzo
170 x 195 cm

MANOLO QUEJIDO

Manolo Quejido commence à travailler sur son corpus de *pensamientos* dans les années soixante-dix, une manière de dialogue intime avec les maîtres de la peinture, du Caravage à Goya, de Cézanne à Warhol, dans une tentative pour dégager les signifiés les plus profonds de la peinture, entendue comme un langage spécifique. Cet intérêt ne se dément jamais tout au long de sa carrière, et il en fera même l'un des grands thèmes de sa peinture, preuve en est cette série d'acryliques datés de 1995. Motif apparemment banal et décoratif, la pensée est une fleur au nom mystérieux ; ses pétales présentent des traits sombres qui semblent pointer du doigt une zone interne que la botanique désigne sous le vocable significatif d'*ovaire*. De la stylisation de ces éléments surgit la forme curviligne qui identifie toute la série comme un signe réitéré, avec de légères variations, sur différents fonds de papier journal. Ces traits de la fleur deviennent des flèches de signalisation, et les pétales forment une ligne continue et voluptueuse qui dote l'image d'un aspect biomorphique et organiquement féminin.

La polysémie même du nom de la fleur n'est pas étrangère à cette idée de représentation essentialiste du sexe féminin, un jeu métalinguistique sous lequel, sous-jacent, on trouve l'idée de la peinture comme mécanisme mental, comme façon de penser. Et, en même temps, comme invitation à délimiter ce qui peut être pensé, ce qui peut être dit, ce qui peut et ne peut pas être représenté, du moins de façon explicite. Comme le signale Miguel Cereceda, la série est liée à l'idée de Ludwig Wittgenstein de « la pensée comme une espèce de langage » qui, passée par le tamis de Quejido, devient une réflexion sur les propres limites de la peinture en tant que code avec ses signes particuliers, l'une des thématiques les plus profondes de l'artiste sévillan. Le fait que les gros titres du journal qui sert de support se voient par transparence le confirme puisque cela ajoute une couche de signifié à l'œuvre qui fausse volontairement autant l'aspect le plus sensuel de la représentation que son référent direct : la fleur elle-même. Dans cette cohabitation entre support et peinture se pose le dialogue complexe avec les différents signes qui nous entourent.

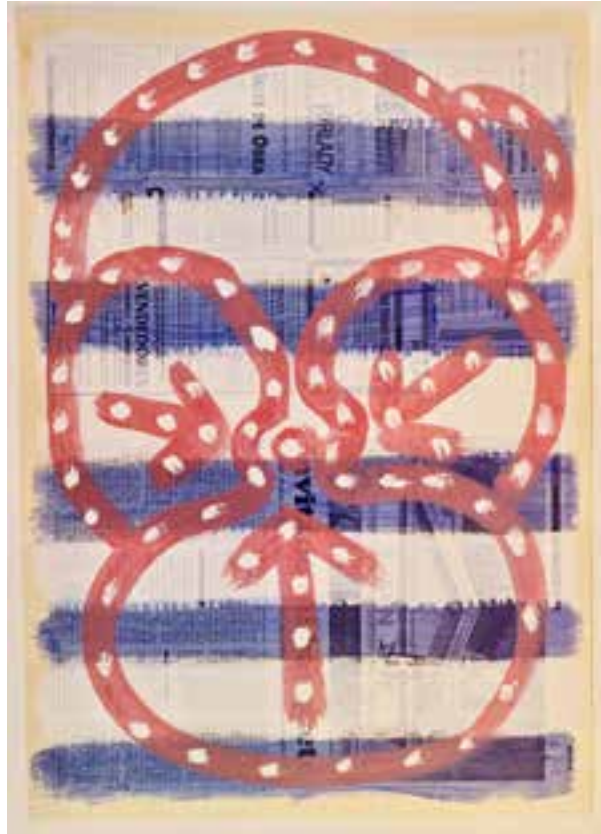
Manolo Quejido comenzó a trabajar en su corpus de *pensamientos* en los años setenta como un diálogo íntimo con los maestros de la pintura, de Caravaggio a Goya, de Cézanne a Warhol, en un intento de desgranar los significados más profundos de la pintura entendida como un lenguaje específico. A lo largo de su carrera ha mantenido ese interés hasta convertirlo en uno de los grandes temas de su pintura, como muestra esta serie de acrílicos datados en 1995. Motivo aparentemente banal y decorativo, el pensamiento es una flor de nombre enigmático cuyos pétalos muestran trazos oscuros que parecen señalar hacia una zona interior que en botánica recibe la significativa denominación de *ovario*. De la estilización de esos elementos surge la forma curvilínea que identifica toda la serie como un signo repetido, con leves variaciones, sobre distintos fondos de papel de periódico. Aquellos trazos de la flor se convierten en flechas indicativas, y los pétalos conforman una línea continua y voluptuosa que dota de un aspecto biomórfico y orgánicamente femenino a la imagen.

A esta idea de representación esencial del sexo femenino no puede ser ajena la propia polisemia del nombre de la flor, un juego metalingüístico bajo el que yace la idea de la pintura como mecanismo de la mente, como forma de pensar. Y, al mismo tiempo, como invitación a delimitar lo que puede ser pensado, lo que puede ser dicho, lo que puede y no puede ser representado, al menos de manera explícita. Como señaló Miguel Cereceda, la serie está relacionada con la idea de Ludwig Wittgenstein del «pensamiento como una especie de lenguaje» que, pasada por el tamiz de Quejido, acaba configurando una reflexión sobre los propios límites de la pintura como código con sus signos propios, uno de los intereses más profundos del artista sevillano. El hecho de que se transparenten los titulares del diario que le sirve de soporte lo confirma, pues añade una capa de significado a la obra, que distorsiona intencionalmente tanto el aspecto más sensuel de la representación como su referente directo: la propia flor. En esa convivencia de soporte y pintura se plantea el complejo diálogo con los diversos signos que nos rodean.



Pensées, 1995
Pensamientos
Acrylique sur papier
6 pièces de 58 x 41 cm
Acrílico sobre papel
6 piezas de 58 x 41 cm





PEDRO G. ROMERO

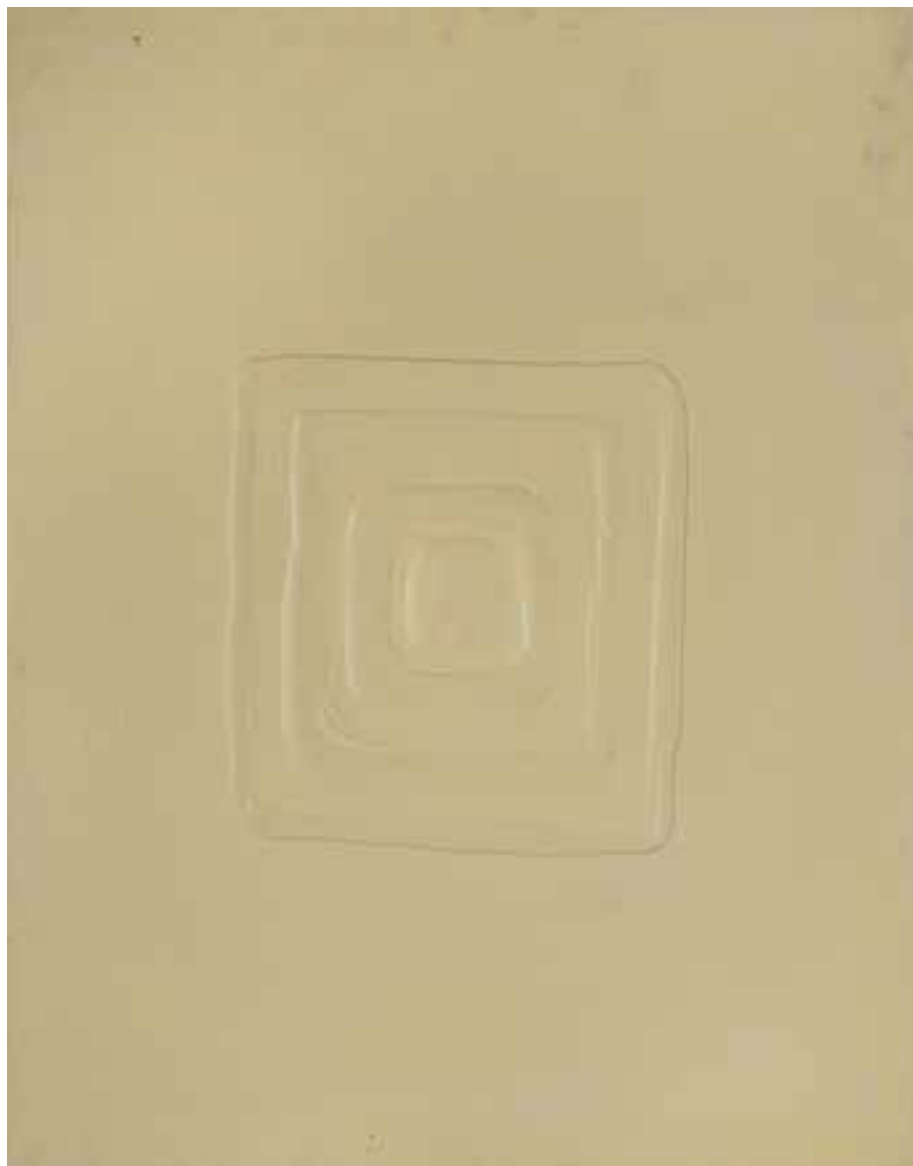
Pedro G. Romero emprunte ce titre à l'édition espagnole d'une compilation de contes de Lewis Carroll, pour un diptyque associant deux images en relief, dont seul le contenu semble antithétique. Dans le tableau de gauche, le portrait de Leopoldo María Panero, poète fétiche du *malditismo*¹ littéraire espagnol et éditeur de l'ouvrage déjà cité, *Matemática demente*, de Carroll en 1983. Dans celui de droite, de simples carrés concentriques citant un modèle connu et répété par le peintre et professeur du Bauhaus Josef Albers, associés aux idées utopiques du constructivisme optimiste des premières décennies du XXe siècle. Panero, représenté dans les années où s'ébauche sa décadence physique et mentale, affronte depuis les rides prématurées de sa peau une image spéculaire de la perfection idéale et inamovible de la modernité : le carré. Pedro G. Romero joue ainsi avec le paradoxe du fou et du sain d'esprit, la paranoïa et la logique (Panero et Albers) pour illustrer une reconsidération des limites entre la pensée rationnelle et le délire qui, selon les commentaires du poètes sur Carroll, sont une seule et même chose.

L'œuvre est conçue de sorte que le spectateur ne perçoive que ce que les reliefs dessinent une fois situé en face, afin que l'apparition des figures produise un effet d'épiphanie, comme celui d'une aura double : celle d'une dystopie vitale, un *spleen* (le visage de Panero) et celle d'une utopie sociale, un idéal (la géométrie d'Albers), respectivement exécutés au souffre et à l'acrylique jaune imitant le souffre. Grâce à cette technique, Romero parvient à ce que le passage du temps vieillisse le portrait et l'altère plus rapidement par la réaction du souffre, tandis que les figures géométriques demeurent inchangées grâce à la plus grande longévité de l'acrylique. L'intérêt de Romero pour ce paradoxe entre lucidité et folie, aspects distincts de racine commune, le pousse à exécuter une version parallèle où l'œuvre d'Albers cohabite avec Antonin Artaud, pièce initiale d'un cheminement où il s'intéresserait plus tard à d'autres oubliés de la littérature, comme José Bergamín ou Silverio Lanza.

Pedro G. Romero toma este título de la edición española de una recopilación de cuentos de Lewis Carroll para un díptico que asocia dos imágenes en relieve, de contenido solo aparentemente antitético. En el cuadro de la izquierda, el retrato de Leopoldo María Panero, poeta fétiche del *malditismo* literario español y editor de la citada *Matemática demente* de Carroll en 1983. En el de la derecha, unos sencillos cuadrados concéntricos que citan un conocido modelo repetido por el pintor y profesor de la Bauhaus Josef Albers, asociados a las ideas utópicas planteadas por el confiado constructivismo de las primeras décadas del siglo XX. Panero, plasmado en los años en que se inicia su decadencia física y mental, se enfrenta desde las arrugas prematuras de su piel a una imagen especular de la perfección ideal e inamovible de la modernidad: el cuadrado. Pedro G. Romero juega así con la paradoja del loco y el cuerdo, la paranoia y la lógica (Panero y Albers) para ilustrar un replanteamiento de los límites entre el pensamiento racional y el delirio que, en opinión del poeta en sus comentarios sobre Carroll, son una misma cosa.

La obra está concebida de modo que el espectador solo perciba lo que dibujan esos relieves una vez situado ante la obra, de manera que la aparición de las figuras tiene un efecto epifánico, como el de un aura doble: la de una distopía vital, un *spleen* (el rostro de Panero) y la de una utopía social, un ideal (la geometría de Albers), respectivamente plasmados en azufre y en acrílico amarillo que imita el azufre. Mediante este alarde técnico, Romero consigue que con el paso del tiempo el retrato envejezca y se altere más rápidamente por la reacción del azufre, mientras las figuras geométricas permanecen inalteradas gracias a la mayor durabilidad del acrílico. El interés de Romero por esa paradoja entre lucidez y locura, aspectos distintos de raíz común, lo llevó a realizar una versión paralela en la que la obra de Albers convive con Antonin Artaud, pieza inicial de una carrera en la que más tarde demostraría su interés por otros olvidados del campo literario, como José Bergamín o Silverio Lanza.

1. NdT : substantif tiré de « maldito », maudit, en référence aux poètes maudits dans la lignée de Verlaine et Rimbaud



Mathématiques démentes, 1988
Matemática demente

Acrylique et charges de soufre sur toile
Diptyque de 146 x 114,2 cm c.u.
Acrílico y cargas de azufre sobre lienzo
Díptico de 146 x 114,2 cm c.u.



ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Dans ses œuvres liées au monde de l'édition, Rogelio López Cuenca part d'une relecture subtile et altère le signifié de scènes ou d'objets quotidiens et des constructions culturelles par l'opposition image et texte. Philologue nourri de sémiologie, López Cuenca partage l'idée selon laquelle nous vivons entourés de signes qui, par nature, sont polysémiques et s'activent en fonction du contexte. Au début des années quatre-vingt-dix, il se lance dans une série d'œuvres basées sur des couvertures de revues populaires en lien avec la société de consommation, le culte d'une certaine oisiveté et de l'image personnelle : *Vogue*, *Yachting*, *Elle*, *Donna* ou, comme dans le cas qui nous occupe, la revue destinée à un public masculin, *Uomo*, aux contenus visant à construire une image bien précise de l'homme occidental, séduisant, puissant et triomphant. Par un mécanisme de détournement de leur message, partant du caractère polysémique du mot *uomo*, pris ici à la fois comme le titre de la revue et dans son acception littérale (« homme » en italien), López Cuenca met en une deux hommes engagés dans l'avènement de la culture révolutionnaire soviétique : le poète Vladimir Maïakovski et le pionnier du cinéma Sergei M. Eisenstein. López Cuenca ne veut pas dissimuler la mécanique de manipulation de l'image graphique de la revue ; le titre *Uomo* est donc appliqué sur la photo à l'huile rouge très pâteuse, l'artiste n'en cachant ni la gestualité, ni la matérialité, dans un calembour citant l'utopie révolutionnaire de la fin de la peinture de chevalet, à la poursuite du graphisme, du mot, du design ou du cinéma.

Exécutées à un moment où l'Union soviétique se trouvait en plein processus de désagrégation, ces œuvres fruits d'un usage corrompu des symboles révolutionnaires témoignent de leur déliquescence et de l'absorption de leur version édulcorée par la culture petite-bourgeoise. Pour Juan Antonio Ramírez, « ce groupe d'œuvres fonctionne par la juxtaposition de deux contextes conceptuels opposés, et le spectateur doit, pour le comprendre, être au courant des deux. [...] Des pièces comme celles-là résonnent comme des gifles retentissantes contre l'autocomplaisance du monde post-communiste ».

Rogelio López Cuenca parte en sus obras relacionadas con el mundo de la edición de una relectura sutil y la alteración del significado de escenas u objetos cotidianos y construcciones culturales, mediante la contraposición de imagen y texto. Como filólogo crecido al calor de la semiología, López Cuenca comparte la idea de que vivimos rodeados de signos que, por naturaleza, son polisémicos y se activan en función de su contexto. A principios de los noventa emprende una serie de obras basadas en las cubiertas de conocidas revistas relacionadas con la sociedad de consumo y la celebración de una cierta ociosidad y cultivo de la imagen personal, como *Vogue*, *Yachting*, *Elle*, *Donna* o, como en este caso, la revista para público masculino *Uomo*, cuyos contenidos tienden a la construcción de una determinada imagen del hombre occidental, atractivo, poderoso y triunfador. En un mecanismo de desplazamiento de su mensaje, y partiendo de ese carácter polisémico de la palabra *uomo*, tomada aquí como título de la revista y en su estricta literalidad («hombre» en italiano), López Cuenca trae a portada a dos hombres vinculados a los albores de la cultura revolucionaria soviética: el poeta Vladímir Maïakovski y el pionero del cine Sergei M. Eisenstein. En su interés por no ocultar la mecánica de manipulación de la imagen gráfica de la revista, el título *Uomo* está aplicado sobre la fotografía con un óleo rojo muy empastado cuya gestualidad ni materialidad oculta el artista, en un retruécano que cita la utopía revolucionaria del fin de la pintura de caballete en pos del grafismo, la palabra, el diseño o el cine.

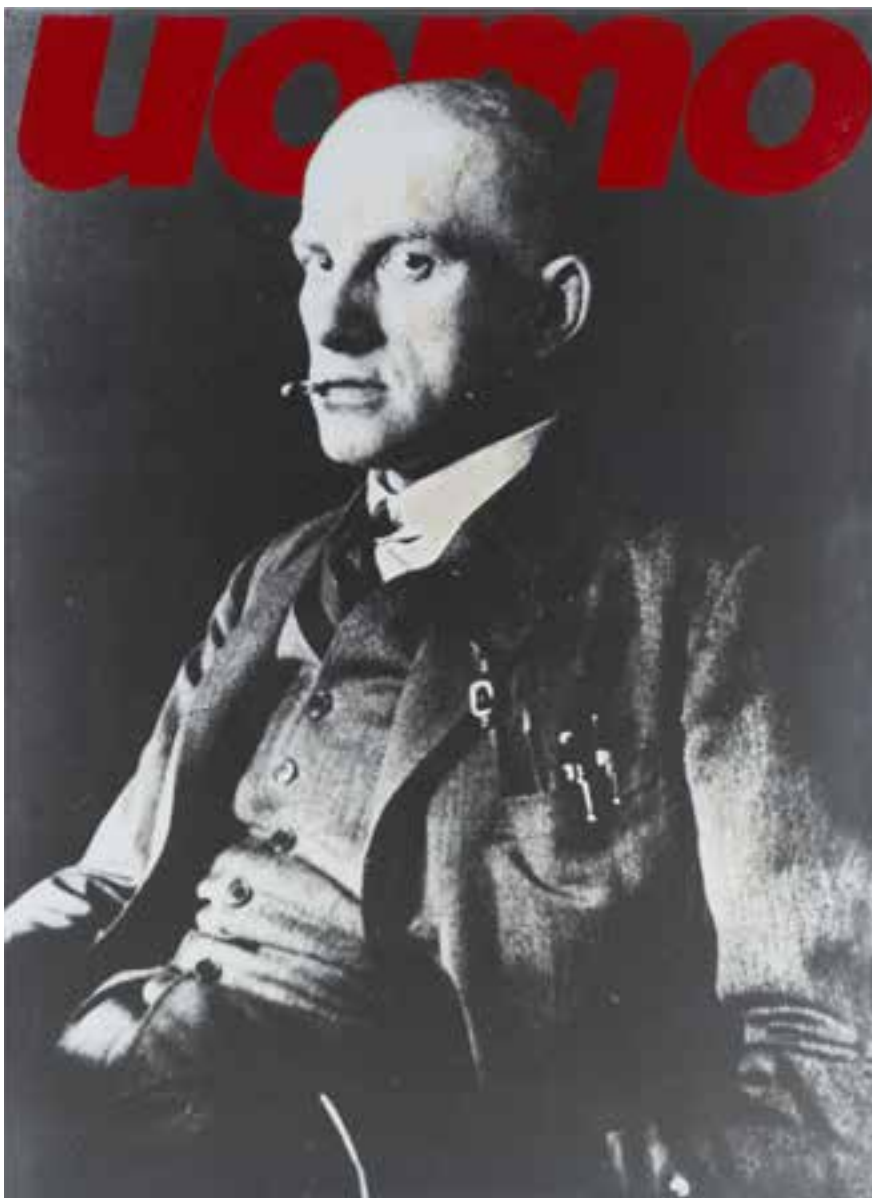
Realizadas en un momento connotado por la disolución de la Unión Soviética, las obras surgidas del uso alterado de los símbolos revolucionarios son el testimonio de la disolución y absorción de una versión edulcorada de estos por parte de la cultura pequeñoburguesa. Para Juan Antonio Ramírez, «este grupo de obras funciona por la yuxtaposición de dos ámbitos conceptuales contrapuestos, y es indispensable para su comprensión que el espectador esté al tanto de los dos. [...] Trabajos como este son como sonoras bofetadas contra la autocomplaciente concepción de sí mismo del mundo postcomunista».



Uomo Einstein, 1992

Tirage gélantino-argentique et huile sur papier

Fotografía a la gelatina de plata y óleo sobre papel
128,5 x 87,2 cm



Uomo Maiakovski, 1991

Tirage gélantino-argentique et huile sur papier

Fotografía a la gelatina de plata y óleo sobre papel

128 x 93 cm

PELLO IRAZU

Le travail de Pello Irazu (Andoain, 1963) est, depuis le début, intimement mêlé à l'héritage formel laissé par Jorge Oteiza dans le monde de la sculpture basque. Mais, malgré ces racines constructivistes, les chemins qu'il emprunte l'éloignent de son point de départ et l'amènent au questionnement spatial et conceptuel de l'œuvre dans son rapport à la participation du spectateur. Cette pièce reflète cette expérimentation entre espace occupé et vide : contreplaqué, peinture vinyle et acrylique, elle est construite comme un bloc présentant des espaces intermédiaires éliminés et colorés. Exposée lors de l'exposition individuelle de Pello Irazu à la galerie Soledad Lorenzo (Madrid) en 1992, la sculpture est petite, de mesures modestes ; elle renverse ainsi la logique de magnificence de la sculpture basque jusqu'alors et se présente comme une œuvre post-minimaliste, sceau revendiqué par Irazu tout au long de sa carrière artistique.

Son travail prétend atomiser la perception du spectateur par rapport au processus de création et au rapport entre espace, œuvre et observateur. Irazu lui-même a souvent répété que l'espace est bien plus que la place qu'occupent les objets, ce qui permet de ré-élaborer le sens de ses pièces en les réutilisant au gré des circonstances dans différentes expositions.

Desde sus inicios, el trabajo de Pello Irazu (Andoain, 1963) se encuentra vinculado a la herencia formalista que Jorge Oteiza había establecido en el panorama escultórico vasco. Pero, a pesar de estas raíces constructivistas, su producción toma caminos que diluyen el punto de partida y recurren al cuestionamiento espacial y conceptual de la obra en relación con la participación del espectador. Muestra de esta experimentación entre el espacio ocupado y el vaciado es esta obra, pieza que se construye a base de contrachapado, pintura vinílica y acrílico como un bloque con espacios intermedios eliminados y coloreados. La escultura, expuesta en la individual de Pello Irazu en la galería Soledad Lorenzo (Madrid) en 1992, es de ubicación baja y dimensiones comedidas; subvierte la lógica de magnificencia de la anterior escultura vasca y se presenta como una obra de carácter postminimalista, sello que Irazu irá manteniendo a lo largo su producción artística.

Su trabajo encierra la intención de atomizar la percepción del espectador en torno al proceso de creación y la relación entre espacio, obra y observador. El mismo Irazu ha manifestado en varias ocasiones que el espacio es mucho más que el lugar que ocupan los objetos, lo que le permite reelaborar el sentido de sus piezas al reutilizarlas coyunturalmente en diferentes exposiciones.



Personne ne m'a dit que tu étais ici, 1992
Nobody Told Me You Were Here
Contreplaqué, peinture vinyle et acrylique
Contrachapado, pintura vinílica y acrílica
58,7 x 243,7 x 106,5 cm

TXOMIN BADIOLA

La série photographique *SOS Script* fut présentée pour la première fois lors de l'exposition individuelle *SOS* de l'artiste basque Txomin Badiola (Bilbao, 1957), à la galerie Soledad Lorenzo de Madrid en 2001. Le hasard fit que le vernissage eut lieu le 11 septembre 2001, jour de l'attentat contre les tours jumelles de New-York.

L'exposition consistait en une installation, conçue comme une unité narrative au sein de laquelle chacune des pièces était construite comme un épisode : deux sculptures-installations, *SOS E1* (*nada que merezca la pena estará allí donde lo buscas*) et *SOS E2* (*no hay más autoridad que la de otro artista*) ; une vidéo-installation, *SOS E3* (*servidumbre de la vida y el carácter de las sombras*) ; et une troisième pièce tridimensionnelle, *SOS E4* (*pensamos al por mayor pero vivimos al detalle*). L'installation était complétée par *SOS Script*, l'ensemble photographique ici présenté, dont un tirage en trois exemplaires fut réalisé.

Ces photos produisent entre elles une narration à travers le montage — elles apparaissent collées cadre à cadre, formant un polyptyque —, comme un écho des signes et des objets qui constituent le reste de l'exposition. Txomin Badiola transcrit sur un support plat une espèce de scénographie qui a recours à des icônes populaires — ainsi la musique, les guitares électriques —, à des symboles — comme les couleurs du drapeau basque — et à des éléments récurrents dans son discours comme la référence constante à la chaise en tant qu'objet. *SOS Script* correspond au langage mature de l'artiste, dans lequel il est totalement libéré de la raideur formelle et peut poser un questionnement conceptuel qui va bien au-delà de la présentation en elle-même de l'objet sculptural dans l'installation.

La serie fotográfica *SOS Script* se presentó por vez primera en la exposición individual titulada *SOS* del artista vasco Txomin Badiola (Bilbao, 1957), que tuvo lugar en la galería Soledad Lorenzo de Madrid en 2001. La casualidad hizo que la muestra se inaugurara el 11 de septiembre del 2001, el día del atentado de las Torres Gemelas en Nueva York.

La muestra era una instalación concebida como una unidad narrativa dentro de la cual cada una de las piezas se construía como un episodio: dos esculturas-instalación, *SOS E1* (*nada que merezca la pena estará allí donde lo buscas*) y *SOS E2* (*no hay más autoridad que la de otro artista*); una vídeo-instalación, *SOS E3* (*servidumbre de la vida y el carácter de las sombras*); y una tercera pieza tridimensional, *SOS E4* (*pensamos al por mayor pero vivimos al detalle*). La instalación se completaba con *SOS Script*, el presente conjunto fotográfico, del que se hizo una tirada de tres ejemplares.

Estas fotografías generaban entre sí una narrativa a través del montaje —aparecen pegadas marco con marco formando un políptico—, como un eco de los signos y objetos que conformaban el resto de la exposición. Txomin Badiola transcribe en soporte plano una suerte de escenografía que recurre a iconos populares —como la música, con las guitarras eléctricas—, símbolos —como los colores de la bandera vasca— y elementos recurrentes en su discurso como la referencia constante a la silla en tanto que objeto. *SOS Script* se corresponde con el discurso maduro del autor, donde se halla liberado totalmente de la rigidez formalista para presentar un cuestionamiento conceptual que va más allá de la propia presentación del objeto escultórico en la instalación.



SOS Script, 2000-2001

Photographie

Ensemble de trois éléments sur un total de neuf

Fotografía

Conjunto de tres elementos de un total de nueve

140 x 100 cm



EULÀLIA VALLDOSERA

On devine, dans la séquence d'images du diptyque photographique *Abrazo y lucha II*, les rapports qui s'établissent entre les corps d'un homme et d'une femme qui s'approchent et s'éloignent en deux actions consécutives. Ces images volontairement floues s'attachent à et approfondissent deux éléments centraux de la production de l'artiste : la lumière et la figure humaine. Dans ses installations les plus connues, *l'effet* de la lumière sur les objets — les projections et les ombres que l'artiste transforme en matériaux de ses pièces — produit un univers de formes complexes et suggestives ; en revanche, dans cette œuvre, la lumière devient l'artisan de la dématérialisation à laquelle sont soumis les corps des protagonistes. Une désintégration qui donne lieu à une image polysémique et contradictoire, plaçant le spectateur en position de voyeur, témoin d'une situation gênante.

Le texte de présentation de la rétrospective consacrée à Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) au *Museo Reina Sofía* de Madrid en 2009, avec, pour commissaire, l'historienne Nuria Enguita, souligne l'importance acquise par ces « manipulations » du corps dans la production de l'artiste : « En situant la possibilité de la connaissance à travers le corps au départ et au centre de sa pratique artistique, elle rompt avec les constructions des identités uniques. Partant d'elle-même, de l'expérience de son corps, elle observe et marque les processus et les étapes qui lui permettront de se reconstruire en tant que sujet et de se penser au sein d'une relation, et en même temps elle fournit les énoncés et les gestes pour être interprétés publiquement, dans leur fiction esthétique ».

Depuis ses projets plus introspectifs — comme par exemple *El ombligo del mundo* —, ces lieux du corps et leur rapport avec le privé et le domestique occupent une place centrale dans les dispositifs imaginés par Valldosera. Mises en scène floues et inquiétantes où elle renvoie à la violence invisible qui traverse le quotidien.

La série de photos *El abrazo* a été présentée lors de l'exposition individuelle de l'artiste à la *sala Metrònom* de Barcelone en 1998.

El díptico fotográfico *Abrazo y lucha II* es una secuencia de imágenes en la que es posible intuir la relación que se establece entre los cuerpos de un hombre y una mujer que se aproximan y alejan en dos acciones consecutivas. Imágenes voluntariamente desenfocadas que retoman y amplían el interés de la artista por dos elementos centrales en su producción: la luz y la figura humana. Si en sus instalaciones más conocidas el *efecto* de la luz sobre los objetos — las proyecciones y sombras que la artista convierte en materiales de sus piezas — genera un universo de formas complejas y sugerentes, en esta obra la luz se convierte en artifice de la desmaterialización que experimentan los cuerpos de los protagonistas. Una desintegración que da lugar a una imagen polisémica y contradictoria, y que traslada al espectador a la posición de un *voyeur*, testigo de una situación incómoda.

En el texto de presentación de la retrospectiva de Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) en el Museo Reina Sofía de Madrid, comisariada por la historiadora Nuria Enguita en el año 2009, se subrayaba la importancia adquirida por estas « manipulaciones » del cuerpo en la producción de la artista: « Colocando la posibilidad del conocimiento a través del cuerpo en el inicio y en el centro de su práctica artística, rompe con las construcciones de las identidades únicas. A partir de sí misma, de la experiencia de su cuerpo, apunta y marca los procesos y los pasos que le permitirán reconstituirse como sujeto y pensarse dentro de una relación, a la vez que aporta los enunciados y los gestos para interpretarse públicamente, en su ficción estética ».

Desde sus proyectos de carácter más introspectivo — como *El ombligo del mundo* — son esos lugares del cuerpo y su relación con el ámbito de lo privado y lo doméstico los que ocupan una ubicación central en los dispositivos de la mirada ideados por Valldosera. Escenografías borrosas e inquietantes en las que se alude a la violencia invisible que atraviesa lo cotidiano.

La serie de fotografías *El abrazo* fue presentada en la exposición individual de la artista organizada en la sala Metrònom de Barcelona en el año 1998.



Étreinte et lutte II, 1997
Abrazo y lucha II

Impression numérique sur papier, laminée au méthacrylate sur Dibond
Diptyque de 198,5 x 124,5 cm c.u.
Impresión digital sobre papel, laminada con metacrilato y soporte de Dibond
Díptico de 198,5 x 124,5 cm c.u.



HELENA ALMEIDA

Seduzir (2002), de Helena Almeida (Lisbonne, 1934), est une série autobiographique intimement liée à la mort de sa soeur. Helena Almeida évoque une femme « élégante et fantastique », qui pendant sa maladie n'eut jamais un mot de plainte, de douleur ou de souffrance, et qui, jusqu'au bout, s'habilla avec goût : « Quand elle était malade, je dessinais beaucoup et le rouge était toujours présent » (les dessins dont parle l'artiste portugaise sont les esquisses des photos qu'elle prendra par la suite).

Comme il est habituel dans ses images, la photo qui appartient à la collection est de grand format et en noir et blanc ; il montre le corps de l'artiste sans en dévoiler l'identité, fragmenté et pris depuis les épaules jusqu'aux pieds. Dans sa performance, Almeida est habillée élégamment d'un manteau noir tombant jusqu'aux genoux et dont elle relève le bord de la main comme si elle dansait le menuet ; elle est chaussée de talons aiguilles, symbole de la féminité stéréotypée ; et pourtant, un de ses pieds est déchaussé et le soulier, par terre, tandis que, de la plante de son pied nu, elle laisse une trace rouge en marchant. Cette tache, seul point de couleur, agit comme *punctum* de l'image. Le pied, privé de tout artifice, manifeste les véritables émotions du personnage dans une empreinte vermillon de peinture, conçue comme un drame par l'artiste.

Depuis la fin des années 60, Almeida persiste à identifier son corps et son œuvre, et c'est encore le cas dans cette pièce, mais ici, son être se transmue en un autre. Avec son propre corps, Helena Almeida fait sienne la douleur de la sœur perdue, s'incarne en elle et métaphorise sa douleur bravée. Même si, par facilité, l'artiste portugaise est sa propre modèle, elle a déclaré à ce propos qu'il s'agit d'un corps représenté : « ... ce n'est pas moi. C'est comme si c'était quelqu'un d'autre. Au fond, c'est la recherche de l'autre, de l'autre qui est là ».

Cette série de photos ont été présentées à Madrid, dans l'exposition rétrospective « Tela rosa para vestir » (2008) de la *Fundación Telefónica*.

Seduzir (2002), de Helena Almeida (Lisboa, 1934), es una serie autobiográfica que está íntimamente relacionada con la muerte de su hermana. Helena Almeida la recuerda « elegante y fantástica », una mujer que durante su enfermedad no emitió una sola palabra de queja, dolor o sufrimiento, y se mantuvo siempre muy bien vestida: « Cuando ella estaba enferma, yo hacía muchos dibujos y el color rojo siempre estaba presente » (estos dibujos de los que habla la artista portuguesa son los bocetos de las fotografías que realizaría posteriormente).

Como suele ser común en sus imágenes, la fotografía que pertenece a la colección es de grandes dimensiones y en blanco y negro; revela el cuerpo de la artista sin mostrar su identidad, fragmentado y tomado desde los hombros hasta los pies. En su acto performativo, Almeida va vestida de forma elegante con un abrigo negro hasta las rodillas, cuya punta levanta con la mano como si bailara un minué; calza zapatos de salón, símbolo de la feminidad estereotipada; sin embargo, un pie se ha despojado del calzado, que yace tirado en el suelo, mientras la planta desnuda deja una huella roja al caminar. Esta mancha, único punto de color, actúa como *punctum* de la imagen. El pie, privado de todo disfraz, manifiesta las verdaderas emociones del personaje, en un rastro bermellón de pintura concebido por la artista como drama.

Si bien se mantiene en este trabajo la identificación de Almeida entre su cuerpo y su obra desde finales de los años 60, en esta ocasión su ser se transmuta en otro. Con su propio cuerpo Helena Almeida hace suyo el dolor de la hermana perdida, se encarna en ella y metaforiza su dolor amagado. Aunque por conveniencia la artista portuguesa es la modelo de sus imágenes, ha declarado en este sentido que se trata de un cuerpo representado: « ...no soy yo. Es como si fuese otra persona. En el fondo es la búsqueda del otro, del otro que está ahí ».

Esta serie de fotografías pudieron verse en Madrid, en la exposición retrospectiva « Tela rosa para vestir » (2008) que tuvo lugar en la *Fundación Telefónica*.



Séduire, 2002

Seduzir

Acrylique sur tirage gélatino-argentique

Acrylic on silver gelatin print
195 x 126 cm

AXEL HÜTTE

Dans la ligne de ses autres travaux qui appréhendent la nature et l'espace en tant que paysage culturel — citons les pièces de sa série *En tierras extrañas* —, ces deux photos nous conduisent à un cadre chargé de mémoire historique qui, à son tour, nous renvoie au XVI^e siècle. Dans ce cas, au paysage de la retraite et dernière demeure de l'empereur Charles I^{er} d'Espagne après son abdication en faveur de son fils Philippe II : le monastère de Yuste, dans la région de la Vera (Estrémadure).

Hütte (Essen, Allemagne, 1951) a l'habitude de marcher des kilomètres durant, faisant l'expérience du paysage tandis qu'il le parcourt à la recherche de ses photos. Il s'agit ici de deux zooms d'une rouverte à deux moments différents, uniques et déjà inexistantes, puisqu'ils sont passés. Barbouillée de brume matinale, humide et moussue, et dans l'atmosphère limpide, la rouverte se dévoile et se cache, dans un cas, derrière le brouillard, dans l'autre derrière elle-même. Des points de vue qui, quoi qu'il en soit, ne nous situent à aucun moment à l'intérieur du paysage, mais face à lui, de façon aseptique et neutre, celle du regard contemporain, accentué par l'absence d'anecdotes et par la structure verticale des arbres ; ceux-ci divisent la photo en frange et nous rappellent la géométrie boisée du tableau *La historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Boticelli conservé au *Museo del Prado*. Solitaires et silencieuses, sans traces visibles de vie humaine ou animale (l'humain surgit comme sujet exclu du regard, dans le paysage comme construction culturelle), les images créées par Hütte sont ouvertes et montrent des choses qui se tiennent en grande partie cachées : « Je ne montre pas la réalité, mais des fragments de celle-ci ».

En la línea de otros trabajos que entienden la naturaleza y el espacio como un paisaje cultural — pensemos en las piezas de su serie *En tierras extrañas* —, estas dos fotografías nos conducen a un escenario con memoria histórica que a su vez remite al siglo XVI. En este caso al paisaje del retiro y última morada del emperador Carlos I de España tras su abdicación en su hijo Felipe II: el monasterio de Yuste, en la comarca de la Vera extremeña.

Hütte (Essen, Alemania, 1951) suele caminar kilómetros, experimentando el paisaje mientras lo recorre a la búsqueda de sus fotografías. En este caso se trata de dos planos cortos de un robledal en dos momentos distintos, irrepetibles y ya inexistentes, porque ocurrieron. Enfoscado por la bruma matinal, húmedo y musgoso y con la atmósfera limpia, el robledal se desvela y oculta en un caso tras la niebla, en el otro tras sí mismo. Puntos de vista que, de cualquier modo, no nos sitúan en ningún momento dentro del paisaje, sino frente a él, de una manera aséptica y neutra, la de la mirada contemporánea, subrayada por la ausencia de anécdotas y por la estructura vertical de los árboles; estos dividen en franjas la fotografía y nos recuerdan la geometría boscosa del cuadro *La historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Boticelli que guarda el Museo del Prado. Solitarios y silenciosos, sin huellas visibles de vida humana o animal (lo humano surge como sujeto omitido en la mirada, en el paisaje como constructo cultural), Hütte crea imágenes abiertas que muestran algo que en gran parte se mantiene oculto: «No muestro la realidad, sino fragmentos de esta».



Yuste I, 2001

Impression numérique sur papier

Impresión digital sobre papel

157 x 237 cm



Yuste II (Brouillard), 2001
Yuste II (Niebla)
Impression numérique sur papier
Impresión digital sobre papel
172 x 205 cm

MIREYA MASÓ

Les quatre photographies de Mireya Masó (Barcelona, 1963) que possède la Collection du *Banco de España*, dont deux sont présentes dans cette exposition, ont été prises lors du séjour de l'artiste catalane en Angleterre au Delfina Studios, et rentrent dans le cadre du projet *It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight*. Le travail eut lieu entre 2000 et 2001 et fut présenté à Valence l'année dernière dans la galerie Tomás March. Mis à part *Washing Away Time*, ces photos n'ont pas de titre.

Ce projet réunissait trois séries de photos et une vidéo de onze minutes, prises dans différents parcs de Londres et également dans un intérieur, comme un récit intime du concept de paysage où l'être humain — bien que non photographié — est très présent. Pour créer ces photos, l'artiste mélange des scènes trouvées avec d'autres que, toujours subtilement, elle place pour *dépeindre*, mais qui offrent une image du possible et où elle joue avec la proxémie de l'objet pour offrir un rapport intime avec ce dernier. Ce n'est pas toujours elle le sujet exclu ; parfois, il y a des références à d'autres citoyens dans l'absolu, comme sur les photographies des bancs des jardins anglais qui sont généralement consacrés à une personne disparue par ses êtres chers — et qui en conservent le nom gravé sur le dossier —, ou quand elle photographie des rosiers sans fleur en hiver, avec leur nom sur une cartouche — qui doivent donc être compris en tant que langage —. Masó réalise dans ces travaux des portraits de l'être humain, de ses sensations et de ses émotions changeantes. Le puissant tronc abattu du séquoia est sans aucun doute un signe qui conduit à un autre signe.

Las cuatro fotografías que la Colección del Banco de España posee de Mireya Masó (Barcelona, 1963), dos de las cuales presentamos en esta muestra, fueron realizadas durante la estancia de la artista catalana en Inglaterra en Delfina Studios, y se enmarcan dentro del proyecto *It's not Just a Question of Artificial Light or Daylight*. El trabajo se desarrolló durante 2000 y 2001 y se presentó en Valencia el pasado año en la galería Tomás March. Salvo *Washing Away Time*, estas fotos carecen de título.

Este proyecto reunía tres series fotográficas y un vídeo de once minutos que habían sido tomados en distintos parques londinenses y también en algún interior, como un relato íntimo del concepto de paisaje en el que el ser humano — pese a no aparecer fotografiado — está muy presente. Para crear las fotografías, la autora mezclaba escenas encontradas con aquellas que, de manera siempre sutil, colocaba para *retratar*, pero que ofrecían una imagen de lo posible y en las que jugaba con la proxemia del objeto para ofrecer una relación íntima con este. No siempre es ella el sujeto omitido; en algunas ocasiones hay referencias a otros ciudadanos en abstracto, como en las fotografías de los bancos de los jardines ingleses que suelen estar dedicados a una persona desaparecida por sus seres queridos — y que conservan su nombre tallado en el respaldo —, o cuando fotografiaba rosales sin flor en invierno con su nombre en una cartelita — que deben entenderse pues como lenguaje —. Masó realizaba en este trabajo retratos del ser humano, de sus sensaciones y emociones cambiantes. El poderoso tronco talado de la secoya es sin duda un signo que conduce a otro signo.



Effacer le temps, 2001
Washing Away Time

Impression numérique
Díptico de 125 x 245 cm c.u.
Impresión digital
Díptico de 125 x 245 cm c.u.



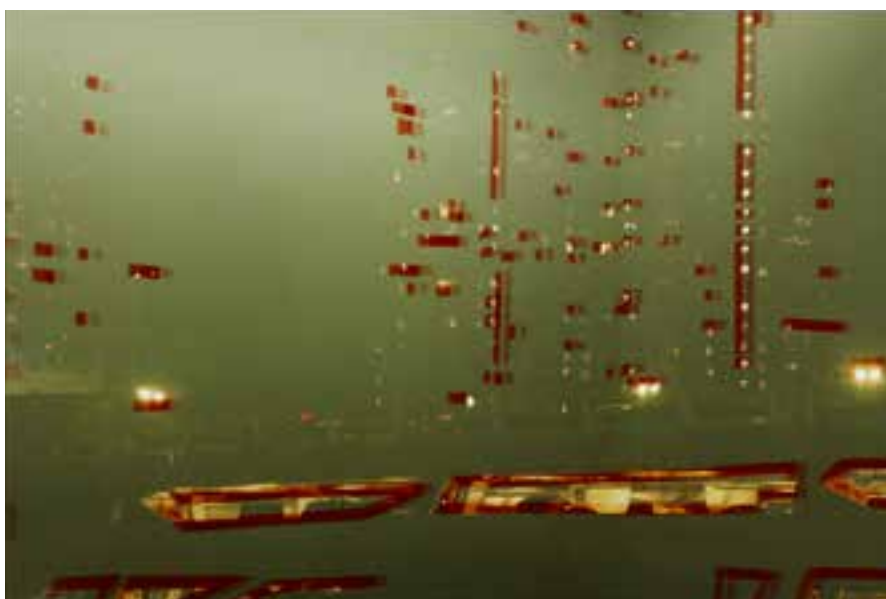
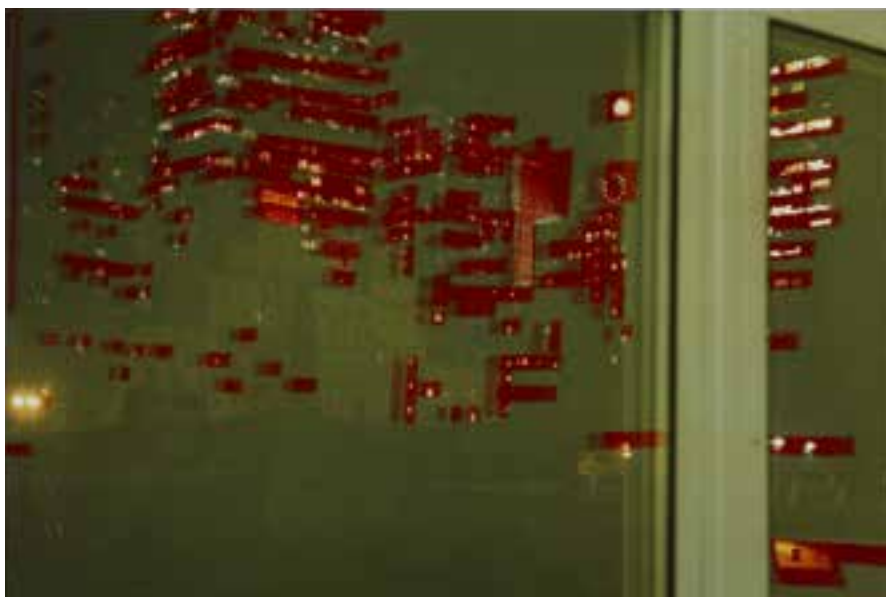
MAIDER LÓPEZ

Il s'agit d'une série de quatre photos analogiques qui recueillent l'expérience de Mainer López (Saint-Sébastien, 1975) en 2004 à l'Open Studio de l'ISCP (International Studio & Curatorial Program) de New-York, où elle réside grâce à une bourse de l'*Injuve*. *Ventanas* est la version photo de *Sin título*, une intervention dans une salle de cette institution, qui possédait de grandes baies vitrées avec vues sur la ville. La nuit, tandis que la galerie était fortement éclairée, les fenêtres se transformaient en énormes miroirs reflétant l'intérieur tout en laissant entrevoir les milliers de lumières des gratte-ciels voisins et des néons publicitaires de la ville qui ne dort jamais.

L'intervention de Mainer López consistait à renforcer le reflet en *dessinant* à l'aide de ruban adhésif de couleur orange fluorescent les lignes de lumière de la ville sur les murs blancs de la salle ; l'objectif était de faire en sorte que leur reflet se superpose à celui des lumières réelles. La surface de la baie vitrée se transforme en lieu de rencontre, plutôt que de frontière, entre intérieur et extérieur, ce qui produit une confusion entre la réalité et sa représentation. Pour que la tromperie fonctionne il fallait, comme dans les trompe-l'oeil manieristes, que le spectateur se place à un certain endroit, c'est pourquoi l'artiste avait disposé deux chaises. Avec ses références à l'op art et à l'art cinétique, cette pièce pourrait se voir comme un exemple de peinture étendue où les disciplines jouent à se déguiser : une intervention qui est peinture, qui est performative, qui se transforme en photographie. Une transformation minimale et simple qui approfondit la perception d'un espace qui, ainsi, se voit réordonné.

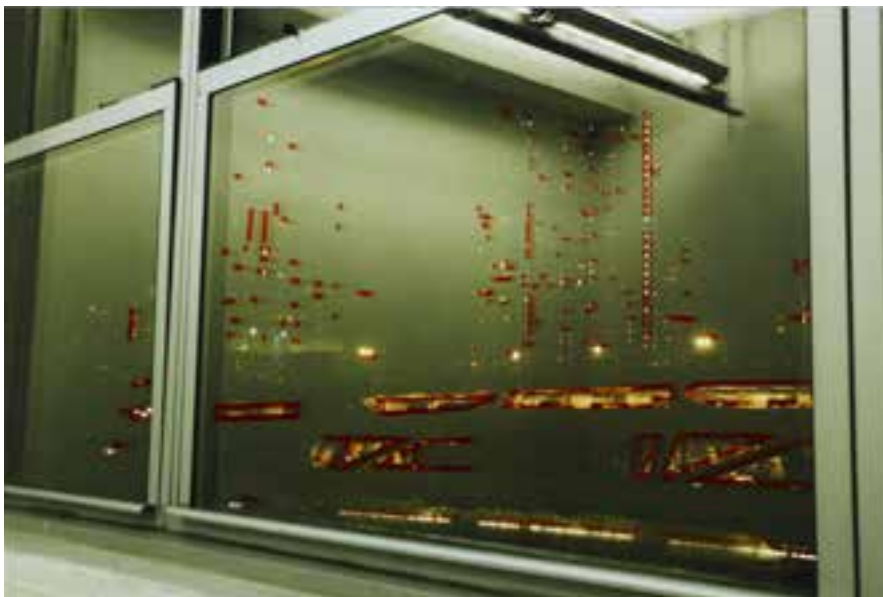
Esta es una serie de cuatro fotografías analógicas que recogen la experiencia que Mainer López (San Sebastián, 1975) tuvo en 2004 en el Open Studio del ISCP (International Studio & Curatorial Program) de Nueva York, donde viajó gracias a una beca del *Injuve*. *Ventanas* es la versión fotográfica de *Sin título*, una intervención en una sala de esta institución que contaba con grandes ventanales con vistas al panorama urbano. Por la noche, y con la galería fuertemente iluminada, las ventanas se convertían en un gran espejo que reflejaba el interior y dejaba vislumbrar al tiempo millares de luces en los rascacielos vecinos y los neones publicitarios de la ciudad que nunca duerme.

La intervención de Mainer López consistió en potenciar el reflejo al *dibujar* con cinta adhesiva de color naranja fluorescente las líneas de luz de la ciudad en las blancas paredes de la sala; la meta era conseguir que su reflejo se superpusiera al de las luces reales. La superficie del ventanal se convirtió en un lugar de encuentro, más que de frontera, entre interior y exterior, lo que generaba una confusión entre la realidad y su representación. Para que la trampa funcionara era preciso, como en los trampantojos manieristas, que el espectador se colocara en un determinado lugar, para lo que la artista situó dos sillas. Con referencias al op art y al arte cinético, esta pieza podría concebirse como un ejemplo de pintura expandida en la que las disciplinas juegan a disfrazarse: una intervención que es pintura, que es performativa, que se convierte en fotografía. Una transformación mínima y sencilla que profundiza en la percepción de un espacio que, de esta manera, sufre una reordenación.



Serie *Fenêtre*, 2004
Fenêtre I
Fenêtre II
Fenêtre III
Fenêtre IV

Serie *Ventana*
Ventana I
Ventana II
Ventana III
Ventana IV



Photographie analogique de 35 mm
sur papier Endura RC brillant Kodak
4 pièces de 67 x 100 cm c.u.
Fotografía analógica de 35 mm
sobre papel Endura RC brillo Kodak
4 piezas de 67 x 100 cm c.u.

PEP AGUT

En 1989, Pep Agut présente à Barcelone la série *Habitaciones exactas*, photos en couleur où il construit certaines scènes domestiques dans un même espace contemporain, mais conçu dans la manière d'une peinture renaissance. En guise de réplique auto-imposée, l'artiste expose en 1993 ce diptyque, *Habitaciones no exactas*, qui fait partie du projet présenté à la section *Aperto* de la XLVe Biennale de Venise, avec, comme commissaire, Achille Bonito Oliva. Les œuvres présentées par Agut se basent sur une recherche autour de l'identité, le double ou le dédoublement de la personnalité, et la problématique de la représentation et l'observation de l'art. L'image la plus parlante de ce motif, ce sont ces deux photographies identiques d'un de ses *Habitáculos* (1991 - 1995), des chambres carrelées en réticule, encadrées ici en cercle comme deux yeux avec chacun son iris en guise de point de fuite. José Luis Brea, dans son texte pour le catalogue de la biennale en question, parle de cette œuvre d'Agut en termes d' « allégorie de la vision » intégrant également une « allégorie de la cécité ». On y trouve, de la même façon, un jeu entre l'observateur et l'observé, entre le je de l'artiste et le tu que semblent énoncer les espaces qui s'ouvrent devant le regard du spectateur comme un miroir obscur, qui interpellent celle ou celui qui se trouve face à eux depuis leur présence éclatante, leur grand format et leur prétendue promesse de reflet. À son tour le spectateur voit son regard nié puisqu'il ne trouve pas dans ces espaces un objet auquel s'accrocher ou un récit à déchiffrer ; une fantaisie frustrée, intensifiée par la perspective d'un sol incliné et d'une fermeté douteuse qui accentue la sensation d'instabilité. En ce sens, bien que la scène renvoie à un certain espace apaisant inauguré par la peinture du *quattrocento*, avec ses lignes convergeant vers la petite fenêtre ouverte au fond, elle devient en réalité la négation de cette tradition picturale illusionniste dans le souci d'un espace « inhospitalier », inquiétant, d'une image aveugle. Selon les dires d'Agut, ces chambres sont l'expression d'« une extension métaphorique de la volonté de nous voir représentés et de l'incapacité à nous comprendre par la vertu seule de l'image ». En ce sens il faut souligner que l'artiste les a présentées à Venise accompagnées de vitrines en méthacrylate vides, soutenues par des toiles blanches, comme un écho tridimensionnel de cette négation de l'image.

En 1989 Pep Agut presenta en Barcelona la serie *Habitaciones exactas*, obras fotográficas en color en las que construía determinadas escenas domésticas en un mismo espacio contemporáneo, pero concebido a la manera de una pintura renacentista. Como réplica autoimpuesta, el artista expone en 1993 este diptico, *Habitaciones no exactas*, como parte de su proyecto presentado en la sección *Aperto* de la XLV Bial de Venecia. Las obras presentadas por Agut se basan en una investigación acerca de la identidad, el doble o el desdoblamiento de la personalidad y la problemática de la representación y la observación del arte, motivo que tiene su imagen más patente en estas dos fotografías idénticas de uno de sus *Habitáculos* (1991-1995), habitaciones alicatadas en retícula que quedan aquí enmarcadas en círculo, como dos ojos con sus respectivos iris a modo de puntos de fuga. José Luis Brea, en su texto para el catálogo de la citada bienal, se refiere a esta obra como una «alegoría de la visión» que comporta también una «alegoría de la ceguera». En ella, de la misma manera, hay un juego entre el observador y el observado, entre el yo del artista y el tú que parecen enunciar estos espacios que se abren ante la mirada del espectador como un oscuro espejo, y que interpelan a quien se sitúa ante él desde su rotunda presencia, gran tamaño y promesa aparente de reflejo. El espectador, a su vez, encuentra la mirada negada al no hallar en estos espacios un objeto al que asirse o una narración que descodificar; una fantasía frustrada que se ve redoblada por la perspectiva de un suelo inclinado y de dudosa firmeza que acentúa esa sensación de inestabilidad. En ese sentido, aunque la escena puede remitir a un cierto espacio tranquilizador inaugurado por la pintura del *quattrocento*, con líneas que convergen hacia el ventanuco abierto al fondo, se convierte de hecho en la negación de aquella tradición pictórica ilusionista por mor de un espacio inquietante, de una imagen ciega. En palabras de Agut, estas habitaciones son la expresión de «una extensión metafórica del querer vernos representados y del no poder comprendernos con el solo amparo de la imagen».



Chambres non exactes, 1993
Habitaciones no exactas

Copie photographique (Ektachrome)
2 pièces de 197 cm de diamètre c.u.
Copia fotográfica (Ektachrome)
2 piezas de 197 cm de diámetro c.u.



IGNASI ABALLÍ

Biografías s'insère dans la première maturité d'Ignasi Aballí, lorsqu'il commence à abandonner la peinture dans sa littéralité et à s'investir dans la recherche sur le médium lui-même, ses dispositifs et composants, pour ainsi rapprocher son œuvre des stratégies de l'art conceptuel. Aballí aborde l'histoire de la peinture, des noms qui en composent le lignage et qui, en même temps, donnent leur nom aux couleurs et vont jusqu'à les charger d'un poids culturel, de Rembrandt à Goya et de Brueghel à Véronèse. La couleur produit une présence directe, littérale, c'est un élément de base qui façonne l'art de la peinture, au même titre que le langage écrit, mais aucune d'elles ne représente une scène quelconque, écrite ou peinte. La narration que le titre semble promettre n'apparaît pas, de sorte que toute rhétorique possible est annulée. L'absence de contenu est ainsi soulignée par un jeu linguistique entre signifiant (les mots en vinyle et le numéro d'identification) et signifié (la couleur de fond à laquelle renvoient ces mots) dans ce qui est en apparence un inventaire froid, industriel, ou un nuancier pour les beaux-arts. La peinture atteint ainsi son « degré zéro », son niveau maximum de distance et de neutralité.

Dans une interview avec l'artiste, João Fernandes fait allusion à ce type de pratique chez Aballí comme une déconstruction de la charge culturelle du chromatisme : « En même temps tu peux aussi travailler avec les couleurs d'un nuancier jusqu'à déconstruire la lisibilité culturelle d'une couleur. On ne peut jamais parler d'une couleur qui serait à toi comme nous faisons référence à une couleur dans le tableau d'un peintre, parce que ton œuvre est déjà, en soi, une déconstruction de la prétention culturelle d'une couleur ».

Biografías, par l'intérêt qu'il montre à intégrer du texte écrit en guise de glose distanciée et scientifique de champs de couleur, analytique et dépourvue de tout romantisme, s'apparente à des travaux ultérieurs, comme *CMYK Sky* (2011), *Cartas de color* (2010) ou *Rótulos* (2017), avec les avertissements typiques du dispositif muséal où l'œuvre d'art à laquelle ils renvoient est absente, comme le sont les maîtres de la peinture de ces œuvres-ci.

Biografías se inserta dentro de la primera madurez de Ignasi Aballí, cuando comienza a abandonar la pintura en su literalidad y a internarse en la investigación sobre el propio medio, sus dispositivos y componentes, para así acercarse su obra a las estrategias del arte conceptual. Aballí aborda la historia de la pintura, de los nombres que componen su linaje y que, al tiempo, otorgan su nombre a los colores hasta dotarlos de una carga cultural, de Rembrandt a Goya o de Brueghel a Veronés. El color hace presencia directa, literal, como elemento básico y conformador del arte de la pintura, al mismo nivel que el lenguaje escrito, pero ninguno de ellos configura escena alguna, escrita o pintada. La narración que parece prometer el título no hace su aparición, de tal modo que anula toda retórica posible. La ausencia de contenido se remarca así mediante un juego lingüístico entre signifiante (las palabras en vinilo y el número identificativo) y significado (el color de fondo al que remiten esas palabras) en lo que en apariencia es un frío inventario industrial o un muestrario de materiales para las bellas artes. Así, la pintura alcanza su « grado cero », su máximo nivel de distancia y neutralidad.

En una entrevista con el artista, João Fernandes se refiere a este tipo de práctica en Aballí como deconstrucción de la carga cultural del cromatismo: «Al mismo tiempo puedes trabajar también con los colores de un catálogo de tintas hasta deconstruir la legibilidad cultural de un color. Jamás se puede hablar de un color tuyo como nos referiríamos a un color en el cuadro de un pintor, porque tu obra ya es por sí una deconstrucción de la pretensión cultural de un color».

Biografías, en su interés por incorporar el texto escrito a modo de glosa distanciada y científica de unos campos de color, analítica y carente de todo romanticismo, se puede asimilar a trabajos posteriores, como *CMYK Sky* (2011), *Cartas de color* (2010) o *Rótulos* (2017), con advertencias propias del dispositivo museístico en las que la obra de arte a la que remiten está ausente, como lo están los maestros de la pintura en estas obras.



Série *Biographies*, 2001
 Vert Rinnmann
 Rouge Goya
 Hoggar bleu
 Gris de Payne
 Gris de Davy
 Brun Van Dyck
 Rouge Brueghel
 Encre rouge Van Dyck
 Vert P. Veronés
 Vert Rembrandt
 Vert Hooker
 Jaune Torres

Serie *Biografías*
 Verde Rinnmann
 Rojo Goya
 Hoggar blue
 Gris de Payne
 Gris de Davy
 Pardo Van Dyck
 Rojo Brueghel
 Tinta rojo Van Dyck
 Verde P. Veronés
 Verde Rembrandt
 Verde Hooker
 Amarillo Torres



NÉSTOR SANMIGUEL

La production de Néstor Sanmiguel Diest (Saragosse, 1949) a toujours été liée à ce qu'il appelle « le métier de peintre ». Son travail comme patronnier dans une usine textile, sa connaissance des techniques de restauration ou le vaste savoir littéraire et musical accumulé au fil des ans se reflètent dans l'élaboration de ses œuvres, des peintures énigmatiques, cryptées par la superposition de différentes trames de signifié.

El pintor y la modelo est une pièce exécutée à partir de la juxtaposition de couches d'information — des coupures de presse, des photos, des documents, des dessins, des factures et des écrits — accumulés dans le studio de l'artiste pour être intégrés à ses peintures et ensuite pratiquement effacés, camouflés, derrière le réticule graphique qui ordonne la surface de la toile. Ces matériaux sont incorporés à l'œuvre suivant des protocoles stricts et produisant des trames qui fonctionnent comme des glacis géométriques syncopés.

Néstor Sanmiguel Diest développe une méthode précise qu'il utilise pour fabriquer ses pièces en guise de *mode d'emploi*. Des systèmes de règles, de combinaisons et d'échanges altérés par l'inclusion dans le processus de travail d'un hasard contrôlé — l'élément clé pour comprendre la production de l'artiste —. Sa peinture pourrait suivre la maxime ou s'inscrire dans un exercice résolu depuis la possibilité de « lire l'image et voir le mot », suivant cette condition baroque à laquelle renvoie également certains titres de l'artiste. En ce sens, et en lien avec la série *Las emociones barrocas* (1997-2005), Sanmiguel Diest parle de son processus d'exécution en affirmant : « Les formes ici rangées commencent à produire des histoires, infatigables, désespérées. Et donc je transforme chaque surface en un territoire de rencontres hasardeuses, et, durant toute l'année 1997, urgentes ».

La producción de Néstor Sanmiguel Diest (Zaragoza, 1949) siempre ha estado ligada a lo que él denomina como el «oficio de pintor». Su trabajo como patronista en una fábrica textil, su instrucción en las técnicas de la restauración, o los extensos conocimientos literarios y musicales acumulados a lo largo de los años se reflejan en la construcción de sus obras, pinturas enigmáticas, encriptadas por la superposición de distintas tramas de significado.

El pintor y la modelo es una pieza elaborada a partir de la yuxtaposición de capas de información —recortes, fotografías, documentos, dibujos, facturas y escritos— acumulados en el estudio del artista para ser incorporados en sus pinturas y luego prácticamente borrados, camuflados, tras la retícula gráfica que ordena la superficie del lienzo. Estos materiales son integrados en la obra siguiendo protocolos estrictos y generando tramas que funcionan como veladuras geométricas sincopadas.

Néstor Sanmiguel Diest desarrolla un método preciso que emplea en la fabricación de sus piezas a modo de *manual de instrucciones*. Sistemas de reglas, combinaciones y permutas alterados por la inclusión en sus procesos de trabajo de un azar controlado —el elemento clave para aproximarse a la producción del autor—. Su pintura podría seguir la máxima o enmarcarse en un ejercicio resuelto desde la posibilidad de «leer la imagen y ver la palabra», siguiendo esa condición barroca hacia la que apuntan también algunos de los títulos del autor. En ese sentido, y en relación a la serie *Las emociones barrocas* (1997-2005), Sanmiguel Diest se refería a su proceso de ejecución afirmando: «Las formas allí guardadas comienzan a generar historias, incansables, desesperadas. Así que convierto cada superficie en territorio de encuentros azarosos, y durante todo 1997, urgentes».



Le peintre et la modèle, 2001
El pintor y la modelo
Huile, acrylique, encre et papier sur toile
Óleo, acrílico, tinta y papel sobre lienzo
200,5 x 259,8 cm

JOÃO LOURO

Blind image (Image aveugle) est une des séries les plus significatives réalisées par João Louro (Lisbonne, 1963) au cours des dernières décennies. Ainsi que l'indique l'artiste dès le titre, il s'agit d'images aveugles, des monochromes dont les surfaces fonctionnent comme des miroirs renvoyant son image au spectateur ; un travail qui s'appuie sur la suppression ou l'annulation de l'image comme stratégie capable d'activer la curiosité de celui qui les observe.

En outre, à l'instar de ce qui se passe dans d'autres pièces de la série, *Blind Image 125 (Blue image)* comprend une note en pied, un commentaire sous la forme d'un petit récit qui ressemble à un extrait d'un texte plus important faisant indirectement référence à ce qui est absent. La commissaire María de Corral fait observer à juste titre, à propos de ces pièces et de leurs références textuelles, leur capacité à provoquer « différentes approches de ce qui est visible ou différentes perspectives au travers desquelles considérer l'image : nous aidant à comprendre que la brèche entre mots et images n'est pas aussi grande que celle qui existe entre les mots et les objets, entre culture et nature ». Une distance qui renvoie à l'idée sous-jacente dans la dialectique du regard développée par Walter Benjamin et sa soif que les objets renvoient le regard à l'observateur.

En ce sens, il est possible d'établir une espèce d'analogie entre les surfaces de Louro, qui fonctionnent comme des *interfaces* – chambres noires modifiées – et d'autres artefacts de perspective optique mis au point il y a plusieurs siècles par des scientifiques et des artistes, pour permettre au regard de s'arrêter et de construire ses images calmement. Une allégorie sur l'accélération/décélération de l'image et de sa production massive, l'un des principaux champs de recherche de l'œuvre de Louro.

Ces séries de travaux ont été exposées dans les galeries Christopher Grimes de Los Angeles et Cristina Guerra de Lisbonne.

Blind image (Imágenes ciegas) es una de las series de trabajos más significativas realizadas por João Louro (Lisboa, 1963) en las últimas décadas. Como apunta el autor desde el título, se trata de imágenes *ciegas*, monocromos cuyas superficies funcionan como espejos que devuelven su imagen al espectador; un trabajo que se sustenta en la supresión o cancelación de la imagen como estrategia capaz de activar la curiosidad del que las observa.

Además, tal y como sucede en otras piezas de la serie, *Blind Image 125 (Blue image)* contiene una nota al pie, un apunte en forma de pequeño relato que parece tratarse del fragmento de un texto mayor que alude indirectamente a lo que está ausente. La comisaria María de Corral apunta acertadamente en relación a estos trabajos y a sus referencias textuales su capacidad para provocar «diferentes aproximaciones a lo que es visible o diferentes perspectivas a través de las que considerar la imagen: ayudándonos a comprender que la brecha entre palabras e imágenes no es tan grande como la que existe entre las palabras y los objetos, entre cultura y naturaleza». Una distancia que remite a la idea que subyace en la dialéctica de la mirada desarrollada por Walter Benjamin y a su anhelo porque los objetos retornasen la mirada al observador.

En este sentido, es posible establecer una suerte de analogía entre las superficies de Louro, que funcionan como *interfaces* –cámaras oscuras modificadas– y otros artilugios de perspectiva óptica ideados siglos atrás por científicos y artistas, artefactos que permitían detener la mirada y construir sus imágenes de manera pausada. Una alegoría sobre la (des)aceleración de la imagen y su producción en masa que constituye una de las líneas de investigación principales en la obra de Louro.

Estas series de trabajos han sido expuestas en las galeries Christopher Grimes, Los Ángeles, y Cristina Guerra en Lisboa.



Image aveugle # 125 (Image bleue), 2006

Blind Image # 125 (Blue image)

Acrylique sur toile et plexiglas

Acrylic on canvas and plexiglas

199,5 x 199,5 cm

WOLFGANG TILLMANS

La Collection *Banco de España* conserve dans ses fonds deux photos de Wolfgang Tillmans (Remscheid, Allemagne, 1968) : une nature morte, caractéristique de ses œuvres les plus connues, et une pièce monochrome. Bien que l'artiste allemand commence à exécuter des images monochromes pratiquement dès le début de sa carrière, ce n'est que plus tard qu'il les présente publiquement ; à ses débuts, dans les années quatre-vingt-dix, il se centre davantage sur les photos provocatrices de la vie nocturne qui lui vaudront la renommée.

L'œuvre qui nous occupe appartient à la série d'images abstraites *Silver* que Tillmans commence à exposer à partir de 2000, des images à forte charge conceptuelle qui expérimentent aussi bien les processus techniques propres à la photographie qu'elles servent d'analyse du concept de représentation. Il s'agit, comme annoncé, d'une photo grand format de caractère monochrome et d'apparence minimaliste. Tandis que la surface de l'image semble envahie par une unique couleur verte, une observation de près permet d'apprécier quelques petites taches et griffures. Ce sont des images au résultat hasardeux : Tillmans fait passer le papier émulsionné par le bac de couleur selon les procédés de tirage de n'importe quelle photo analogique, c'est-à-dire la lumière, les liquides, les sels d'argent... Une alchimie qui s'est perdue avec le passage à la photo numérique et qui met en évidence le fait que toute image photographique est le résultat d'un processus de caractère chimique.

La Colección Banco de España guarda en sus fondos dos fotografías de Wolfgang Tillmans (Remscheid, Alemania, 1968): un bodegón, característico de sus trabajos más conocidos, y una pieza monocroma. Aunque el artista germano empieza a realizar las imágenes de un solo color casi desde el principio de su trayectoria, no será hasta más tarde cuando las presente públicamente, centrado en sus comienzos, en la década de los años 90, en las provocadoras fotografías de la vida nocturna que lo dieron a conocer.

La obra que nos ocupa pertenece a la serie de imágenes abstractas *Silver* que Tillmans comenzó a mostrar a partir del año 2000, trabajos de mayor carga conceptual que experimentan tanto con los procesos técnicos propios de la fotografía como sirven de análisis del concepto de representación. Es, como hemos adelantado, una fotografía de gran tamaño de carácter monocromo y de apariencia minimalizadora. Si bien la superficie de la imagen parece estar invadida por un único tono de verde, una mirada cercana puede apreciar algunas pequeñas marcas y arañazos. Son imágenes de resultado azaroso: Tillmans hace pasar el papel emulsionado por la procesadora de color según los procedimientos de positivado de cualquier fotografía analógica, es decir, la luz, los líquidos, las sales de plata... Una alquimia que se ha perdido en la fotografía digital y que pone en evidencia que toda imagen fotográfica es el resultado de un proceso de carácter químico.



6407-19 (Série argentée), 2007

6407-19 (Silver Series)

Copie numérique sur papier collé sur carton

Copia digital sobre papel adherido a cartón

227 x 170,5 cm

JAVIER CAMPANO

L'œuvre de Javier Campano se distingue depuis les années soixante-dix dans le domaine de la photographie urbaine, centrée sur des intérieurs et des extérieurs traités d'un point de vue subjectif et fragmentaire. Cette solide trajectoire a amené le *Banco de España* à lui commander, en 2001, un vaste reportage photo sur l'architecture de son siège central, sur la plaza de Cibeles de Madrid, qui donnera lieu à la publication *Arquitectura del Banco de España*. Cette commande intervient précisément au moment où l'institution réfléchit sur l'histoire de son bâtiment et son caractère d'icône architecturale : d'un côté, en 1999, le bâtiment est déclaré *Bien de Interés Cultural*¹; de l'autre, la démolition du Palacio de Lorite, adjacent, est imminente, afin de faire place au projet antérieur de clôture du pâté de maisons signé par Rafael Moneo.

Dans le travail pour le *Banco de España*, le photographe écarte explicitement des intérieurs toute présence humaine, afin de faire reposer le regard sur le poids de l'histoire et que les images distillent le caractère protocolaire et représentatif de l'institution. Par semblable décision, l'architecture émerge comme une présence fantôme, avec parfois un aspect presque archéologique et intemporel. Pourtant, Campano capte aussi les espaces de travail, les accès ou les zones publiques où l'on perçoit des reliefs encore frais d'activité quotidienne. L'architecture demeure ainsi ancrée dans un moment déterminé de l'institution, mais est en même temps représentée comme une entité a-historique et accumulatrice de sa propre mémoire à travers les objets. En ce sens, il ne se concentre pas uniquement sur les détails architecturaux mais également sur le patrimoine meuble de la banque, depuis le mobilier jusqu'à la collection d'art et leurs usages institutionnels et symboliques. Son regard, scrutateur mais à distance, se fait parfois volontairement intrusif dans les environnements interdits du bâtiment, comme la réserve d'or ou les bureaux de la haute administration. En termes formels, il cherche dans certaines images l'asymétrie de la composition et la touche *snapshot*, tandis que, dans d'autres, il souligne la gravité et le sérieux architectural de certains espaces par le biais d'un cadrage classique et recherché.

La probada trayectoria de Javier Campano, cuya obra destaca desde la década de los setenta en el ámbito de la fotografía urbana, centrada en interiores y exteriores desde un punto de vista subjetivo y fragmentario, llevó al Banco de España en el año 2001 a encargar al fotógrafo la realización de un amplio reportaje sobre la arquitectura de su sede central, en la plaza de Cibeles de Madrid, de la que nacería la publicación *Arquitectura del Banco de España*. Surge precisamente en un momento en que la institución reflexiona sobre su propia historia edilicia y su carácter de icono arquitectónico: por un lado, en 1999 el edificio es declarado Bien de Interés Cultural; por otro, es inminente la demolición del adyacente Palacio de Lorite para abrir espacio al antiguo proyecto de cierre de la manzana firmado por Rafael Moneo.

En el trabajo para el Banco de España, el fotógrafo descarta de manera explícita en los interiores toda presencia humana, con objeto de que la mirada descansa sobre el peso de la historia y las imágenes destilen el carácter protocolario y representativo de la institución. Ante tal decisión, la arquitectura emerge como presencia fantasmal, en ocasiones con un aspecto casi arqueológico e intemporal. Sin embargo, Campano también capta espacios de trabajo, accesos o zonas públicas en las que sí se percibe una memoria reciente de actividad cotidiana. De ese modo, la arquitectura queda anclada a un momento determinado de la institución, pero al tiempo es retratada como un ente ahistórico y acumulativo de su propia memoria a través de los objetos. En ese sentido, no se fija solo en el detalle arquitectónico, sino también en el patrimonio mueble del Banco, desde el mobiliario hasta la colección de arte y sus usos institucionales y simbólicos. Su mirada, escrutadora pero distanciada, en ocasiones se torna intencionalmente *intrusiva* en los entornos vedados del edificio, como la cámara del oro o los despachos de alta administración. En términos formales, mientras en algunas imágenes busca la asimetría de la composición y el toque *snapshot*, en otras subraya el empaque y la solvencia arquitectónica de determinados espacios mediante un encuadre clásico y estudiado.

1. NdT : bien d'intérêt culturel, type de classement d'un bâtiment reconnu culturellement





Bâtiment de la Banque d'Espagne, 1999-2000
Edificio del Banco de España
Photographie sur papier
Fotografía sobre papel
24 x 30 cm c.u.

CANDIDA HÖFER

L'œuvre photographique de Candida Höfer (Eberswalde, Allemagne, 1944) a été définie comme le portrait d'une « architecture de l'absence » par la récurrence d'espaces publics ou semi-publics dépourvus de toute présence humaine. Une telle absence ne signifie pas qu'il n'y ait aucune trace de ceux qui sont passés par là, comme si, en les observant, on guettait l'arrivée de gens et l'activation de leurs tâches quotidiennes. On retrouve ce même intérêt dans la série de photos prises à l'intérieur du *Banco de España* en 2000, réunissant des données documentaires à un moment donné de son histoire. Elle parvient à rendre compte dans ce bâtiment des diverses typologies d'espaces qu'elle avait déjà travaillées ou qu'elle aborderait plus tard, comme les bibliothèques, les magasins de peinture ou des lieux représentatifs de l'appareil institutionnel.

La grande salle qui s'ouvre lorsqu'on entre dans le bâtiment par le pan coupé entre les rues d'Alcalá y Paseo del Prado, est capturée par Höfer tandis qu'elle était temporairement utilisée comme magasin de peintures de la Collection du *Banco de España*. L'effet obtenu montre, de la part des œuvres, simulacre de présence humaine dans leur spécificité et hétérogénéité, une forme de défi à la force sérielle des piliers et des pilastres géants qui soutiennent le premier étage.

D'autre part, l'image de l'accès aux ascenseurs de la chambre forte revêt un caractère particulier, puisqu'elle peut être lue comme le portrait architectural de ce qu'elle ne montre pas : l'endroit où, huit étages plus bas, sont abritées les réserves d'or du pays. Le fait que la grande porte en acier soit fermée éloigne l'image de la perspective prononcée du reste de la série, et impose une présence entière et frontale dont l'éclat semble, paradoxalement, énoncer un refus. Si l'on considère comme autrefois les banques centrales comme les héritières du temple classique, lequel abritait souvent en son sein le trésor d'une ville-État, alors cette image est le portrait de l'accès interdit au sacré, à ce qui est proscrit au regard général, de telle façon que cela alimente l'espace légendaire occupé par la réserve d'or dans l'imaginaire collectif.

La obra fotográfica de Candida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944) se ha definido como el retrato de una «arquitectura de la ausencia» por su recurrencia a espacios públicos o semipúblicos carentes de toda presencia humana. Tal ausencia no significa que no haya en ellos una huella de quienes los han transitado, como si al observarlos se esperase la llegada de personas y la activación de sus funciones cotidianas. Ese mismo interés revela la serie de fotografías tomada en el Banco de España en el año 2000 y que documentan los espacios en un momento determinado de su historia. En este edificio encontró el modo de plasmar diversas tipologías de espacios que había trabajado o que abordaría en adelante, como bibliotecas, almacenes de pintura o lugares representativos del aparato institucional.

La amplia sala que se abre al penetrar en el edificio por el chaflán entre las calles de Alcalá y Paseo del Prado, es captada por Höfer mientras se utilizaba temporalmente como almacén de pinturas de la Colección Banco de España. El efecto obtenido muestra una suerte de desafío por parte de las obras, remedo de la presencia humana en su especificidad y heterogeneidad, a la contundencia serial de los pilares y pilastras de orden gigante que sostienen el primer piso.

Por su parte, la imagen del acceso a los ascensores de la cámara acorazada cobra un carácter especial, pues permite ser interpretada como el retrato arquitectónico de aquello que no muestra: el lugar que, ocho pisos por debajo, alberga parte de las reservas de oro del país. El hecho de que la gran puerta de acero se encuentre cerrada aleja la imagen de la marcada perspectiva del resto de la serie e impone una rotunda presencia frontal cuya brillantez parece, paradójicamente, enunciar una negativa. Si se ha considerado que los bancos centrales son los herederos del templo clásico, que con frecuencia albergaba en su celda el tesoro de una ciudad-estado, la imagen es el retrato de un acceso vedado a lo sagrado, a lo proscrito a la mirada general, de modo que alimenta el espacio legendario que ocupa la cámara del oro en el imaginario colectivo.



Vestibule Cibeles, 2000
Vestibulo Cibeles
Copie chromogénique sur papier sur Forex
Copia cromogénica sobre papel sobre Forex
120 x 120 cm



Accès réserve d'or 2/6, 2000
Acceso cámara del oro 2/6
Copie chromogénique sur papier sur Forex
Copia cromogénica sobre papel sobre Forex
120 x 120 cm

CRISTINA LUCAS

Ces deux photos font partie de l'exposition réalisée sous le titre *Es capital* par Cristina Lucas (Jaén, 1973) au *Matadero* (Madrid), au *Patio Herreriano* (Valladolid) et au *CGAC* (Saint-Jacques de Compostelle). Il s'agit d'une histoire du capitalisme en quatre chapitres que l'artiste qualifie d'« historique et subjective » à la fois. Le premier chapitre se base sur une analyse de la valeur actuelle d'échange du manuscrit original et des premières éditions du *Capital* de Karl Marx sous le titre *Plusvalía* ; empreint d'ironie, on y montre comment le capitalisme a phagocyté le document clé de la théorie marxiste. Le deuxième réunit une série d'interviews, *Capitalismo filosófico*, prétendant démêler les rapports entre certains concepts, tels que la Mort, l'Art, la Beauté ou la Vérité, sur le marché. *El superbien común* se centre sur l'un des paradoxes du capitalisme, la surproduction permanente en croissance constante face à des ressources naturelles limitées et l'utopie d'un accès universel à la richesse.

La cámara del tesoro sont deux photos prises dans la réserve du *Banco de España*, les premières réalisées dans cet espace par un artiste. La réserve est un espace blindé à quarante-huit mètres sous terre inauguré en 1936 dans l'édifice du *Banco de España* à Madrid ; y sont superposés et rangés, sur des étagères aux portes de verre dessinées par Eiffel, les sept-mille-quatre-cents lingots d'or de l'État espagnol — un tiers du total, le reste se trouvant à Fort Knox et à Londres —, ainsi qu'un nombre important de pièces de monnaie dans ce même métal. Les lingots sont des vestiges d'un autre temps, étant donné que l'étalon or comme formule pour mesurer la valeur de l'unité monétaire d'un pays et donc sa richesse, a disparu dans l'entre-deux-guerres pour faire place à un capitalisme financier basé sur la spéculation.

Estas dos fotografías formaron parte de la exposición que bajo el título *Es capital* realizó Cristina Lucas (Jaén, 1973) en *Matadero* (Madrid), el *Patio Herreriano* (Valladolid) y el *CGAC* (Santiago de Compostela). Se trataba de un relato del capitalismo en cuatro capítulos que la artista calificó como de « histórico y subjetivo » a un tiempo. El primer capítulo se basaba en un análisis del valor actual de cambio del manuscrito original y de las primeras ediciones de *El capital* de Carlos Marx bajo el título *Plusvalía*; preñado de ironía evidenciaba cómo el capitalismo ha fagocitado el documento clave de la teoría marxista. El segundo reunía una serie de entrevistas, *Capitalismo filosófico*, que pretendía desentrañar la relación entre algunos conceptos, como Muerte, Arte, Belleza o Verdad, con el mercado. *El superbien común* se centraba en una de las paradojas del capitalismo, la de una superproducción siempre en crecimiento respecto a unos recursos naturales limitados y la utopía de que el acceso a la riqueza pueda ser universal.

La cámara del tesoro son dos fotografías tomadas en la reserva del Banco de España, las primeras realizadas en este espacio por un artista. La reserva es un espacio acorazado a cuarenta y ocho metros bajo tierra inaugurado en 1936 en el edificio del Banco de España en Madrid; en ella los siete mil cuatrocientos lingotes de oro del Estado español —un tercio del total, ya que el resto está en Fort Knox y Londres—, así como un número importante de monedas de este metal, se superponen ordenadamente en estanterías con puertas de cristal diseñadas por Eiffel. Los lingotes son el resto de otros tiempos, ya que el patrón oro, como fórmula para medir el valor de la unidad monetaria de un país y por tanto su riqueza, desapareció en el periodo entre las dos guerras mundiales para pasar a un capitalismo financiero basado en la especulación.



La chambre du trésor. Perspective 1. 1/7, 2014

La cámara del tesoro. Perspectiva 1. 1/7

Copie chromogénique sur papier (C-Print)

Copia cromogénica sobre papel (C-Print)

180 x 195,4 cm



La chambre du trésor. Perspective 2, 2014

La cámara del tesoro. Perspectiva 2

Copie chromogénique sur papier (C-Print)

Cópia cromogénica sobre papel (C-Print)

180 x 256 cm

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

Guilloché est le troisième chapitre du cycle développé par Daniel García Andújar depuis 2014 sous le titre générique *El capital. La mercancía*. Dans la première livraison de ce travail, il explore les transactions effectuées dans les « zones d'information libre » d'Internet, ce que l'on appelle le « deep web », associé aux activités dissidentes ou illégales dont les paiements sont habituellement réalisés en bitcoins. La mise en place du projet a lieu à travers des images téléchargées de ces circuits clandestins et transférées sur papier, un procédé auquel l'artiste a souvent recours. La nouveauté de *Guilloché* réside, notamment, dans le renoncement à l'appropriation de matériaux préexistants pour créer de nouvelles images à travers le guilloché, une technique auparavant utilisée dans la fabrication des moyens de paiement dans laquelle un modèle de conception est gravé mécaniquement, avec grande précision et détail, sur un support. À partir de programmes informatiques reproduisant cette technique, l'artiste exécute dix-huit impressions numériques en guise d'épreuves pour des billets dont le dessin se complique au fur et à mesure, ce qui produit des images dont le but est d'empêcher leur falsification. C'est l'un des aspects qui intéressent l'artiste, lequel sonde les différentes techniques anti-copie utilisées dans la fabrication du papier monnaie, pour en faire un objet de représentation : depuis la stéganographie jusqu'au fil de sécurité ou la constellation EURion.

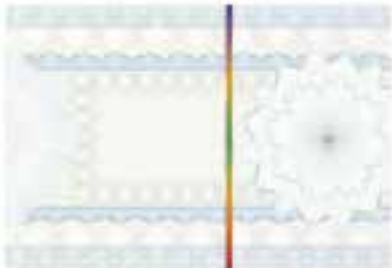
Historiquement, le billet constitue également un champ de développement des beaux-arts ainsi qu'un transmetteur efficace d'idées à partir des thèmes d'illustration choisis. On y observe des répertoires iconographiques très soignés qui reflètent l'idéologie de l'époque. García Andújar a également créé dans *Guilloché* une iconographie particulière du monde actuel et de ses conflits : si les billets de la fin du XIXe siècle utilisaient l'image du chemin de fer, moteur de l'industrie du moment, l'artiste introduit l'armement et la sécurité comme puissances motrices de l'économie globale ; si le billet reprenait les effigies de personnages illustres, ils sont à présent troqués contre celles de cyborgs anonymes, des clones destinés à se substituer à la force du travail, ou des sujets exclus du contexte social, désespérés et marginalisés ; si le billet montrait des cornes d'abondance ou des motifs floraux, ce sont à présent des grenades et des fragments de robots industriels qui émergent de ces dollars et euros contemporains.

Guilloché es el tercer capítulo del ciclo que Daniel García Andújar desarrolla desde 2014 con el título genérico de *El capital. La mercancía*. En la primera entrega de este trabajo investiga las transacciones que se realizan en las «zonas de libre información» de internet, la llamada «deep web», asociada a actividades disidentes o ilegales cuyos pagos habitualmente se realizan en bitcoins. La formalización del proyecto se llevó a cabo a través de imágenes descargadas de esos circuitos clandestinos y transferidas a papel, un recurso muy utilizado por el artista. La novedad que presenta *Guilloché*, entre otras, se encuentra en que renuncia a la apropiación de materiales preexistentes para crear imágenes propias a través del guilloché, una técnica que fue utilizada en la fabricación de medios de pago según la cual un patrón de diseño complejo es grabado mecánicamente en un material con gran precisión y detalle. A partir de programas informáticos que reproducen esa técnica, el artista ha realizado dieciocho impresiones digitales a modo de pruebas para billetes en las que progresivamente el dibujo se va complicando, lo que origina imágenes que buscan dificultar su falsificación. Este es uno de los aspectos que le interesa al artista, que investiga las diferentes técnicas anticopia empleadas en la fabricación de papel moneda para convertirlas en objeto de representación: desde la esteganografía hasta el hilo de seguridad o la Constelación de EURion.

El billete ha sido también históricamente un campo para el desarrollo de las bellas artes al tiempo que un eficaz transmisor de ideas a partir de los temas que lo ilustran. En ellos aparecen repertorios iconográficos muy cuidados que reflejan la ideología de la época. García Andújar ha creado también en *Guilloché* una peculiar iconografía del mundo actual y sus conflictos: si los billetes de finales del siglo XIX recurrían a la imagen del ferrocarril como impulsor de la industria del momento, el artista introduce el armamento y la seguridad como motores de la economía global; si el billete acogió efigies de personajes ilustres, aquí se sustituyen por la de ciborgs anónimos, clones destinados a la sustitución de la fuerza del trabajo o sujetos desplazados del contexto social, desesperados y marginados; si el billete mostraba cornucopias o motivos florales, ahora son granadas de mano y fragmentos de robots industriales lo que emerge de estos dólares y euros contemporáneos.



Le capital.
La marchandise, 2015
El capital.
La mercancía
 Impression numérique sur papier
 18 pièces de 42 x 59,4 cm c.u.
 Impresión digital sobre papel
 18 piezas de 42 x 59,4 cm c.u.





BIOGRAFÍAS

BIOGRAFÍAS

IGNASI ABALLÍ

(Barcelona, 1958)
(Barcelona, 1958)

Ignasi Aballí a étudié les beaux-arts à l'Université de Barcelone. À partir de la fin des années quatre-vingts, il commence à réaliser des œuvres de facture conceptuelle dans lesquelles il questionne les notions traditionnelles de l'art par le biais de stratégies de non-intervention sur les matériaux utilisés, où le contingent et le composant temporel deviennent des éléments déterminants dans le résultat de l'œuvre, dans une distanciation qui annule la subjectivité de l'auteur et sa composante manuelle. Il applique une méthodologie très contrôlée et des conditions préalables qui ne peuvent être altérées. Il utilise également des concepts linguistiques, notamment en lien avec la peinture, grâce auxquels il crée des tensions entre, d'une part, les éléments et, de l'autre, les termes et systèmes de classification qui les définissent. Un autre aspect fondamental de son œuvre dérive vers le questionnement des dispositifs de représentation du quotidien provenant des moyens de communication par le truchement d'un processus de compilation, accumulation, classification et présentation sérieée de photographies et de gros titres de la presse, d'où une décontextualisation par la transformation en références abstraites qui entraînent un éloignement du réel et confrontent le spectateur à la complexité du quotidien et à la variété des nuances qui le constituent.

Aballí a participé à des événements internationaux tels que la Biennale de Sidney (1998) ou celle de Venise (2007), et a réalisé des expositions individuelles au *Museu Reina Sofia* (Madrid 2002 et 2015) ; au *Museu d'Art Contemporani* (Barcelone 2005) ; à *Ikon Gallery* (Birmingham, Angleterre, 2006) ; au *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (Karlsruhe, Allemagne, 2006) ; au *Today Art Museum* (Beijing, 2009) ; à la *Pinacoteca do Estado* (São Paulo, 2010) et au *Centro-Museu Vasco de Arte Contemporâneo* de Vitoria-Gasteiz (2012).

BIBL. : Manel Clot, *Ignasi Aballí : Desapariciones*. Madrid : MNCARS, 2002 ; Bartomeu Mari et al., *Ignasi Aballí : 0-24 H*. Porto : Museu Serralves, 2005 ; Dora García, Louis Lüthi et François Piron, *Ignasi Aballí : Esto no es el fin = Hau ez da bukaera = This Is Not The End*. Vitoria : Artium, 2012.

Estudió Bellas Artes en la Universidad de Barcelona. Desde finales de los años ochenta comenzó a realizar obras de corte conceptual en la que cuestiona las nociones tradicionales del arte mediante estrategias de no intervención sobre los

materiales que utiliza, en las que lo contingente y el componente temporal se convierten en elementos determinantes en el resultado de la obra, en un distanciamiento que cancela la subjetividad autoral y su componente manual. Aplica una metodología muy controlada y unas condiciones previas que no deben alterarse. Utiliza también conceptos lingüísticos, principalmente en relación a la pintura, con los que crea tensiones entre sus elementos y los términos y sistemas de clasificación que los definen. Otra vertiente fundamental de su obra deriva hacia el cuestionamiento de los dispositivos de representación de lo cotidiano procedentes de los medios de comunicación mediante un proceso de recopilación, acumulación, clasificación y presentación seriada de fotografías y titulares de prensa que descontextualiza, convirtiéndolos en referencias abstractas que provocan un alejamiento respecto a lo real y enfrentando al espectador a la complejidad de lo cotidiano y a la variedad de matices que lo constituyen.

Aballí ha participado en eventos internacionales como la Bienal de Sídney (1998) o la Bienal de Venecia (2007) y ha realizado exposiciones individuales en el Museo Reina Sofia (Madrid 2002 y 2015); el Museo d'Art Contemporani (Barcelona 2005); la Ikon Gallery, (Birmingham, Inglaterra, 2006); el Zentrum für Kunst und Medientechnologie, (Karlsruhe, Alemania, 2006); el Today Art Museum (Beijing, 2009); la Pinacoteca do Estado (São Paulo, 2010) y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporâneo de Vitoria-Gasteiz (2012).

BIBL. : Manel Clot, *Ignasi Aballí : Desapariciones*. Madrid : MNCARS, 2002 ; Bartomeu Mari et al., *Ignasi Aballí : 0-24 H*. Oporto : Museu Serralves, 2005 ; Dora García, Louis Lüthi y François Piron, *Ignasi Aballí : Esto no es el fin = Hau ez da bukaera = This Is Not The End*. Vitoria : Artium, 2012.

R. D.

PEP AGUT

(Terrassa, Barcelona, 1961)
(Terrassa, Barcelona, 1961)

Spécialisé en photographie et peinture à la Faculté des Beaux-Arts de Sant Jordi entre 1979 et 1984, Pep Agut est l'un des artistes espagnols les plus remarquables du courant conceptuel. Après un séjour à Cologne, il s'établit à Paris en 1991 à l'invitation de la Fondation Cartier, et revient à Barcelone en 1993. Son œuvre se développe à partir de la fin des années quatre-vingts. Agut utilise aussi bien la photographie que la peinture, l'installation ou la performance. Son travail tourne autour de la place de l'art en tant qu'espace de production de connaissance, des limites de la représentation et de l'utilisation du langage, comme réflexion sur le rôle de l'artiste, du spectateur et des espaces architecturaux d'exposition dans une position critique face aux formes de production culturelle marchandisées, dans un dialogue permanent avec quelques-uns des auteurs clés de la pensée contemporaine : Michel Foucault, Maurice Blanchot ou Emmanuel Lévinas. Il partage son temps entre son travail artistique et la coordination et participation à des débats et des conférences. Il a également organisé des séminaires à l'Université de Barcelone.

Son travail a été montré lors d'événements internationaux tels que la Biennale de Venise (1993) ; le Prospekt, Schirn Kunsthalle (Frankfurt, Allemagne, 1996) ; la Biennale de Sidney (1998) et l'Art Unlimited, Art Basel (Bâle, Suisse, 2004). Il expose en individuel depuis 1981, notamment au Musée d'art de Tel Aviv (1992) ; au FRAC Languedoc-Roussillon (Montpellier, France, 1997) ; au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (Limoges, France, 1997) ; au Musée d'Art Contemporain de Barcelone (2000) et au Centre d'Art Santa Mónica (Barcelone, 2004).

BIBL. : Jean-Marc Prévost et al., *Carceri-Jardins publics : Pep Agut*. Montpellier : Musée départemental de Rochechouart et FRAC Languedoc-Roussillon, 1999 ; José Lebrero Stals et al., *Pep Agut: Als actors secundaris*. Barcelone : MACBA, 2000.

Especializado en Fotografía y Pintura en la Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi entre 1979 y 1984, Pep Agut es uno de los más destacados artistas españoles de vertiente conceptual. Después de una estancia en Colonia, se trasladó a París en 1991 invitado por la Fondation Cartier, y regresó a Barcelona en 1993. Su obra, desarrollada desde finales de los años ochenta, en la que utiliza diversos medios como la fotografía, la pintura,

CARLOS ALCOLEA

(A Coruña, 1949 - Madrid, 1992)

la instalación y la *performance*, gira en torno al lugar del arte como espacio de producción de conocimiento, los límites de la representación y el uso del lenguaje, como reflexión sobre el papel del artista, del espectador y de los espacios arquitectónicos de exposición en una posición crítica respecto a las formas de producción cultural mercantilizadas, en permanente diálogo con algunos de los autores clave del pensamiento contemporáneo como Michael Foucault, Maurice Blanchot o Emmanuel Lévinas. Compagina su labor artística con la coordinación y participación en debates y conferencias; también ha realizado seminarios en la Universidad de Barcelona.

Su obra ha participado en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1993); Prospekt, Schirn Kunsthalle (Fráncfort, Alemania, 1996); la Bienal de Sidney (1998); y Art Unlimited, Art Basel (Basilea, Suiza, 2004). Expone individualmente desde 1981 y destacan las muestras realizadas en el Museo de Arte de Tel Aviv (1992); la Languedoc-Roussillon (Montpellier, Francia, 1997); el Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (Limoges, Francia, 1997); el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2000); y el Centre d'Art Santa Mónica (Barcelona, 2004).

BIBL.: Jean-Marc Prévost et al., *Carceri-Jardins publics: Pep Agut*. Montpellier: Musée départemental de Rochechouart y FRAC Languedoc-Roussillon, 1999; José Lebrero Stals et al., *Pep Agut: Als actors secundaris*. Barcelona: MACBA, 2000.

R. D.

Carlos Alcolea commence des études de droit à Madrid ; il les abandonne en 1968 pour se consacrer pleinement à la peinture. Il s'y engage à partir d'un ensemble éclectique de référents artistiques et littéraires parmi lesquels se distinguent, dans un dialogue étroit avec la culture populaire et dans une optique conceptuelle d'appropriation, Marcel Duchamp, David Hockney, Ronald B. Kitaj et Jim Dine. D'autres auteurs tels que Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert ou Marcel Proust lui fournissent un regard sur l'existence quotidienne qui l'amène à développer un style personnel et à devenir l'un des fondateurs de la «Nueva figuración madrileña¹». Dans la lignée du peintre Luis Gordillo, Alcolea remet en perspective sa figuration à partir de l'ambiguïté qu'il imprime à ses compositions et figures, et qui incitent à un exercice mental de lecture aussi complexe que celui de leur élaboration, influencé par la psychanalyse. Les formes à la dérive, le signe automatique, le chromatisme anti-naturaliste et les structures ré-orientables marquent les peintures, cartons et dessins de sa brève mais intense trajectoire artistique.

Lié aux galeries espagnoles qui ont appuyé la Nueva figuración, Alcolea expose en individuel pour la première fois chez Amadís (Madrid, 1971) et ensuite chez Buades (Madrid, 1975) ; il participa également aux mythiques «1980», de la Galerie Juana Mordó (Madrid, 1979) et à «Madrid D. F.», au Museo Municipal (Madrid, 1980). Il fit bientôt l'objet d'une importante exposition individuelle au Museo Español de Arte Moderno (Madrid, 1980). Après sa mort, des expositions rétrospectives furent organisées au Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 1998), au Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2003), ainsi qu'à la Caixa Galicia (Ferrol, La Coruña, 2008). En 1992, il reçoit à titre posthume le Premio Nacional de Artes Plásticas².

BIBL.: Carlos Alcolea. Madrid : Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980 ; Ángel González García et Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Madrid : MNCARS, 1998 ; Óscar Alonso Molina et Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Pamplona : Fundación Caja Navarra, 2003.

Inició estudios de Derecho en Madrid, que abandonó en 1968 para dedicarse plenamente a la pintura, hacia la que partió desde un conjunto ecléctico de referentes artísticos y literarios entre los que destacan, en estrecho diálogo con la cultura popular y desde una óptica conceptual de apropiación, Marcel Duchamp, David Hockney, Ronald B. Kitaj y Jim Dine. A su vez, autores como Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert o Marcel Proust le proporcionaron una mirada sobre la existencia cotidiana que le llevó a desarrollar un estilo personal y a ser uno de los fundadores de la llamada «Nueva figuración madrileña». En la estela del pintor Luis Gordillo, Alcolea da un giro a su figuración desde la ambigüedad, que imprime a sus composiciones y figuras y que instan a un ejercicio mental de lectura tan complejo como el de su elaboración, influido por el psicoanálisis. Las formas a la deriva, el signo automático, el cromatismo antinaturalista y las estructuras reorientables marcan sus pinturas, cartulinas y dibujos en su breve pero intensa trayectoria artística.

Ligado a las galerías españolas que apoyaron la Nueva figuración, Alcolea expuso individualmente por primera vez en Amadís (Madrid, 1971) y posteriormente en Buades (Madrid, 1975); también participó en las míticas «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) y «Madrid D. F.», en el Museo Municipal (Madrid, 1980). Pronto fue objeto de una importante individual en el Museo Español de Arte Moderno (Madrid, 1980). Tras su muerte se celebraron exposiciones retrospectivas en el Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 1998); el Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2003); y la Caixa Galicia (Ferrol, La Coruña, 2008). En 1992, a título póstumo, se le otorgó el Premio Nacional de Artes Plásticas.

BIBL.: Carlos Alcolea. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980; Ángel González García y Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Madrid: MNCARS, 1998; Óscar Alonso Molina y Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2003.

R. D.

1. NdT : nouvelle figuration madrileña

2. NdT : Prix national des arts plastiques

HELENA ALMEIDA

(Lisbonne, 1934)

(Lisboa, 1934)

Fille du sculpteur Leopoldo de Almeida (1898-1975), elle obtient son diplôme de peinture à l'École supérieure des beaux-arts de Lisbonne en 1955. Très vite elle devient l'une des chevilles ouvrières des principales initiatives collectives du monde artistique portugais. Sa première exposition individuelle se déroule à la Galerie Buchholz de Lisbonne. S'y révélaient déjà l'impossibilité de l'artiste d'appréhender la peinture sous un angle conventionnel et le besoin d'explorer les limites de la toile. Elle débute ainsi un jeu fructueux d'interrogation sur le médium à partir de l'auto-représentation photographique — en étroite collaboration avec son mari, le sculpteur et architecte Artur Rosa, qui se charge des photographies — ; dans cette représentation, planifiée par le dessin, l'intervention plastique et une action de caractère performatif, diverses disciplines s'entremêlent sans qu'aucune ne domine, ainsi dans ses œuvres des années soixante-dix intitulées *Pintura habitada*¹, où nous sommes amené.e.s à réfléchir sur les fractures liées à la séparation entre réalité et représentation et leur/sa situation sur un plan virtuel dans le monde de la post-modernité.

Almeida a participé à la Biennale de São Paulo (1979), mais son œuvre ne parvient à une reconnaissance institutionnelle qu'à partir des années quatre-vingts, quand lui sont consacrées des expositions monographiques comme celle de la *Fundação Calouste Gulbenkian* (Lisbonne, Portugal, 1983 et 1987). Elle a représenté le Portugal à la Biennale de Venise (1982) et a exposé à la *Fundação Serralves* (Porto, Portugal, 1995). Ce n'est pourtant qu'en 1998, lorsque, dans le cadre de l'organisation d'*Arco* consacrée à l'art portugais, elle expose à la *Casa de América* à Madrid, qu'elle atteint la consécration internationale. À partir de ce moment-là, elle enchaîne les expositions dans des centres d'envergure internationale : le *Centro Galego de Arte Contemporânea* (Saint-Jacques de Compostelle, Espagne, 2000) ; le *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo* (Badajoz, Espagne, 2000) ; la *Fundación Telefónica*, (Madrid, Espagne, 2008) ; la *Fundação Centro Cultural de Belém* (Lisbonne, Espagne, 2004) ; la *Fundação Serralves* (Porto, Portugal, 2015) ; la *Galerie nationale Jeu de Paume* (Paris, France, 2016) et le *WIELS*, centre d'art contemporain (Bruxelles, Belgique, 2015-2016). Sans oublier, bien sûr, des participations aux biennales, notamment, de Sidney (2004) et de Venise (2005).

BIBL.: María de Corral, Isabel Carlos et Carlos Vidal, *Helena Almeida*. Saint-Jacques de Compostelle : Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000 ; Delfim Sardo, *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu*. Lisbonne : Centro Cultural de Belem, 2004 ; Isabel Carlos et al., *Helena Almeida : tela rosa para vestir*. Madrid : Fundación Telefónica, 2008 ; Peggy Phelan et al., *Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Porto : Fundação de Serralves, 2015.

1. NdT : Peinture habitée

—

Hija del escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), se licenció en Pintura por la Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa en 1955. Pronto se convirtió en protagonista de las principales iniciativas colectivas del contexto artístico portugués, exponiendo por primera vez en solitario en 1967 en la Galería Buchholz de Lisboa. Aquí se revelaba ya la imposibilidad de la artista de entender la pintura convencionalmente y su necesidad de explorar los límites del lienzo. Inició así un productivo juego de interrogación sobre el medio a partir de la autorepresentación fotográfica — en colaboración estrecha con su marido, el escultor y arquitecto Artur Rosa, que realiza las fotografías —; en esta representación, planificada mediante el dibujo, la intervención plástica y una acción de carácter performativo se entrecruzan disciplinas sin que ninguna prevalezca como dominante, como en sus obras de los años setenta tituladas *Pintura habitada*, donde nos hace reflexionar sobre las fracturas en relación a la separación entre realidad y representación y su estado en un plano virtual en el mundo de la postmodernidad.

Participó en la Bienal de São Paulo (1979), pero no fue hasta los años ochenta cuando se reconoce su obra desde el punto de vista institucional, con exposiciones monográficas como la de la *Fundação Calouste Gulbenkian* (Lisboa, 1983 y 1987). Representó Portugal en la Bienal de Venecia (1982) y expuso en la *Fundação Serralves* (Oporto, Portugal, 1995). Sin embargo, su reconocimiento internacional apareció ligado a su lanzamiento en España en 1998, con la exposición de la Casa de América de Madrid dentro de la organización de *Arco* dedicada al arte portugués. A partir de ese momento se suceden las exposiciones en centros de relevancia internacional: el *Centro Galego de Arte Contemporânea* (Santiago de Compostela, 2000); el *Museo Extremeño e Iberoamericano de*

Arte Contemporáneo (Badajoz, 2000); la *Fundación Telefónica*, (Madrid, 2008); la *Fundação Centro Cultural de Belém* (Lisboa, 2004); la *Fundação Serralves* (Oporto, Portugal, 2015); la *Galerie nationale Jeu de Paume* (París, 2016); el *WIELS*, *Centro de Arte Contemporáneo* (Bruselas, 2015-2016); y sus participaciones en la bienales de Sidney (2004) y Venecia (2005), entre otras.

BIBL.: María de Corral, Isabel Carlos y Carlos Vidal, *Helena Almeida*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000; Delfim Sardo, *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu*. Lisboa: Centro Cultural de Belem, 2004; Isabel Carlos et al., *Helena Almeida: tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008; Peggy Phelan et al., *Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Oporto: Fundação de Serralves, 2015.

R. D.

ELENA ASINS

(Madrid 1940 - Azpíroz, Navarre, 2015)
(Madrid 1940 - Azpíroz, Navarre, 2015)

Elena Asins a étudié à l'École des Beaux-Arts de Paris et a poursuivi sa formation dans les universités de Stuttgart (Allemagne), The New School for Social Research, Columbia (New-York) et dans le *Centro de Cálculo* de la *Universidad Complutense* (Madrid). Sa trajectoire professionnelle démarre dans les années soixante.

Dès le début l'artiste madrilène manifesta un intérêt certain pour la logique, la sémiotique, la géométrie, la musique et les mathématiques. Elle participa de fait en 1967, à Madrid, à l'exposition «Arte objetivo», réunissant des œuvres abstraites dont les racines plongeaient dans le constructivisme.

Son œuvre embrasse aussi bien la peinture que la sculpture, la poésie concrète, l'infographie, les installations, le dessin et l'immatériel. Elle fut, en Espagne, pionnière dans l'utilisation artistique des ordinateurs et de la technologie, un chemin qu'elle explora avec d'autres artistes de sa génération tels qu'Eusebio Sempere, José María Yturralde ou Soledad Sevilla dans le cadre du *Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense* de Madrid (1969). Avec ses pièces produites à partir d'algorithmes, Asins cherchait à créer un monde autonome, un cadre reposant sur les mathématiques et la logique, utilisant la répétition et la variation et le cube en guise de mesure. Son travail impeccable et élégant, conjuguant l'art conceptuel et l'art concret, exclut toute ornementation, jusqu'à la couleur, dans le but d'atteindre une forme parfaite éloignée de toute empreinte symbolique reconnaissable.

Premier prix du *Zeitschrift für Kunst und Medien* à Karlsruhe (Allemagne, 1988), Elena Asins reçut la *Medalla de Oro al Mérito* dans le domaine des beaux-arts en 2006 et le *Premio Nacional de Artes Plásticas* en 2011.

Son œuvre a fait l'objet de nombreuses expositions, notamment à la Galerie Espacio (Madrid, Espagne, 1962) ; la Galerie Edurne (Madrid, Espagne, 1968) ; la Galerie Am Berg (Stuttgart, Allemagne, 1970) ; la Galerie Carteia (Algésiras, Espagne, 1978) ; la *Biblioteca Nacional* (Madrid, Espagne, 1979) ; le *Colegio de Arquitectos* (Saragosse, Espagne, 1979) ; la Galerie Juana de Aizpuru (Séville, Espagne, 1980) ; la *Sala de Cultura* de San Lorenzo del Escorial (Madrid, Espagne, 1982) ; la Galerie Kammer (Hambourg, Allemagne, 1990) ; la Galerie Theo (Madrid, Espagne, 1991, 1994 et 1996) ; la *Sala C.A.I. Luzan* (Saragosse,

Espagne, 1996) ; la Galerie Altzerri (Saint-Sébastien, Espagne, 2000) ; ou la Galerie Freijo (Madrid, Espagne, 2015). L'exposition rétrospective que lui consacre le Museo Reina Sofía (Madrid, Espagne, 2011) fut fondamentale.

BIBL. : Elena Asins, *Elena Asins: INFart89*. Barcelona : Fundació Caixa de Pensions, 198 ; Andoni Alonso et Javier Maderuelo, *Elena Asins : Menhir dos*. Madrid : Ayuntamiento de Madrid, 1995 ; Elena Asins, *Elena Asins : menhires*. Saragosse : Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996 ; Manuel Barbadillo et Enrique Castaños Alés, *Elena Asins*. Malaga : Colegio de Arquitectos, 1998 ; Mikel Anjel Lertxundi et Teresa del Valle, *Elena Asins*. Pampelune : Ayuntamiento de Pamplona, 1999 ; Manuel Borja-Villel (ed.), *Elena Asins : fragmentos de la memoria*. Madrid : MNCARS, 2011.

—
Étudié en la École des Beaux-Arts de Paris y continué su formación en las universidades de Stuttgart (Alemania), The New School for Social Research, Columbia (Nueva York) y en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense (Madrid). Comenzó su trayectoria profesional en los años sesenta.

Desde el principio fue patente la preocupación de la artista madriña por la lógica, la semiótica, la geometría, la música y las matemáticas. De hecho, participó en Madrid en 1967 en la muestra «Arte objetivo», exposición de obras abstractas con raíces en el constructivismo.

Su obra —que abarca pintura, escultura, poesía concreta, infografías, instalación, dibujo y obra inmaterial— fue pionera en España en el uso artístico de la computación y la tecnología, camino que exploró con otros colegas de generación como Eusebio Sempere, José María Yturralde o Soledad Sevilla en el Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1969). Asins buscaba con sus piezas producidas a partir de algoritmos crear un mundo autónomo, un escenario basado en las matemáticas y la lógica, que tenía como herramienta el uso de la repetición y la variación y el cubo como medida. En su impecable y elegante trabajo, que se ha ligado al arte conceptual y al arte concreto, todo adorno, incluido el color, es suprimido para lograr una forma perfecta ajena a cualquier atisbo simbólico reconocible.

Primer premio del *Zeitschrift für Kunst und Medien* en Karlsruhe (Alemania, 1988), Elena Asins recibió

la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2006 y el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2011.

La obra de Elena Asins ha sido exhibida en múltiples instituciones como la Galerie Espacio (Madrid, 1962); la Galerie Edurne (Madrid, 1968); la Galerie Am Berg (Stuttgart, Alemania, 1970); la Galerie Carteia (Algéciras, 1978); la Biblioteca Nacional (Madrid, 1979); el Colegio de Arquitectos (Zaragoza, 1979); la Galerie Juana de Aizpuru (Sevilla, 1980); la Sala de Cultura en San Lorenzo del Escorial (Madrid, 1982); la Galerie Kammer (Hamburgo, Alemania, 1990); la Galerie Theo (Madrid, 1991, 1994 y 1996); la Sala C.A.I. Luzan (Zaragoza, 1996); la Galerie Altzerri (San Sebastián, 2000); o la Galerie Freijo (Madrid, 2015). Fue fundamental su exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2011).

BIBL. : Elena Asins, *Elena Asins: INFart89*. Barcelona : Fundació Caixa de Pensions, 1989 ; Andoni Alonso y Javier Maderuelo, *Elena Asins : Menhir dos*. Madrid : Ayuntamiento de Madrid, 1995 ; Elena Asins, *Elena Asins : menhires*. Zaragoza : Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996 ; Manuel Barbadillo y Enrique Castaños Alés, *Elena Asins*. Málaga : Colegio de Arquitectos, 1998 ; Mikel Anjel Lertxundi y Teresa del Valle, *Elena Asins*. Pamplona : Ayuntamiento de Pamplona, 1999 ; Manuel Borja-Villel (ed.), *Elena Asins : fragmentos de la memoria*. Madrid : MNCARS, 2011.

I. T.

TXOMIN BADIOLA

(Bilbao, 1957)

Txomin Badiola a étudié les beaux-arts à l'Université du Pays Basque, à Bilbao, où il a ensuite professé de 1982 à 1989. Bien qu'il se soit spécialisé en peinture, Badiola s'est très vite orienté vers la sculpture, devenant l'un des artistes les plus prolifiques de la « nueva escultura vasca ». Sa trajectoire artistique démarre à la fin des années soixante-dix, début des années quatre-vingts, avec des œuvres de facture clairement minimaliste et conceptuelle. Dans cette première étape il fonde, aux côtés d'autres artistes, le collectif *EAE Euskal Artisten Elkarten* (Association d'artistes basques), aux actions à caractère artistico-politique comme, par exemple, *Acción, el museo*, dans laquelle il projette le vol d'une sculpture d'Oteiza du *Museo de Bellas Artes* de Bilbao par les artistes participants. Fortement influencé à ses débuts par l'œuvre et la pensée de ce sculpteur, il fut le commissaire des expositions « Oteiza: Propósito Experimental », à la *Fundación Caja de pensiones* (Madrid, 1988), avec Margit Rowell, et « Oteiza: Mito y Modernidad », au *Museo Guggenheim Bilbao* (2004) ; *Solomon R. Guggenheim Museum* (New-York, 2005) ; *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2005). Il travaille à l'heure actuelle sur le catalogue raisonné de l'artiste.

Badiola a reçu plusieurs prix et distinctions, ainsi le *Premio Ícaro al artista más sobresaliente* en 1987 ou la *Bourse Delfina Trust Foundation*, qui lui permit de résider à Londres entre 1988 et 1989. Au début des années quatre-vingt-dix, il s'installe à New-York où il conforte sa pensée critique et théorique autour de la sculpture, en rupture avec le formalisme rigide qui prévalait dans la sculpture basque de l'époque, dans des travaux où il emploie des matériaux industriels qu'il hybride avec la photographie et l'image audiovisuelle. Pendant ces années-là, Badiola affermit les bases de son œuvre et explore les possibilités constructives et déconstructives des matériaux sans en mythifier les qualités physiques. Ce développement modulaire de beaucoup de ses pièces redéfinit l'espace occupé par l'œuvre et donne un intérêt narratif à ses travaux, qu'il finit par hybrider avec d'autres techniques comme la photo ou la vidéo. Txomin Badiola passe de la pureté sculpturale et de la rationalité du minimalisme au dépassement de l'objet sculptural à travers le concept de « mauvaise forme », cherchant une évocation constante du jeu dialectique entre l'espace présent et l'espace absent, entre la clarté et l'hermétisme conceptuel, où les éléments se combinent pour exercer une force d'attraction vers le spectateur, lequel aspire à déchiffrer les symboles utilisés de façon fragmentaire. L'artiste basque reste engagé dans une réflexion autour de l'art et de la sculpture, preuve en sont ses textes et catalogues, ainsi *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* (2016),

Capitalismo anal (2014) ou *Hay veces que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*² (2006).

Parmi ses expositions individuelles figurent « PRIMER PROFORMA2010. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día », au *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* (León, Espagne, 2010) ; « La forme qui pense », au *Musée d'art Moderne de Saint-Étienne* (Saint-Étienne, France, 2007) ; ou « Malas formas, 1990-2002 », au *Museo d'Art Contemporani* de Barcelone et au *Museo de Bellas Artes* de Bilbao (2002-2003).

BIBL. : *Txomin Badiola: tres series. 80-81*. Pampelune : Caja de Ahorros Municipal, 1982 ; Txomin Badiola, *4 historias de mentira y agitación*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 1995 ; José Luis Brea, « Txomin Badiola », *Artforum*, 10 (New-York), 1999 ; Lóránd Hegyi et José Jiménez, *Conceptes de l'espai*. Barcelone : Fundación Joan Miró, 2002 ; Lóránd Hegyi, Miren Eraso et Manel Clot, *Malas Formas. Txomin Badiola, 1990-2002*. Barcelone : MACBA/Actar, 2002 ; Txomin Badiola, *When the shit hits the fan*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 2004 ; Txomin Badiola, *Bestearen Jokoa. El juego del otro*. Saint-Sébastien : Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.

1. NdT : nouvelle sculpture basque
2. NdT : Il faut parfois mettre en scène sa propre débâcle

Estudió Bellas Artes en la Universidad del País Vasco en Bilbao, donde ejerció como docente desde 1982 a 1989. A pesar de especializarse en pintura, Badiola pronto se decantó por la producción escultórica, siendo uno de los autores más prolíficos de la llamada « nueva escultura vasca ». Comenzó su trayectoria artística a finales de los setenta y comienzos de los ochenta con trabajos de un marcado aire minimalista y conceptual. En esta primera etapa fundó junto a otros artistas el colectivo *EAE Euskal Artisten Elkarten* (Asociación de Artistas Vascos), con acciones de carácter artístico-político como *Acción, el museo*, donde planifica el robo de una escultura de Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao por parte de los artistas participantes. Fuertemente influido en sus inicios por la obra y pensamiento de este escultor, comisarió las exposiciones « Oteiza: Propósito Experimental », en la Fundación Caja de pensiones (Madrid, 1988), junto a Margit Rowell, y « Oteiza: Mito y Modernidad », en el Museo Guggenheim Bilbao (2004) ; *Solomon R. Guggenheim Museum* (Nueva York, 2005) ; *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2005). Actualmente trabaja en el catálogo razonado del artista.

Badiola ha sido distinguido con varios premios y galardones, como el Premio Ícaro al artista más sobresaliente de 1987 o la Beca Delfina Trust Foundation, que le permitió residir en Londres entre 1988 y 1989. A principios de los años noventa se trasladó a Nueva York, donde consolida su pensamiento crítico y teórico en torno a la escultura, rompiendo con el rígido formalismo que imperaba en la escultura vasca de la época a través de trabajos en los que emplea materiales industriales que hibrida con la fotografía y la imagen audiovisual. Durante estos años, Badiola asentó las bases de su obra y exploró las posibilidades constructivas y deconstructivas de los materiales sin mitificar sus cualidades físicas. Este desarrollo modular de muchas de sus piezas redefine el espacio que ocupa la obra, dotando a sus trabajos de un interés narrativo que acabará hibridando con otras técnicas como la fotografía o el vídeo. Txomin Badiola pasa de la pureza estructural y racionalidad del minimalismo a la superación del objeto escultórico mismo a través del concepto de « mala forma », buscando una evocación constante del juego dialéctico entre el espacio presente y el ausente, entre la claridad y el hermetismo conceptual, en el que los elementos se combinan para ejercer una fuerza de atracción hacia el espectador, quien aspira a descifrar los símbolos empleados de manera fragmentaria. El artista bilbaíno sigue comprometido con la reflexión acerca del arte y la escultura, como demuestra en sus textos y catálogos como *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* (2016), *Capitalismo anal* (2014) o *Hay veces que uno tiene que poner en escena su propio fracaso* (2006).

Entre sus exposiciones individuales destacan « PRIMER PROFORMA2010. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día », en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2010) ; « La forme qui pense », en el Musée d'art Moderne de Saint-Étienne (Francia, 2007) ; o « Malas formas, 1990-2002 », en el Museo d'Art Contemporani de Barcelona y el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002-2003).

BIBL. : *Txomin Badiola: tres series. 80-81*. Pamplona : Caja de Ahorros Municipal, 1982 ; Txomin Badiola, *4 historias de mentira y agitación*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 1995 ; José Luis Brea, « Txomin Badiola », *Artforum*, 10 (Nueva York), 1999 ; Lóránd Hegyi y José Jiménez, *Conceptes de l'espai*. Barcelona : Fundación Joan Miró, 2002 ; Lóránd Hegyi, Miren Eraso y Manel Clot, *Malas Formas. Txomin Badiola, 1990-2002*. Barcelona : MACBA/Actar, 2002 ; Txomin Badiola, *When the shit hits the fan*. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 2004 ; Txomin Badiola, *Bestearen Jokoa. El juego del otro*. San Sebastián : Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.

I. T.

MIQUEL BARCELÓ

(Felanitx, Majorque, 1957)
(Felanitx, Mallorca, 1957)

Artiste aux multiples facettes, Barceló est l'un des figures les plus importantes, avec la plus grande envergure internationale, de l'art espagnol depuis les années quatre-vingts du XXe siècle. Il débute sa formation artistique à l'*Escola d'Arts i Oficis* de Palma de Mallorca (1972-1973), continue en 1974 à l'*Escuela de Bellas Artes* de Sant Jordi de Barcelone, pour, peu après, abandonner ses études. Il se rapproche du groupe *Taller Llnàtic*, au caractère conceptuel et provocateur, et en 1976, sous le titre «*Cadaverina 15*» il expose au *Museu de Mallorca* une série de caisses avec des amalgames de pigment et de matériaux en décomposition. Il explore depuis lors les possibilités métaphoriques de la matière. Avec la résurgence picturale de la fin des années soixante-dix et à partir d'un vaste ensemble de références allant de l'*art brut*, de l'*action painting* états-unien et du nouvel expressionnisme allemand à la *transanguardia* italienne, Barceló se profile, avec d'autres artistes comme José María Sicilia, comme l'un des représentants les plus significatifs de la pratique de la peinture depuis une sensibilité matiériste. Ses tableaux grand format à la thématique animalière datent de cette étape initiale, lorsque, en 1982-1983, sa peinture renoue avec la tradition, avec des motifs récurrents tels que les natures mortes, les bibliothèques, les musées et les cinémas, qu'il transpose à travers des perspectives forcées, des couches épaisses et un traitement de la lumière basé sur le clair-obscur.

Son nomadisme perpétuel et particulièrement sa découverte de l'Afrique en 1988, lors d'un séjour de plusieurs mois au Mali, introduisent dans sa trajectoire postérieure une réflexion constante sur la nature, le passage du temps et les formes de vie originelles, dans une peinture qui se dépouille du superflu par une étude incessante des effets de la lumière sur les motifs. Il travaille aussi bien, tout au long de sa carrière, le dessin que la sculpture, la céramique et l'œuvre graphique. Il convient de mentionner, dans les dernières décennies, les commandes institutionnelles qui lui sont confiées, ainsi la réforme de la *Capilla del Santísimo* dans la cathédrale de Palma de Mallorca (2004-2007) ou la voûte de la Salle des droits de l'homme et de l'alliance des civilisations du Palais des Nations-Unies à Genève (2008).

Barceló possède l'une des trajectoires artistiques les plus remarquables du panorama international, qu'il s'agisse de sa participation à la Biennale de São Paulo (1981) et, surtout, à la Documenta 7 (Kassel, Allemagne, 1982) ainsi qu'à la section «*Aperto*» de la Biennale de Venise (1984). À partir de ce moment-là il ne cesse d'exposer dans les centres internationaux les

plus réputés : le *Musée d'art contemporain* (Bordeaux, 1985) ; une première rétrospective à la *Whitechapel Art Gallery* et à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Londres et Valence, 1994) ; le *Centre Georges Pompidou* et la *Galerie Nationale du Jeu de Paume* (Paris, 1996) ; le *Museu d'Art Contemporani* (Barcelone, 1998) ; le *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1999) ; la *Pinacoteca do Estado de São Paulo* (2003) ; le *Musée du Louvre* (Paris, 2004) ; l'*Irish Museum of Modern Art* et le *Centro de Arte Contemporáneo* (Dublin et Málaga, 2008). Sa participation en tant que représentant de l'Espagne à la Biennale de Venise (2009) parachève ce parcours exceptionnel. En 2016, il réalise une double exposition au Musée Picasso et à la Bibliothèque nationale de Paris. En outre, son œuvre a été récompensée par le *Premio Nacional de Artes Plásticas* espagnol (1986) et le *Premio Príncipe de Asturias de las Artes* (2003). Il fut reçu docteur *honoris causa* de l'Université Pompeu Fabra de Barcelone (2012).

BIBL.: Enrique Juncosa, *Miquel Barceló: Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999; Dore Ashton, *Miquel Barceló: A mitad del camino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; Catherine Lampert, *Miquel Barceló: la solitude organisationnelle: 1983-2009*. Barcelone : Fundación "la Caixa", 2010.

Artista polifacético, es una de las figuras más relevantes y con mayor proyección internacional del arte español desde los años ochenta del siglo XX. Inició su formación artística en la *Escola d'Arts i Oficis* de Palma de Mallorca (1972-1973), que continuó en 1974 en la *Escuela de Bellas Artes* de Sant Jordi de Barcelona, para poco después abandonar sus estudios. Pasó a vincularse al grupo *Taller Llnàtic*, de carácter conceptual y provocador, y en 1976, bajo el título «*Cadaverina 15*» expuso en el *Museu de Mallorca* una serie de cajas con amalgamas de pigmento y materiales en descomposición, explotando desde entonces las posibilidades metafóricas de la materia. Con el resurgir pictórico a finales de los setenta y partiendo de un amplio conjunto de referencias, desde el *art brut*, el *action painting* norteamericano y el nuevo expresionismo alemán hasta la *transanguardia* italiana, Barceló se perfila, junto a otros artistas como José María Sicilia, como uno de los representantes más significativos de la práctica de la pintura desde una sensibilidad matiérica. De esta etapa inicial son sus cuadros de gran formato de temática animalística que en 1982-1983 dan paso a una pintura entroncada con la tradición, con motivos recurrentes como las naturalezas muertas, las bibliotecas, los museos y los cines, que traslada a través de perspectivas forzadas,

densos empastes y un tratamiento lumínico basado en el claroscuro.

Su constante nomadismo y, sobre todo, el descubrimiento de África en 1988 con una estancia de varios meses en Mali, hacen que en su trayectoria posterior haya una constante reflexión sobre la naturaleza, el paso del tiempo y las formas de vida primigenias, en una pintura que se va despojando del exceso en un constante estudio de los efectos de la luz sobre los motivos. A lo largo de su trayectoria ha trabajado también en el campo del dibujo, la escultura, la cerámica y la obra gráfica. En las últimas décadas hay que destacar los encargos institucionales que ha realizado, como la reforma de la *Capilla del Santísimo* en la Catedral de Palma de Mallorca (2004-2007) o la cúpula de la Sala de los Derechos Humanos y Alianza de las Civilizaciones del Palacio de Naciones Unidas en Ginebra (2008).

Barceló tiene una de las trayectorias artísticas más destacadas del panorama internacional, desde su participación en la Bial de São Paulo (1981) y principalmente con su selección para participar en la Documenta 7 (Kassel, Alemania, 1982) y en la sección «*Aperto*» de la Bial de Venecia (1984). A partir de entonces comenzó una constante actividad expositiva en los más destacados centros internacionales, como el *Museo de Arte Contemporáneo* (Burdeos, 1985); su primera retrospectiva en la *Whitechapel Art Gallery* e *Institut Valencià d'Art Modern* (Londres y Valencia, 1994); el *Centre Georges Pompidou* y *Galerie Nationale du Jeu de Paume* (París, 1996); el *Museu d'Art Contemporani* (Barcelona, 1998); el *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1999); la *Pinacoteca do Estado de São Paulo* (2003); el *Musée du Louvre* (París, 2004); el *Irish Museum of Modern Art* y el *Centro de Arte Contemporáneo* (Dublín y Málaga, 2008), que culminó con su selección como representante de España en la Bial de Venecia (2009). En 2016 realizó una doble exposición en el *Musée Picasso* y la Biblioteca Nacional de París. Además su obra ha sido reconocida con el *Premio Nacional de Artes Plásticas* de España (1986), el *Premio Príncipe de Asturias de las Artes* (2003), y fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2012).

BIBL.: Enrique Juncosa, *Miquel Barceló: Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999; Dore Ashton, *Miquel Barceló: A mitad del camino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; Catherine Lampert, *Miquel Barceló: la solitude organisationnelle: 1983-2009*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2010.

R. D.

JAVIER CAMPANO

(Madrid, 1950)

Javier Campano débute son projet photographique au milieu des années soixante-dix par la publication de ses premiers clichés dans la revue *Nueva Lente*. Il travaille en même temps comme photographe *freelance* pour la revue *Triunfo* et réalise sa première exposition individuelle à la fin de ces années-là à la *Escuela Photocentro* (Madrid, 1979). Son travail comprend une série ininterrompue et cohérente d'images, toujours urbaines, de ce qui semble banal : des recoins et des chutes de son quotidien où les détails et le point de vue sont chargés de mélancolie et de solitude, où une table dressée, une lampe, une façade ou des rideaux suscitent une réflexion sur la profondeur des choses.

Campano reprend l'idée du voyageur traditionnel, non pas le touriste, mais celui pour qui le temps doit s'arrêter dans chaque image. Voyager ne consiste pas à prendre des avions, à traverser des océans ni à aller dans des endroits exotiques ; on peut voyager dans sa propre ville. De fait, Madrid, agglomération qu'il a parcourue en s'abandonnant à son tempo et à son espace, est l'un de ses sujets de prédilection. En ce sens, il a également effectué des reportages sur Paris, New-York, Lisbonne, Séville, Tanger ou Buenos Aires ; pourtant, il y agit à contre-courant, n'y cherchant point les détails monumentaux ni les jalons touristiques et identifiables, mais des traces de l'activité d'habiter, dans lesquelles il observe les petites choses auxquelles personne ne prête attention.

Il a exposé en individuel à l'*Universidad de Valencia* (1991), à l'*Istituto Europeo di Design* (Cagliari, Italie, 1993), au *Museo Pablo Serrano* (Saragosse, Espagne, 2005), à l'*Universidad Jaime I* (Castelló de la Plana, Espagne, 2010), notamment. Il a également réalisé un projet rétrospectif au *Museo Reina Sofía* en 2004 sous le titre « Hotel Mediodía ».

BIBL. : *Javier Campano: Fotografías, Mayo 1991*. Valence : Universitat de València, 1991 ; *Vida mía*. Madrid : El Caballo de Troya, 1993 ; *Arquitectura del Banco de España : imágenes de un edificio histórico*. Madrid : Banco de España, 2001 ; *Javier Campano. Hotel Mediodía*. Madrid, Aldeasa, MNCARS, 2004 ; *Javier Campano, Pinturas de Paso*. Madrid : This Side Up, 2015.

Inició su proyecto fotográfico a mediados de los años setenta publicando sus primeras imágenes en la revista *Nueva Lente*. Al mismo tiempo trabajaba como fotógrafo *freelance* para la revista *Triunfo* y realiza su primera muestra individual a finales de esa década en la *Escuela Photocentro* (Madrid, 1979). Su obra se conforma por una serie continuada y coherente de imágenes, siempre urbanas, de lo aparentemente intrascendente: pequeños rincones y recortes de su cotidianidad en los que los detalles y el punto de vista tienen fuertes cargas de melancolía y soledad, en los que a partir de una mesa puesta, una lámpara, una fachada o unas cortinas se reflexiona sobre la profundidad de las cosas.

Javier Campano retoma en su trabajo la idea del viajero tradicional, que no turista, para quien el tiempo debe detenerse en cada imagen. Viajar no consiste en tomar aviones, atravesar océanos e ir a lugares exóticos, sino que se puede ser viajero en tu propia ciudad. De hecho, Madrid, población que ha recorrido abandonándose a su tiempo y su espacio, dejándose atrapar por la piel de lo cotidiano, ha sido uno de sus temas favoritos. En este sentido, ha realizado reportajes también sobre Paris, Nueva York, Lisboa, Sevilla, Tánger o Buenos Aires; sin embargo, y a contracorriente, en estas ciudades no busca los detalles monumentales y los hitos turísticos y reconocibles, sino huellas del habitar, en las que mira las cosas pequeñas en las que nadie repara.

Ha expuesto de forma individual en la *Universidad de Valencia* (1991); el *Istituto Europeo di Design* (Cagliari, Italia, 1993); el *Museo Pablo Serrano* (Zaragoza, 2005); o la *Universidad Jaime I* (Castelló de la Plana, 2010), entre otros espacios. Realizó un proyecto retrospectivo en el *Museo Reina Sofía* en 2004 con el título de «Hotel Mediodía».

BIBL. : *Javier Campano: Fotografías, Mayo 1991*. Valence : Universitat de València, 1991 ; *Vida mía*. Madrid : El Caballo de Troya, 1993 ; *Arquitectura del Banco de España: imágenes de un edificio histórico*. Madrid : Banco de España, 2001 ; *Javier Campano. Hotel Mediodía*. Madrid, Aldeasa, MNCARS, 2004 ; *Javier Campano, Pinturas de Paso*. Madrid : This Side Up, 2015.

I. T.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

(Madrid, 1948)

Figure de référence liée au mouvement de renouveau de la peinture espagnole des années quatre-vingts du XXe siècle, Miguel Ángel Campano réalise une œuvre éloignée de tout style défini, basée sur l'exploration des tensions entre abstraction et figuration, tradition et modernité, pour créer son propre langage. Il commence ses études à la *Escuela de Arquitectura* de Madrid, qu'il abandonne très vite pour s'installer à Valence en 1968; il s'y lance dans une formation artistique, à la *Escuela de Bellas Artes de San Carlos*. D'abord intéressé par les processus automatiques dans la peinture, il rencontre en 1971 Fernando Zóbel, qui l'introduit dans le cercle des artistes de Cuenca, avec Gerardo Rueda et Gustavo Torner comme référents, de sorte que son œuvre s'aventure dans le champ de l'abstraction géométrique et approfondit les aspects ludiques et constructifs de la peinture. En 1976-1977 il déménage à Paris, à la Cité Internationale des Arts, et abandonne alors la géométrisation pour un gestualisme expressionniste de type nord-américain. En 1980 il obtient une bourse de la *Fundación Juan March* pour approfondir ses études, ce qui lui permet d'initier une recherche personnelle autour de la peinture française, depuis les œuvres de Nicolas Poussin ou d'Eugène Delacroix jusqu'à la modernité de Paul Cézanne, qu'il traduit dans des séries comme *La Grappa* (1985-1986), mais aussi autour de figures littéraires comme Arthur Rimbaud, dans la série *Vocales* (1979-1981). En 1994 et 1995 il voyage en Inde, une expérience qu'il traduit dans ses tableaux de l'époque. En 1996, il aborde une étape en noir et blanc jusqu'en 1999, époque où il récupère la couleur et le geste dans des œuvres sur toiles indiennes (*loongis*). Entre 2001 et 2002 il réalise une série d'œuvres inspirées du travail de José Guerrero, dans une exploration continue de l'abstraction qu'il n'a cessé de développer jusqu'à nos jours.

Depuis sa première exposition en 1969, il a continué à montrer son travail dans des expositions clés du renouveau pictural espagnol, par exemple «1980», dans la Galerie Juana Mordó (Madrid, 1979) ou «Madrid D. F.», au *Museo Municipal* (Madrid, 1980), ainsi que dans de nombreuses expositions d'art espagnol actuel dans des institutions internationales. Aux nombreuses expositions individuelles dans des galeries s'ajoutent celles organisées par des institutions comme l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, Espagne, 1990), la *Maison des Arts Georges Pompidou* (Cajarc, France, 1995) ou le

Centro José Guerrero (Grenade, Espagne, 2002), cette fois en compagnie de José Guerrero. Il a reçu en 1996 le *Premio Nacional de Artes Plásticas*, mais la consécration définitive lui vient avec une grande rétrospective organisée par le *Museo Reina Sofía* dans le Palais de Velázquez de Madrid en 1999.

BIBL. : Ángel González García et Ramón Tío Bellido, *Miguel Ángel Campano*. Madrid : Fernando Vijande Editor, 1986 ; Nicolás Sánchez Durá et Juan Manuel Bonet, *Campano : Pintura 1980-1990*. Valence : IVAM, 1990 ; Santiago B. Olmo et Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid : MNCARS, 1999.

Figura de referencia en relación al movimiento de renovación de la pintura española de los años ochenta del siglo XX, su obra, alejada de estilos definidos, se basa en la exploración de las tensiones entre abstracción y figuración, tradición y modernidad, para crear su propio lenguaje. Inició sus estudios en la Escuela de Arquitectura de Madrid, que pronto abandonó para trasladarse a Valencia en 1968, donde inició su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. Durante un primer interés por los procesos automáticos en la pintura, en 1971 conoce a Fernando Zóbel, que lo introduce en el círculo de los artistas de Cuenca, con Gerardo Rueda y Gustavo Torner como referencias, haciendo que su obra penetre dentro del ámbito de la abstracción geométrica y profundice en los aspectos lúdicos y constructivos de la pintura. En 1976-1977 se trasladó a París, a la Cité Internationale des Arts, y en ese tiempo su obra abandona la geometrización por un gestualismo expresionista de raíz norteamericana. En 1980 obtuvo una beca de la Fundación Juan March para ampliar estudios, con lo que inició su personal indagación entorno a la pintura francesa, desde las obras de Nicolas Poussin o Eugène Delacroix hasta la modernidad de Paul Cézanne, que se traduce en series como *La Grappa* (1985-1986), pero también en torno a figuras literarias como Arthur Rimbaud en la serie *Vocales* (1979-1981). En 1994 y 1995 viajó a la India, experiencia que tradujo en los cuadros de esta época. En 1996 inició una etapa en blanco y negro hasta 1999, año en el que recupera el color y el gesto en obras sobre telas indias (*loangis*). Entre 2001 y 2002 realizó una serie de obras inspiradas en la obra de José Guerrero, en una continua exploración de la abstracción que ha venido desarrollando hasta la actualidad.

Desde que expuso por primera vez en 1969, su obra ha estado presente en muestras clave para la renovación pictórica española como «1980», en la Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) o «Madrid D. F.», en el Museo Municipal (Madrid, 1980); y en numerosas exhibiciones del arte español de ese momento en instituciones internacionales. Además de un buen número de exposiciones individuales en galerías, destacan las organizadas por instituciones como el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1990); la Maison des Arts Georges Pompidou (Cajarc, Francia, 1995); o el Centro José Guerrero (Granada, 2002), esta última junto a José Guerrero. Tras ser distinguido en 1996 con el Premio Nacional de Artes Plásticas, su consagración definitiva llegó con una gran retrospectiva organizada por el Museo Reina Sofía en el Palacio de Velázquez de Madrid en 1999.

BIBL. : Ángel González García y Ramón Tío Bellido, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 1986; Nicolás Sánchez Durá y Juan Manuel Bonet, *Campano: Pintura 1980-1990*. Valencia: IVAM, 1990; Santiago B. Olmo y Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: MNCARS, 1999.

R. D.

RAFAEL CANOGAR

(Toledo, 1935)

(Toledo, 1935)

En 1948, Canogar entre como discípulo dans l'atelier du peintre Daniel Vázquez Díaz à Madrid ; l'après-midi, il dessine au Cercle des Beaux-Arts. Ses premières œuvres sont des paysages, des portraits et des natures mortes dans lesquels il s'aventure dans les langages d'avant-garde tels que le cubisme. En 1954, sa peinture devient abstraite, avec certaines touches à la Miro, et en 1957, il se lance à fond dans la peinture informelle. Il est le membre fondateur du groupe *El Paso*. Dans ses œuvres, la matière picturale est directement appliquée sur la toile et étendue avec les mains ou une spatule en tracés énergiques, créant des compositions d'une grande force expressive et gestuelle, dans des tonalités réduites de blancs, de gris, de bruns, et le noir comme couleur principale dans la formation de l'image. En 1964, il revient à la figuration et incorpore des images tirées des moyens de communication, sous forme fragmentaire et sur un fond indéfini de matière picturale, comme l'expression d'une réalité chaotique, dans une gamme tonale élargie. Sa peinture évolue vers un réalisme critique à partir de 1967, avec des tableaux peuplés de figures sans visage qui renvoient à la lutte collective, des figures sortant presque de la toile à travers un modelé de polyester et de fibre de verre ou l'incorporation d'objets comme des vêtements, ce qui dote son œuvre de dimensions sculpturales. Lors de la restauration en Espagne des libertés politiques, Canogar revient en 1975 à l'abstraction, s'intéressant aux éléments intrinsèques à la peinture elle-même par un ordonnancement géométrique des formes où la couleur acquiert une qualité expressive en elle-même qu'il ne quittera plus, sauf dans les années 1980 et 1990, avec ses séries de têtes en hommage au langage plastique de Julio González.

Son œuvre a été largement diffusée sur la scène internationale lors d'expositions consacrées au groupe *El Paso* et dans des événements comme les Biennales de Venise (1956, 1958, 1962 et 1968) et de São Paulo (1959 et 1971). Il a récemment exposé au *Museo de Arte Moderno* de la ville de Mexico (Ciudad de México, 2015) ; à la *Tate Gallery* (Londres, 2015) ou à la *Fundación Juan March* (Madrid, 2016). En 1972, une première exposition anthologique lui est consacrée au *Museo Español de Arte Moderno* (Madrid), ensuite, une rétrospective au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2001) puis une autre à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 2013). Il a notamment été récompensé, en 1982, du *Premio Nacional de Artes Plásticas* et, en 2003, de la *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas*

Artes espagnole. Il siège comme académicien de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid depuis 1996.

BIBL. : Víctor Nieto Alcaide, Amparo Serrano de Haro et Javier Tusell, *Canogar : Cincuenta años de pintura. Madrid* : MNCARS/Aldeasa, 2001 ; Paloma Esteban Leal, *Catálogo Razonado Digital de Rafael Canogar : 1948-2007*. Rafaelcanogar.com ; Consuelo Císcar Casabán, Francisco Calvo Serraller et Miguel Ángel Muñoz, *La abstracción de Rafael Canogar*. Valence : IVAM, 2013.

En 1948 Canogar entró como discípulo en el taller del pintor Daniel Vázquez Díaz en Madrid; por las tardes dibujaba en el Círculo de Bellas Artes. Sus primeras obras son paisajes, retratos y naturalezas muertas, donde comienza a experimentar con lenguajes de vanguardia como el cubismo. En 1954 su pintura se torna abstracta, con ciertos rasgos mironianos, y en 1957 se introduce de lleno en la pintura informalista, siendo miembro fundador del grupo El Paso, con unas obras donde la materia pictórica, llevada al lienzo directamente y extendida con las manos o la espátula en trazos enérgicos, crean composiciones de gran fuerza expresiva y gestual, con tonalidades reducidas de blancos, grises, pardos y el negro como color principal en la formación de la imagen. En 1964 retoma la figuración, incorporando imágenes de los medios de comunicación, de forma fragmentaria y sobre un fondo indefinido de materia pictórica, como expresión de una realidad caótica, ampliando la gama tonal. Su pintura evoluciona a un realismo crítico a partir de 1967, con cuadros poblados de figuras sin rostro que aluden a la lucha colectiva, que tienden a salir del lienzo a través del modelado con poliéster y fibra de vidrio, o la incorporación de objetos como ropa, con lo que su obra adquiere dimensiones escultóricas. Con el restablecimiento en España de las libertades políticas, Canogar vuelve a la abstracción en 1975, preocupado por los elementos intrínsecos a la propia pintura a través de una ordenación geométrica de las formas, donde el color pasa a tener una cualidad expresiva por sí mismo que ya no abandonará, excepto en las décadas de 1980 y 1990, con sus series de cabezas que homenajean el lenguaje plástico de Julio González.

Su obra ha tenido una amplia difusión internacional en exposiciones dedicadas al grupo El Paso y en eventos como las Bienales de Venecia (1956, 1958, 1962 y 1968) y São Paulo (1959 y 1971).

Recientemente ha expuesto en el Museo de Arte Moderno de México (Ciudad de México, 2015); la Tate Gallery (Londres, 2015); o la Fundación Juan March (Madrid, 2016). En 1972 se le dedicó una primera exposición antológica en el Museo Español de Arte Moderno (Madrid) y, posteriormente, una retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2001) y otra en el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2013). Entre otros galardones, obtuvo en 1982 el Premio Nacional de Artes Plásticas y en 2003 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de España. Es académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1996.

BIBL. : Víctor Nieto Alcaide, Amparo Serrano de Haro y Javier Tusell, *Canogar : Cincuenta años de pintura. Madrid*: MNCARS/Aldeasa, 2001; Paloma Esteban Leal, *Catálogo Razonado Digital de Rafael Canogar: 1948-2007*. Rafaelcanogar.com; Consuelo Císcar Casabán, Francisco Calvo Serraller y Miguel Ángel Muñoz, *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia: IVAM, 2013.

R. D.

EDUARDO CHILLIDA

(Saint-Sébastien, 1924-2002)

(San Sebastián, 1924-2002)

Eduardo Chillida commence des études d'architecture à Madrid mais, très vite, se sent attiré par l'expression plastique et assiste aux ateliers du Cercle des beaux-arts de la capitale.

À la fin des années 1940, à la recherche d'une ambiance plus propice à la création, il part à Paris où il se noue d'amitié avec Pablo Palazuelo, tout en lisant les romantiques allemands, et commence à montrer publiquement son travail. Ses premières œuvres sont des sculptures de caractère figuratif qui, cependant, penchent déjà vers la simplification des formes. Les référents de ses *torsos* se trouvent dans le futur et dans le passé, une constante essentielle dans l'œuvre de l'artiste basque : dans la sculpture archaïque grecque du Louvre, mais aussi dans l'influence d'Henry Moore. *Metamorphosis* (1949) pourrait être sa première pièce abstraite. Au début des années cinquante, il rentre en Espagne et commence à travailler dans une forge, mû par un intérêt pour le fer qui deviendra sa matière par excellence, comme le montre *Ilarik* (pierre funéraire en euskera), un monolithe générant des tensions dans un fer tordu sur lui-même et créant de la sorte des dialogues avec l'espace qui l'entoure. La pierre indique également le lieu : Chillida dit qu'il fait parler euskera à ses sculptures, ce qui donne à cet espace spécifique des connotations culturelles. Il continue alors à développer les éléments de sa trouvaille : matière, vide, espace, lieu. Dans ces années il réalise aussi les portes de la basilique d'Arantzazu.

À la fin de la décennie, il commence à expérimenter sur d'autres matériaux tels que le bois et l'acier, tout en produisant une œuvre graphique. Après un voyage en Méditerranée au début des années soixante, il se met, influencé par cette luminosité, à travailler également l'albâtre et les possibilités de ce matériau de se laisser pénétrer par la lumière, le creusant pour ce faire. Au début des années soixante-dix, il procède de même avec le béton, un matériau qui, avec le fer, lui permet de réaliser de grandes pièces monumentales dans l'espace public, très souvent en dialogue avec la nature où elles s'installent : *Lugar de encuentros III* (Madrid, 1971), *Peine del viento* (Saint-Sébastien 1977), *Gure Aitarean Etxea* (Gernika, 1988) et, surtout, *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990).

Chillida a obtenu le Grand prix de la Sculpture de la Biennale de Venise (1958) ; le Prix Kandinsky (1960) ; le Prix CARNEGIE MUSEUM OF ART de Pittsburgh (1964) ; le Prix Rembrandt (1975) ; la

Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1981) ; *le Premio Príncipe de Asturias* (1987) ; l'Ordre impérial du Japon en 1991 ; un Docteur Honoris Causa par l'Université d'Alicante (1996), pour ne citer que quelques-uns de ses mérites. Il a tout au long de sa vie exposé dans les centres d'art et les musées les plus importants du monde. En 2000, un espace consacré à son œuvre a été inauguré, le *Museo Chillida-Leku* (Saint-Sébastien).

BIBL. : Carola Giedion-Welcker, *Chillida*. Amsterdam : Stedelijk Museum Amsterdam, 1969 ; Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida*, escultor vasco. Saint-Sébastien : Txertoa, 1975 ; *Chillida*. Barcelona : Fundació Joan Miró, 1986 ; Reinhold Hohl, *Chillida: sculpture, collage, disegni*. Milan : Electa, 1987 ; *Eduardo Chillida*. Bâle : Kunsthalle Basel, 1991 ; *Chillida, 1948-1998*. Madrid : MNCARS, 1998 ; *Chillida*. Paris : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001 ; *Eduardo Chillida : catálogo razonado de escultura*. Saint-Sébastien : Nerea, 2014.

Inició estudios de Arquitectura en Madrid, pero pronto se sintió atraído por la expresión plástica, asistiendo a los talleres del Círculo de Bellas Artes de la capital.

A finales de la década de 1940, buscando un ambiente más propicio para la creación, se marchó a París, donde entabló amistad con Pablo Palazuelo, al tiempo que leía a los románticos alemanes, y donde comenzó a mostrar públicamente su trabajo. Sus primeras obras fueron esculturas de carácter figurativo que, sin embargo, ya estaban inclinadas a la simplificación de las formas. Los referentes de sus *torso*s se encontraban hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, una tónica habitual en la obra del artista vasco: en la escultura arcaica griega del Museo del Louvre, pero también en la influencia de Henry Moore. *Metamorfosis* (1949) podría ser su primera pieza abstracta. A principios de los años cincuenta volvió a España y empezó a trabajar en una forja, despertando un interés por el hierro que se convertirá en su materia por excelencia, como muestra *llarik* (piedra funeraria en euskera), un monolito que genera tensiones en un hierro que se vuelve sobre sí mismo, creando diálogos con el espacio que lo circunda. Al tiempo, la pieza señala el lugar: Chillida dijo que había puesto a hablar en euskera sus esculturas, lo que da a ese espacio específico connotaciones culturales. A partir de estas obras seguirá desarrollando los elementos de su hallazgo: materia, vacío, espacio, lugar. En estos años realizará también las puertas de la Basílica de Arantzazu.

A finales de esta década empezó a experimentar con otros materiales como la madera y el acero, al tiempo que realizaba obra gráfica. Tras un viaje al Mediterráneo a principios de los años sesenta e influido por su luminosidad, comenzará asimismo a trabajar con alabastro y las posibilidades de este material de traspasar la luz, horadándolo para ello. A principios de los años setenta hace lo propio con el hormigón, material que, junto con el hierro, le permitirá realizar grandes piezas monumentales en el espacio público dialogando, en muchas ocasiones, con la naturaleza en la que se asientan: *Lugar de encuentros III* (Madrid, 1971), *Peine del viento* (San Sebastián, 1977), *Gure Aitaren Etxea* (Gernika, 1988) y, fundamentalmente, *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990).

Chillida es Gran Premio Internacional de Escultura de la Bial de Venecia (1958); Premio Kandinsky (1960); Premio Carnegie CARNEGIE MUSEUM OF ART de Pittsburgh (1964); Premio Rembrandt (1975); Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1981); Premio Príncipe de Asturias (1987); Orden Imperial de Japón en 1991; Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante (1996), entre otros muchos méritos. A lo largo de su vida expuso en los más importantes centros de arte y museos del mundo. En el año 2000 se inauguró un espacio dedicado a su obra, el Museo Chillida-Leku (San Sebastián).

BIBL. : Carola Giedion-Welcker, *Chillida*. Amsterdam : Stedelijk Museum Amsterdam, 1969 ; Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida*, escultor vasco. San Sebastián : Txertoa, 1975 ; *Chillida*. Barcelona : Fundació Joan Miró, 1986 ; Reinhold Hohl, *Chillida: sculpture, collage, disegni*. Milán : Electa, 1987 ; *Eduardo Chillida*. Basilea : Kunsthalle Basel, 1991 ; *Chillida, 1948-1998*. Madrid : MNCARS, 1998 ; *Chillida*. París : Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001 ; *Eduardo Chillida : catálogo razonado de escultura*. San Sebastián : Nerea, 2014.

I. T.

CHEMA COBO

(Tarifa, Cadix, 1952)
(Tarifa, Cádiz, 1952)

Chema Cobo a étudié Philosophie et Lettres à la *Universidad Autónoma* de Madrid (1970-1974). En 1975 il expose à la Galerie Buades de Madrid, et à partir de ce moment, rejoint le noyau de peintres de ce qui s'est appelé la « Nueva Figuración Madrileña¹ ». À partir de 1980, il part s'installer aux États-Unis, où il entre en contact avec la *transanguardia* et le néo-expressionnisme. La singularité de Cobo réside dans la combinaison de deux tendances, l'art conceptuel qui joue avec la nature de la représentation, et la peinture figurative qui se concentre sur le jeu avec le représenté. À ses débuts, dans les années soixante-dix, il aborde la peinture de façon ludique ; dans les années quatre-vingts, il recourt à la rhétorique du « sublime » et à l'allégorie baroque, mettant en scène théâtralement les rapports entre culture et mémoire.

Au début des années quatre-vingt-dix, un *joker* joue le rôle de maître de cérémonie, présentant l'œuvre sous une forme qui n'est pas sans évoquer le *Loplop* de Max Ernst, révélant l'artifice des peintures. Les mots permettent à Cobo d'aller encore plus loin et de confronter les éléments verbaux aux éléments visuels. Aujourd'hui, ses objets d'intérêt se centrent sur la crise de l'image autant que de sa représentation.

Chema Cobo a, tout au long de sa longue carrière artistique, reçu de nombreuses bourses, ainsi celle du *Ministerio de Cultura* espagnol (1979), de la *Fundación Juan March* (1980) ou du *Comité Hispano-Norteamericano* comme artiste résident au PS1 MoMA (New-York, 1981-1982). En 1994 il est récompensé du *Premio Andalucía de las Artes Plásticas*, et en 1998 le *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* de Séville lui consacre une exposition individuelle à l'occasion de son inauguration. Son œuvre a rencontré un écho international dès les années quatre-vingts et de nombreuses expositions individuelles lui ont été consacrées, notamment au Kunstmuseum Berna (Suisse, 1986) ; la Mezzanine Gallery of the Metropolitan Museum (New-York, 1987) ou le *Centro de Arte Contemporáneo* (Malaga, 2009).

BIBL. : Fernando Castro Flórez et al. *Chema Cobo: el laberinto de la brújula*. Séville : CAAC, 1998 ; Paul Carey-Kent, «The Joker Off-Stage», en *Chema Cobo. Out of Frame*. Malaga : CAC Malaga, 2009 ; Alberto Ruiz de Samaniego, «La distancia de Narciso o el sitio de la pintura», *Chema Cobo. Joking Holes*. Cadix : Diputación de Cádiz, 2015.

1. NdT : nouvelle figuration madrilène

EQUIPO 57

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid (1970-1974). En 1975 expuso en la Galería Buades de Madrid, y desde entonces pasó a formar parte del núcleo de pintores de la denominada «Nueva Figuración Madrileña». A partir de 1980, se trasladó a vivir a los Estados Unidos; allí conecta con la transvanguardia y el neoexpresionismo. La singularidad de Cobo estriba en la combinación de dos tendencias, la del arte conceptual que juega con la naturaleza de la representación y la de la pintura figurativa que se concentra en jugar con lo representado. En sus inicios en los años setenta aborda la pintura de forma lúdica; en los ochenta, recurre a la retórica de «lo sublime» y a la alegoría barroca, escenificando teatralmente las relaciones entre cultura y memoria.

A principio de los noventa, un *joker* actúa como el maestro de ceremonias, presentando la obra de una forma que recuerda, en cierto modo, al Loplop de Max Ernst, revelando el artificio de las pinturas. Las palabras permiten a Cobo ir aún más lejos, enfrentando los elementos verbales con los visuales. Actualmente sus preocupaciones se centran en la crisis tanto de la imagen como de su representación.

A lo largo de su dilatada trayectoria artística se le han concedido importantes becas, como la del Ministerio de Cultura de España (1979), la Beca de la Fundación Juan March (1980) o la del Comité Hispano-Norteamericano como artista residente en el PS1 MoMA (Nueva York, 1981-1982). En 1994 recibió el Premio Andalucía de las Artes Plásticas, y en 1998 el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla le dedicó una exposición individual en su inauguración. Su obra ha tenido un amplio reconocimiento internacional desde los años ochenta, con importantes muestras individuales, entre las que destacan las celebradas en el Kunstmuseum Berna (Suiza, 1986); la Mezzanine Gallery of the Metropolitan Museum (Nueva York, 1987) o el Centro de Arte Contemporáneo (Málaga, 2009).

BIBL.: Fernando Castro Flórez *et al.* *Chema Cobo: el laberinto de la brújula*. Sevilla: CAAC, 1998; Paul Carey-Kent, «The Joker Off-Stage», en *Chema Cobo. Out of Frame*. Málaga: CAC Málaga, 2009; Alberto Ruiz de Samaniego, «La distancia de Narciso o el sitio de la pintura», *Chema Cobo. Joking Holes*. Cádiz: Diputación de Cádiz, 2015.

R. D.

L'Equipo 57 est fondé à Paris en mai 1957, au départ par Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 - Sion, Suisse, 2007), José Duarte (Cordoue, 1929), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) et Juan Serrano (Cordoue, 1928). Il compte sur l'appui de Jorge Oteiza, qui, plus tard, se démarquera du groupe. Les objectifs et lignes directives de l'Equipo 57 sont repris cette même année dans leur premier manifeste, Interactividad del espacio plástico, qui articule art et engagement social. En désaccord avec le subjectivisme des expressionnistes abstraits et des informels, ils proposent un art concret, basé sur la réflexion théorique et l'expérimentation sur la continuité dynamique de l'espace en tant qu'espace-couleur dans la peinture, et d'espace-masse et espace-air dans la sculpture. Contre l'individualisme et les dérèglements du marché, ils proposent un art collectif et dé-hiérarchisé. Engagés socialement et convaincus de la capacité de l'art à changer la réalité sociale, ils misent sur une œuvre accessible et développent des applications pratiques dans le domaine du mobilier urbain et ménager. En 1962 le groupe se dissout lors de l'arrestation d'Agustín Ibarrola et du départ pour la Suisse d'Ángel Duarte.

La présentation de l'Equipo 57 a lieu en 1957 au Café Le Rond Point. Il attire immédiatement l'attention de Denise René qui, cette même année, l'expose dans sa galerie. Cette exposition sera suivie d'autres dans la Sala Negra du Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1957), au musée Thorvaldsens (Copenhague, 1958), à la Sala Darro (Madrid, 1960), à la Galerie Suzanne Bollag (Zurich, 1964) et à la Galerie Aktuel (Genève et Berne, 1966). Parmi les rétrospectives qui lui ont été consacrées, citons celles du Museo Reina Sofía (Madrid, 1993), du Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2007 y 2016), et du Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2008). En 1993 l'Equipo 57 obtient la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes d'Espagne.

BIBL.: Marta González Orbegozo *et al.*, *Equipo 57*. Madrid : MNCARS, 1993 ; José María Baez *et al.* *Equipo 57 (1957-1962)*. Séville : Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.

Fundado en París en mayo de 1957, inicialmente por Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 - Sion, Suiza, 2007), José Duarte (Córdoba, 1929), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) y Juan Serrano (Córdoba, 1928), contó con el apoyo de

Jorge Oteiza, que más tarde se desligaría del grupo. Los objetivos y directrices del Equipo 57 se recogieron ese mismo año en su primer manifiesto, *Interactividad del espacio plástico*, que articulaba arte y compromiso social. Disconformes con el subjetivismo de expresionistas abstractos e informalistas, proponían un arte concreto basado en la reflexión teórica y la experimentación sobre la continuidad dinámica del espacio, como espacio-color en la pintura y como espacio-masa y espacio-aire en la escultura; contra el individualismo y los desajustes de mercado, proponen un arte colectivo y desjerarquizado; y comprometidos socialmente y convencidos de la capacidad del arte para cambiar la realidad social, apuestan por una obra accesible y desarrollan aplicaciones prácticas en el campo del mobiliario urbano y doméstico. En 1962 el grupo se disolvió al ser detenido Agustín Ibarrola y al marchar a Suiza Ángel Duarte.

Su presentación tuvo lugar en 1957 en el Café Le Rond Point, y atrajo la atención de Denise René, que ese mismo año lo exponía en su galería. A esta muestra siguieron otras en la Sala Negra del Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1957); el Museo Thorvaldsens (Copenhague, 1958); la Sala Darro (Madrid, 1960); la Galería Suzanne Bollag (Zúrich, 1964); y la Galerie Aktuel (Ginebra y Berna, 1966). Entre las retrospectivas, destacan las organizadas en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1993); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2007 y 2016); y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2008). En 1993 el Equipo 57 obtuvo la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de España.

BIBL.: Marta González Orbegozo *et al.*, *Equipo 57*. Madrid: MNCARS, 1993; José María Baez *et al.* *Equipo 57 (1957-1962)*. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.

R. D.

EQUIPO CRÓNICA

Tout de suite après leur passage par *Estampa Popular*, les artistes valenciens Rafael Solbes (Valence, 1940-1981), Juan Antonio Toledo (Valence, 1940-1995) et Manolo Valdés (Valence, 1942) fondent l'*Equipo Crónica* en 1964, avec l'appui des critiques d'art Tomás Llorens Serra et Vicente Aguilera Cerni, qui rédigent le manifeste du groupe. En réaction à l'art informel dominant et avec une vocation politique, ils adoptent un imaginaire issu des moyens de communication et de l'histoire de l'art pour élaborer une chronique critique du régime franquiste, la réalité sociale et politique, et le rôle de l'art dans la société ; formellement, il se présente comme une version singulière du pop international, en contact avec Eduardo Arroyo et des artistes français comme Gilles Aillaud et Antonio Récalcati, qui introduisaient dans leurs œuvres le pop américain dans un prisme critique. Leurs œuvres se déploient en séries iconographiques qui partent d'un thème, depuis *La recuperación* (1967-1969) jusqu'à la dernière, *Variaciones sobre un paredón* (1976), présentée à la Biennale de Venise. À la fin des années soixante-dix, leur travail se concentre sur le pictural à travers des chefs d'œuvre de la peinture, dans une démarche clairement démythificatrice. Après la défection de Toledo en 1965, le groupe continue jusqu'à la mort de Rafael Solbes en 1981.

Après leur apparition au XVIe Salon de la Jeune Peinture (Paris, 1965), ils ont participé aux expositions qui diffusaient la nouvelle figuration et le pop en Europe, ainsi « Le monde en question » au Musée d'art moderne (Paris, 1967), ainsi que « Kunst und Politik », au Karlsruhe (Wuppertal et Cologne, Allemagne, 1970). En 1976 ils participent à la Biennale de Venise. En 1977, plusieurs centres d'art allemands leur organisent des rétrospectives. À souligner les revisitations de l'*Equipo* au *Museo de Bellas Artes* (Bilbao, 1988), au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1989) et à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 1989 et 2005).

BIBL. : Equipo Crónica, *Equipo Crónica*. Madrid : Galerie Juana Mordó, 1976 ; Michèle Dalmace. *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. Valence : IVAM, 2001 ; Facundo Tomás, Michèle Dalmace et Barbara Rose, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*. Valence : IVAM, 2006.

Inmediatamente después de su paso por *Estampa Popular*, los artistas valencianos Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995) y Manolo Valdés (Valencia,

1942) fundaron el Equipo Crónica en 1964, apoyados por los críticos de arte Tomás Llorens Serra y Vicente Aguilera Cerni, que redactó el manifiesto del grupo. En una reacción contra el informalismo dominante y con una vocación política, adoptan un imaginario procedente de los medios de comunicación y de la historia del arte para elaborar una crónica crítica contra el régimen franquista, la realidad social y política, y el papel del arte en la sociedad, que se presenta en lo formal como una singular versión del pop internacional, en contacto con Eduardo Arroyo y artistas franceses como Guilles Aillaud y Antonio Recalcati, que estaban introduciendo en sus obras el pop americano con un prisma crítico. Sus obras se desarrollan en series iconográficas que parten de un tema, comenzando por *La recuperación* (1967-1969) hasta la última, *Variaciones sobre un paredón* (1976), presentada en la Bienal de Venecia. A finales de los setenta sus obras se centran en lo pictórico a través de obras maestras de la pintura, con una clara intención desmitificadora. Tras el abandono de Toledo en 1965, el grupo continuó hasta la muerte de Rafael Solbes en 1981.

Después de su aparición en el XVI Salon de la Jeune Peinture (Paris, 1965), participaron en las muestras que difundieron la nueva figuración y el pop en Europa, como « Le monde en question » en el Museo de Arte Moderno (Paris, 1967); y « Kunst und Politik », en Karlsruhe (Wuppertal y Colonia, Alemania, 1970). En 1976 participan en la Bienal de Venecia y en 1977 se organizan retrospectivas en diversos centros de arte alemanes. Son reseñables las revisiones dedicadas al equipo en el Museo de Bellas Artes (Bilbao, 1988), el Museo Reina Sofía (Madrid, 1989) y el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1989 y 2005).

BIBL. : Equipo Crónica, *Equipo Crónica*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1976; Michèle Dalmace. *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. Valencia: IVAM, 2001; Facundo Tomás, Michèle Dalmace y Barbara Rose, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM, 2006.

R. D.

EQUIPO REALIDAD

L'*Equipo Realidad* est formé des peintres Jorge Ballester (Valence, 1941-2014) et Joan Cardells (Valence, 1948), condisciples de l'École des beaux-arts de San Carlos de Valence, lesquels avaient pris contact avec des artistes réunis au sein du groupe «Crónica de la realidad»: celui-ci prétendait remplacer l'art informel par une tendance réaliste de filiation pop, mais en exerçant une action critique et satirique sur les images, dans une posture de compromis social. C'est de là que naît l'*Equipo Realidad*, avec l'œuvre *Entierro del estudiante Orgaz* (1965-1966).

En 1967 ils réalisent leur première exposition individuelle à la Galerie Vai i 30 de Valence, mais il faut attendre les années soixante-dix pour qu'ils définissent leur propre langage, basé sur l'adoption des formes des médias de masse ; ils questionnent de la sorte l'image visuelle dans la société de consommation qui, à son tour, masque, par sa croyance dans le développement et la technicisation, la société espagnole ankylosée sous le régime franquiste. Ces idées se déploient dans des séries comme *Hogar, dulce hogar* ou dans *Cuadros de historia* ; cette dernière est une réflexion sur la Guerre civile espagnole, dans laquelle ils utilisent des photos prises d'une chronique du conflit publiée à Buenos Aires en 1966 pour récupérer une « mémoire non vécue ». En 1976, Cardells se retire du groupe ; Ballester continue jusqu'en 1978.

Ils ont participé à plusieurs expositions collectives d'importance, comme « Le monde en question », au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Paris, 1967), et ont réalisé de nombreuses expositions individuelles en Espagne. Citons, à titre d'exemple significatif, celle qui eut lieu dans la *Sala de Cultura* de la *Caja de Ahorros de Navarra* (Pampelune, 1973), ainsi que la notable rétrospective de l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 1993).

BIBL. : José Gandía Casimiro et Alberto Corazón, *Equipo Realidad*. Valence : IVAM, 1993 ; Vicente Aguilera Cerni, *Equipo Realitat : Una mirada*. Alcoi : Centre Cultural d'Alcoi, 1999 ; Javier Lacruz Navas, *Equipo realidad : Jorge Ballester / Juan Cardells*. Saragosse : Mira Editores, 2006.

Formado por los pintores Jorge Ballester (Valencia, 1941-2014) y Joan Cardells (Valencia, 1948), compañeros de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia que tomaron contacto con los artistas agrupados en la denominada «Crónica

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

(Almoradí, Alicante, 1966)

de la realidad», quienes pretendían sustituir el informalismo por una tendencia realista de filiación pop, pero ejerciendo una acción crítica y satírica sobre las imágenes, con una postura de compromiso social. De aquí surgió el Equipo Realidad, con la obra *Entierro del estudiante Orgaz* (1965-1966).

En 1967 realizaron su primera exposición individual en la Galería Vai i 30 de Valencia, pero no será hasta los años setenta cuando definan su propio lenguaje, basado en la adopción de las formas de los medios de masas, cuestionando la imagen visual en la sociedad de consumo que a su vez enmascara, con su desarrollismo y tecnificación, la anquilosada sociedad española bajo el régimen franquista. Estas ideas se despliegan en series como *Hogar, dulce hogar* o en *Cuadros de historia*, esta última como reflexión sobre la Guerra Civil española, donde utilizan fotografías tomadas de una crónica sobre la contienda publicada en Buenos Aires en 1966 para recuperar una «memoria no vivida». En 1976 Cardells se retiró del equipo; Ballester continuó hasta 1978.

Participaron en significativas muestras colectivas como «Le monde en question», en el Musée d'art moderne de la Ville de Paris (París, 1967), y realizaron numerosas exposiciones individuales en España, entre las que destaca la celebrada en la Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona, 1973), y la importante retrospectiva del Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1993).

BIBL.: José Gandía Casimiro y Alberto Corazón, *Equipo Realidad*. Valencia: IVAM, 1993; Vicente Aguilera Cerni, *Equip Realitat: Una mirada*. Alcoi: Centre Cultural d'Alcoi, 1999; Javier Lacruz Navas, *Equipo realidad: Jorge Ballester / Juan Cardells*. Zaragoza: Mira Editores, 2006.

R. D.

Artiste, activiste, théoricien et, de surcroît, membre historique de irational.org (réfèrent international de l'art sur le net), Daniel García Andújar fonde, en 1996, Technologies To The People (TTTP), une compagnie fictive sur le net dont le but est de « faire prendre conscience de la réalité qui nous entoure et du mensonge des promesses de libre choix qui se transforment inévitablement en nouvelles formes de contrôle et d'inégalités », selon l'artiste qui y inclut d'autres lignes d'actions telles que les plateformes de débat sur les politiques culturelles (e-barcelona.org ou e-valencia.org) et l'*Archivo Postcapital 1989-2001*, un registre étendu de fichiers audios, d'écrits et d'images répertoriées sur le net. À partir de ces registres qui tendent à l'indéterminé et à l'infini, Andújar invite à la réflexion sur les conditions de production, de distribution et d'accumulation des images dans le monde contemporain.

En 2015, l'œuvre de Daniel G. Andújar a fait l'objet d'une rétrospective au *Museo Reina Sofía*, à Madrid. Il a également présenté ses projets dans des musées et des institutions tels que le *Museo de Arte Contemporáneo* de Castilla y León (León, 2011), le *National Museum of Contemporary Art* (Seoul, 2010) ou le *Württembergischer Kunstverein* (Stuttgart, Allemagne, 2008). Il a également pris part aux rendez-vous prestigieux que sont Manifesta 4 (Francfort, Allemagne, 2002) ou le pavillon de la Catalogne de la Biennale de Venise (2009). Il a été choisi pour participer à la prochaine Documenta de Kassel / Athènes (2017).

BIBL.: Daniel G. Andújar et al., *Sistema operativa. Technologies to the people*. Madrid: MNCARS, 2014; Hans D. Christ, Iris Dressler et al. *Daniel G. Andújar, Technologies To The People, Postcapital Archive (1989-2001)*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, Hatje Cantz, 2011; Álvaro de los Ángeles, Domingo Mestre et Valentín Roma, *Individual Citizen Republic Project. El Sistema Technologies To The People*. Olot: Espai Zero!, Museo de la Garrotxa, 2006.

Artista, activista y teórico, además de miembro histórico de irational.org (referente internacional del arte en la red). En 1996 puso en marcha Technologies To The People (TTTP), una compañía ficticia en la red que tiene como objetivo «hacernos tomar conciencia de la realidad que nos rodea y del engaño de unas promesas de libre elección que se convierten, irremisiblemente, en nuevas formas de control y desigualdad», en palabras del artista, y en la que se enmarcan otras líneas de

acción como las plataformas de debate sobre las políticas culturales (e-barcelona.org o e-valencia.org) y el *Archivo Postcapital 1989-2001*, un extenso registro de audios, escritos e imágenes localizadas en la red. A partir de estos registros que tienden a lo indeterminado e infinito, Andújar invita a reflexionar sobre las condiciones de producción, distribución y acumulación de las imágenes en el mundo contemporáneo.

En el año 2015 el trabajo de Daniel G. Andújar fue objeto de una exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía, en Madrid. También ha presentado sus proyectos en museos e instituciones como el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2011); el National Museum of Contemporary Art (Seúl, 2010); o el Württembergischer Kunstverein (Stuttgart, Alemania, 2008). Asimismo ha formado parte de prestigiosas citas internacionales como la Manifesta 4 (Fráncfort, Alemania, 2002); el Pabellón de Cataluña de la Bienal de Venecia (2009); y ha sido seleccionado para tomar parte en la próxima Documenta de Kassel / Atenas (2017).

BIBL.: Daniel G. Andújar et al., *Sistema operativa. Technologies to the people*. Madrid: MNCARS, 2014; Hans D. Christ, Iris Dressler et al. *Daniel G. Andújar, Technologies To The People, Postcapital Archive (1989-2001)*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, Hatje Cantz, 2011; Álvaro de los Ángeles, Domingo Mestre y Valentín Roma, *Individual Citizen Republic Project. El Sistema Technologies To The People*. Olot: Espai Zero!, Museo de la Garrotxa, 2006.

B. H.

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

(Palma de Mallorca, 1949)

Ferrán García Sevilla part à Barcelone en 1969 pour y étudier à l'*Universidad Central*, où il enseignera par la suite l'histoire de l'art. Son activité artistique commence autour de l'art conceptuel, qu'il abandonne à la fin des années soixante-dix pour se consacrer exclusivement à la peinture. Il devient alors l'un des représentants les plus importants, sur la scène internationale, du « retour à la peinture » des années quatre-vingts, avec une œuvre de tendance néo-expressionniste et des influences de Joan Miró, Paul Klee, l'*art brut*, les cultures primitives orientales ou les expressions urbaines telles que le graffiti. Ses œuvres des années quatre-vingts déploient un univers personnel de signes aux formes facilement identifiables, avec des présences anthropomorphiques souvent réduites à des silhouettes et des références textuelles qui renvoient à l'artiste lui-même et à son œuvre, dans des combinaisons et des compositions fortement cryptiques, mais contenant une grande charge expressive, sur des fonds indéfinis de couleur. À la fin des années quatre-vingts, il tend de plus en plus à l'abstraction dans des formes synthétiques, dominées par la ligne, le cercle, les points, la spirale et les flèches, comme des formes d'énergie dans des espaces indéfinis, exécutées au moyen de pointillés, d'égouttements et de taches qui, à partir des années 2000, se convertissent en de pures constellations de couleur sur fond neutre.

Ses premières séries, comme *Déus* (1981) ou, par la suite, *Ruc* (1987), le propulsent sur la scène internationale. Il participe à la Biennale de Venise (1986) et au *Prospect Frankfurt* (Francfort, Allemagne, 1986), à la Documenta 8 (Kassel, Allemagne, 1987) et à la Biennale de São Paulo (1996). Notons également ses expositions individuelles au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1989), au *Museu d'Art Contemporani* de Barcelone (1996); au *Centre del Carme* de l'IVAM (Valence, Espagne, 1998) ; au *Museo Patio Herreraino* (Valladolid, Espagne, 2010) et à l'*Irish Museum of Modern Art* (Dublin, Irlande, 2010).

BIBL. : Kevin Power et Josep Miguel García, *Ferrán García Sevilla*. Barcelone : Ajuntament, Generalitat de Catalunya, 1989 ; Kevin Power, Greg Hilty et John Yau, *Ferrán García Sevilla*. Valence : IVAM Centre del Carme, 1998 ; Enrique Juncosa et al., *Ferrán García Sevilla*. Valladolid et Dublin : Museo Patio Herreraino et IMMA, 2010.

En 1969 se trasladó a Barcelona para estudiar

en la Universidad Central, donde posteriormente ejerció de profesor de Historia del Arte. Su actividad artística se inició en torno al arte conceptual, que abandonó a finales de los setenta para dedicarse exclusivamente a la pintura, convirtiéndose a partir de entonces en uno de los máximos representantes a nivel internacional del denominado «retorno a la pintura» de los años ochenta, con una obra de tendencia neoexpresionista e influjos de Joan Miró, Paul Klee, el *art brut*, las culturas primitivas orientales o las expresiones urbanas como el graffiti. Sus obras de los años ochenta desarrollan un universo signico personal de formas fácilmente identificables, con presencias antropomórficas muchas veces reducidas a siluetas y referencias textuales que aluden al propio artista y a su obra, en combinaciones y composiciones fuertemente crípticas, pero con una gran carga expresiva, sobre fondos indefinidos de color. A finales de los ochenta tiende cada vez más a la abstracción en formas sintéticas, dominadas por la línea, el círculo, los puntos, la espiral y las flechas, como formas de energía en espacios indefinidos, ejecutadas mediante punteados, goteos y manchas que, con el cambio de siglo, se acentúan en puras constelaciones de color sobre fondos neutros.

Sus primeras series, como *Déus* (1981) o posteriormente *Ruc* (1987), lo situaron en el panorama internacional, participando en la Bienal de Venecia (1986) y el *Prospect Frankfurt* (Fráncfort, Alemania, 1986), la Documenta 8 (Kassel, Alemania, 1987) y la Bienal de São Paulo (1996). Destacan sus exposiciones individuales en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1989), el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (1996); el Centre del Carme del IVAM (Valencia, 1998); el Museo Patio Herreraino (Valladolid, 2010) y el Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2010).

BIBL.: Kevin Power y Josep Miguel García, *Ferrán García Sevilla*. Barcelona: Ajuntament, Generalitat de Catalunya, 1989; Kevin Power, Greg Hilty y John Yau, *Ferrán García Sevilla*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1998; Enrique Juncosa et al., *Ferrán García Sevilla*. Valladolid y Dublin: Museo Patio Herreraino e IMMA, 2010.

R. D.

LUIS GORDILLO

(Séville, 1934)

(Sevilla, 1934)

Luis Gordillo étudie le droit à la faculté de Séville (1951-1956), après quoi il décide de se consacrer à la peinture et fréquente donc l'*Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Séville* (1956-1958). À l'été 1958 il part à Paris où il entre en contact avec la peinture informelle et exécute ses premières œuvres de caractère abstrait et gestuel. En 1962, il s'installe à Madrid et, dès ce moment, introduit dans son œuvre des références figuratives mêlées à son interprétation particulière d'éléments provenant de l'esthétique pop. Il commence également une psychanalyse, méthodologie qui devient essentielle pour comprendre la construction esthétique de son œuvre, concrétisée dans la série *Las cabezas* (1963-1965). En 1967, le critique Juan Antonio Aguirre le reprend dans le groupe appelé *Nueva Generación*. Dès cet instant, Gordillo s'érige en artiste charnière entre la génération informelle et la *Nueva Figuración* madrilène des années soixante-dix, dont il est une référence fondamentale. Dans les années quatre-vingts, son œuvre se fait plus complexe, organique et cellulaire, caractérisée par la duplication et la multiplication des motifs et des variations chromatiques ; il établit de la sorte une grammaire personnelle complexe dans laquelle il introduit une constellation hétérogène d'éléments symboliques, réels ou imaginaires, qu'il développe dans les décennies suivantes.

Très tôt, son œuvre est présente dans des événements internationaux tels que la Biennale de Venise (1970 et 1976) et celle de Sao Paulo (1985). Il a sa première exposition anthologique au *Centro de Arte M-II* (Séville, 1974), expérience réitérée plus tard à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 1993) et au *Meadows Museum* (Dallas, États-Unis, 1994) ; au *Círculo de Bellas Artes* (Madrid, 1997 et 2004) ; au *Museu d'Art Contemporani* de Barcelone (1999) ; au *Museo Folkwang* (Essen, Allemagne, 2000) ; au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2007-2008) et au *Kunstmuseum* (Bonn, 2007-2008) ; au *Centro de Arte Contemporáneo* (Malaga, 2012) ; au *Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo* de Vitoria-Gasteiz (2002 et 2014) ; et au *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (Séville, 2016). Son œuvre a été récompensée du *Premio Nacional de Artes Plásticas* (1981), de la *Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes* (1996) ainsi que du *Premio Velázquez de Artes Plásticas* (2007). La France l'a nommé Chevalier des arts et des lettres (2007).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986; Francisco Calvo Serraller, Manuel Borja-Villel et José Lebrero Ståls, *Luis Gordillo: Superyo congelado*. Barcelona: MACBA, ACTAR, 1999; Christoph Schreier et al., *Luis Gordillo: Iceberg tropical*. Madrid: MNCARS, 2007; José Antonio Martín Santos, *Luis Gordillo: Horizontalia*. Malaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2012.

Tras estudiar Derecho en la Facultad de Sevilla (1951-1956), decidió dedicarse a la pintura, por lo que asistió a la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en Sevilla (1956-1958). En el verano de 1958 viajó a París, donde entra en contacto con la pintura informalista y realiza sus primeras obras de carácter abstracto y gestual. En 1962 fijó su residencia en Madrid y en su obra, a partir de entonces, introduce referencias figurativas con su particular interpretación de elementos derivados de la estética pop. Inició también sesiones de psicoanálisis, metodología que se convierte en esencial para entender la construcción estética de su obra, que se concreta con su serie *Las cabezas* (1963-1965). En 1967 el crítico Juan Antonio Aguirre lo incluyó en el grupo denominado Nueva Generación. A partir de entonces, Gordillo se convierte en un artista puente entre la generación informalista y la Nueva Figuración madrileña de los años setenta, siendo referencia fundamental. En los ochenta su obra se vuelve más compleja, orgánica y celular, caracterizada por la duplicación y multiplicación de motivos y variaciones cromáticas, estableciendo una compleja gramática personal en la que introduce una constelación heterogénea de elementos simbólicos, reales o imaginarios, que ha venido desarrollando en las siguientes décadas.

Desde temprano su obra se dio a conocer en eventos internacionales como la Bienal de Venecia (1970 y 1976) y Bienal de Sao Paulo (1985). Realizó su primera exposición antológica en el Centro de Arte M-II (Sevilla, 1974), destacando posteriormente las que realiza en el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1993) y el Meadows Museum (Dallas, Estados Unidos, 1994); el Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997 y 2004); el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (1999); el Museo Folkwang (Essen, Alemania, 2000); el Museo Reina Sofía (Madrid, 2007-2008) y el Kunstmuseum (Bonn, 2007-2008); el Centro de Arte Contemporáneo (Málaga, 2012); el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002 y 2014); y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2016). Su obra ha sido reconocida con el Premio Nacional de Artes

Plásticas (1981), la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (1996), el nombramiento de Caballero de las Artes y las Letras de Francia (2007) y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2007).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986; Francisco Calvo Serraller, Manuel Borja-Villel y José Lebrero Ståls, *Luis Gordillo: Superyo congelado*. Barcelona: MACBA, ACTAR, 1999; Christoph Schreier et al., *Luis Gordillo: Iceberg tropical*. Madrid: MNCARS, 2007; José Antonio Martín Santos, *Luis Gordillo: Horizontalia*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2012.

R. D.

FRANCISCO DE GOYA

(Fuendetodos, Saragossa, 1746 - Bordeaux, France, 1828)
(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Burdeos, Francia, 1828)

Le nom qui figure sur les certificats de baptême de l'artiste, Francisco Joseph Goya, change en 1783 lorsqu'il ajoute à sa signature le « de » devant son nom de famille et qu'il le consacre sous l'autoportrait des *Caprichos*, publiés en janvier 1799 : Francisco de Goya y Lucientes, peintre. À 53 ans, il est alors au zénith de sa carrière et de son ascension sociale ; les rois vont bientôt le nommer Premier peintre de cour en octobre de cette même année. Il est vrai que, depuis sa jeunesse, il rêve de récupérer, dans les archives de Saragossa, les titres d'*hidalguía* qu'il ne retrouvera jamais. Sa carrière et la reconnaissance de son talent se traînent. À 13 ans, Goya commence sa trajectoire dans l'atelier de José Luzán, mais, très vite, en 1762, il essaie d'obtenir une aide de la *Real Academia de San Fernando* destinée aux jeunes provinciaux. L'année suivante, il se présente au *Premio de Pintura de primera clase*, où il échoue à deux occasions. Après quelques années au cours desquelles il réside sans doute entre Madrid et Saragossa, peut-être dans l'atelier de Bayeu, il décide en 1769 de se lancer dans l'aventure italienne par ses propres moyens. Il ne réussira pourtant pas à gagner le prix de l'académie de Parme dans l'édition de 1771. Il rentre à Saragossa, où il a sans doute des appuis, puisqu'il peint cette année-là la fresque du petit chœur de la basilique du Pilar. Il se marie en 1773 avec la sœur de Francisco Bayeu. Cet événement est décisif et, en 1775, il arrive à Madrid, à l'invitation de son beau-frère, pour collaborer au projet d'exécution des cartons pour tapisserie pour les sites royaux. Son ascension courtisane démarre lentement dans les années suivantes.

En 1780, à 32 ans, Goya est élu académicien de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* avec la présentation du *Cristo en la cruz* (*Museo del Prado*, Madrid). À la même époque, le chapitre du Pilar lui commande la fresque de la coupole *Regina Martyrum*. Aux débuts des années 1780 se produit un fait décisif : il obtient les faveurs de Floridablanca, quand il peint en 1783 son portrait et qu'il reçoit la commande de l'un des tableaux pour San Francisco el Grande. Il reçoit sûrement aussi une recommandation pour servir l'enfant don Luis et sa famille en 1783 et 1784, et un appui pour la commande des portraits des directeurs du *Banco de San Carlos*. En 1785, Goya est directeur adjoint de Peinture de l'Académie de San Fernando et, en 1786, il est finalement nommé Peintre du roi. L'année suivante, il obtient la protection des ducs d'Osuna et, peu après, celle des comtes d'Altamira. Quand, en 1789, Charles IV monte sur le trône, Goya est nommé

Peintre de cour ; il a 43 ans. De ses six enfants, seul Javier, cinq ans, a survécu. Goya continue à peindre des cartons pour tapisserie pour le roi. Cependant, cette décennie marque un changement fondamental dans la vie et dans l'attitude de Goya envers l'art, et sans doute la terrible maladie qui, en 1793, le laisse sourd, y est pour quelque chose. Il commence alors à peindre ses œuvres indépendantes, comme par exemple la série des « divertissements nationaux », qu'il présente à l'Académie en 1794, ou les séries de dessins et les estampes des *Caprichos*. Il continue parallèlement les commandes religieuses, remplies de nouveautés auxquelles personne jusqu'alors ne s'était risqué et qui sont considérées plus révolutionnaires même que d'autres scènes de genre, comme les toiles de la *Santa Cueva* de Cadix, en 1796, ou le *Prendimiento de Cristo* dans la sacristie de la cathédrale de Tolède en 1798, commande du grand cardinal Lorenzana. La gloire est enfin au rendez-vous grâce à ses portraits de rois, de représentants de l'aristocratie la plus distinguée, comme les ducs d'Albe, ou de personnages les plus intéressants de l'actualité culturelle, militaire et politique de l'époque - Jovellanos, Urrutia, Moratin et Godoy. Le sommet est atteint en 1800 avec la *Condesa de Chinchón* et la *Familia de Carlos IV* (Museo del Prado, Madrid), et d'autres qui ouvrent le chemin à la modernité, comme sa vision de Vénus en modèle nue des *Majas* (Museo del Prado, Madrid). En ce nouveau siècle, la vie de l'artiste est marquée, comme celle du reste des Espagnols, par la guerre contre Napoléon. Il en est l'un des témoins les plus impressionnants, avec une vision profondément critique par ses réflexions sur la violence, traduites dans les *Desastres de la guerra* ou dans les toiles *2 y 3 de mayo de 1808*, en 1814 (Museo del Prado, Madrid). Les portraits illustrent la nouvelle société et les mécènes de la noblesse, comme celui de la *Marquesa de santa Cruz*, la *Marquesa de Villafranca pintando a su marido*, ou du *X duque de Osuna* de 1816 (*Musée Bonnat*, Bayonne), auxquels se joignent ceux de la nouvelle bourgeoisie : *Teresa Sureda* (*National Gallery*, Washington), son propre fils Javier et sa femme, Gumersinda Goicoechea (Collection Noailles, France), ou l'actrice Antonia Zárate. Avant et après la guerre, Goya continue à peindre ses séries de dessins et d'estampes, ainsi *Tauromaquia* et les *Disparates*, datés des années de l'abolition de la Constitution de 1812 ; elles culminent avec les *Pinturas negras* sur les murs de sa propre maison. La

répression de Ferdinand VII, dont Goya réussit à peindre l'un des portraits psychologiquement les plus révélateurs, explique certainement pourquoi l'artiste part en France en 1824, après l'arrivée à Madrid des Cent mil fils de Saint Louis au mois de mai de cette même année. Après son séjour à Paris en juillet et en août 1824 — il y visite le Salon de Paris —, il s'établit définitivement à Bordeaux. Ses innovations sont nombreuses : l'usage de la lithographie dans ses nouvelles estampes des *Toros de Burdeos*, ou les miniatures sur ivoire, dont les thèmes se retrouvent dans les dessins de ces mêmes années et qui illustrent la société contemporaine, mêlant souvenirs, vécu et obsession permanente pour toucher le fond de la nature humaine.

BIBL. : Valentín Carderera, « Biografía de don Francisco de Goya », *El Artista*, t. II, 1835, pp. 253-255 ; Louis Matheron, *Goya*. Paris : Schulz et Thuillier, 1858 ; Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites*. Paris : Henri Plon, 1867 ; Francisco Javier Sánchez Cantón, « Cómo vivía Goya », *Archivo Español de Arte* (Madrid), XIX, 1946, pp. 73-109 ; Folke Nordström, *Goya. Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya*. Stockholm Almqvist & Wilsell, 1962 ; Edith Helman, « Trasmundo de Goya », *Revista de Occidente* (Madrid), 1963 ; Pierre Gassier et Juliet Wilson, *Vie et œuvre de Francisco de Goya*. Fribourg : Office du Livre, 1970 ; Nigel Nigle Glendinning, *Goya and his Critics*. New Haven : Yale, 1977 ; Mercedes Águeda et Xavier de Salas, *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater*. Madrid : Istmo, 1982 ; Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven : Yale University Press, 1992 ; Jeannine Baticle, *Goya*. Paris : Fayard, 1992 ; Arturo Anson Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Saragosse : Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995 ; José Luis Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*. Saragosse : Institución Fernando el Católico, 1997 ; Manuela Mena Marqués et Gudrun Mühle-Maurer, *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia*. Madrid : Ediciones El Viso, 2006 ; Jesús López Ortega, « El expediente matrimonial de Francisco de Goya », *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVI, n.º 44 (2008), pp. 62-68 ; G. Maurer, « Una leyenda persistente : El viaje de Goya a Andalucía en 1793 », *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVIII, n.º 46 (2010), pp. 71-78. Gudrun Mühle-Maurer, « Goya. Sordo, y la máquina eléctrica », *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXX, n.º 48 (2012), pp. 94-96 ; Manuela Mena Marqués, « Biografía de Francisco de Goya », *Diccionario Biográfico Español* (Madrid, Real Academia de la Historia), t. XXIV, 2014.

El nombre que figura en los documentos del bautismo del artista, Francisco Joseph Goya, cambió en 1783 cuando incluyó en su firma el «de» que antecedia al apellido y que consagró bajo el autorretrato de los *Caprichos*, publicados en enero de 1799, como «Francisco de Goya y Lucientes, Pintor». Estaba en el cenit de su carrera y de su ascenso social a los 53 años, a punto de ser nombrado por los reyes Primer Pintor de Cámara en octubre de ese año, y había ansiado desde joven recuperar en los archivos de Zaragoza los títulos de hidalguía que nunca localizó. Su carrera y reconocimiento fueron lentos. A los 13 años Goya inició su carrera en el taller de José Luzán, pero pronto, en 1762, trató de obtener una ayuda de la Real Academia de San Fernando para jóvenes de provincias; al año siguiente se presentó al Premio de Pintura de primera clase, fracasando en sus pretensiones en dos ocasiones. Después de unos años, durante los que probablemente residió entre Madrid y Zaragoza, tal vez en el taller de Bayeu, decidió en 1769 emprender la aventura italiana por sus propios medios, aunque tampoco lograría el Premio de la Academia de Parma en el concurso de 1771. Regresó a Zaragoza, donde debía de contar con apoyos, porque pintó ese año el fresco del coreto en la basílica del Pilar. Se casó en 1773 con la hermana de Francisco Bayeu. Eso fue determinante para que en 1775 llegara a Madrid, invitado por su cuñado para colaborar en el proyecto de ejecución de los cartones para tapices para los Sitios Reales, que supuso su ascenso cortesano, lento en su caso, en los años siguientes.

En 1780, a los 32 años, Goya fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con la presentación del *Cristo en la cruz* (Museo del Prado, Madrid); al mismo tiempo el cabildo del Pilar le encargó el fresco de la cúpula de *Regina Martyrum*. El favor de Floridablanca en los inicios del decenio de 1780 fue además decisivo, al pintar su retrato en 1783 y recibir el encargo de uno de los cuadros para San Francisco el Grande, y seguramente la recomendación para servir al infante don Luis y a su familia en 1783 y 1784, así como su apoyo para el encargo de los retratos de los directores del Banco de San Carlos. En 1785 Goya era teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando y en 1786 fue nombrado finalmente Pintor del Rey. Al año siguiente conseguiría el mecenazgo de los duques de Osuna y poco después el de los condes de Altamira. La subida al trono en 1789 de Carlos IV supuso el nombramiento de Goya como Pintor de Cámara, a sus 43 años. No le quedaba ya más que uno de sus hijos, Javier, de cinco años, de los

seis que había tenido, y seguía pintando cartones de tapices para el rey. Sin embargo, ese decenio iba a suponer un cambio fundamental en la vida y la actitud de Goya hacia su arte, en lo que tal vez influyó la grave enfermedad de 1793 de la que quedó sordo. Fue entonces cuando comienzan sus obras independientes, como la serie de «diversiones nacionales» que presentó en la Academia en 1794, o las series de dibujos y las consiguientes estampas de los *Caprichos*. Paralelamente continuó con los encargos religiosos, llenos de novedades que nadie había ejecutado hasta entonces y que se consideran incluso más revolucionarios que los de otras escenas de género, como los lienzos de la Santa Cueva de Cádiz, en 1796, o el *Prendimiento de Cristo* en la sacristía de la catedral de Toledo en 1798, encargo del gran cardenal Lorenzana. Alcanzó, además, la fama gracias a sus retratos, desde los reyes hasta los representantes de la más alta aristocracia, como los duques de Alba, y los personajes más interesantes de la actualidad cultural, militar y política de esos años, como Jovellanos, Urrutia, Moratín y Godoy, que culminó en 1800 con la *Condesa de Chinchón* y la *Familia de Carlos IV* (Museo del Prado, Madrid), y otros que abrieron el camino de la modernidad, como su visión de la Venus como una modelo desnuda en las *Majas* (Museo del Prado, Madrid). En el nuevo siglo, la vida del artista estuvo marcada, como la del resto de los españoles, por la guerra contra Napoleón, de la que él fue uno de los más impresionantes testigos, con una visión profundamente crítica por sus reflexiones sobre la violencia, plasmadas en los *Desastres de la guerra* o en los lienzos del 2 y 3 de mayo de 1808, en 1814 (Museo del Prado, Madrid). Los retratos ilustraron la nueva sociedad y a los patronos aristocráticos, como el de la *Marquesa de santa Cruz*, la *Marquesa de Villafranca pintando a su marido*, o el del *X duque de Osuna* de 1816 (Musée Bonnat, Bayona), a los que se unieron los de la nueva burguesía, como *Teresa Sureda* (National Gallery, Washington) o el de su propio hijo Javier y su mujer, Gumersinda Goicoechea (Colección Noailles, Francia), y el de la actriz Antonia Zárate. Antes y después de la guerra Goya continuó con sus series de dibujos y estampas como la *Tauromaquia* y los *Disparates*, fechables en los años de la abolición de la Constitución de 1812, que culminan con las *Pinturas negras* en los muros de su propia casa. La represión de Fernando VII, de quien Goya consiguió uno de los retratos más reveladores del carácter de una persona, fue seguramente la razón por la que el artista marchó a Francia en 1824, después de la llegada a Madrid de los Cien mil hijos de San Luis

en mayo de ese año. Después de su estancia en la capital de Francia en julio y agosto de 1824, donde visitó el Salón de París de ese año, se estableció definitivamente en Burdeos. Sus innovaciones en esos años finales fueron muchas, como el uso de la litografía para sus nuevas estampas de los *Toros de Burdeos* y las miniaturas sobre marfil, con temas que aparecen también en los dibujos de esos años y que ilustran la sociedad contemporánea uniéndola a recuerdos y vivencias con su obsesión permanente por llegar al fondo de la naturaleza humana.

BIBL.: Valentín Carderera, «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista*, t. II, 1835, págs. 253-255. Louis Matheron, *Goya*. París: Schulz et Thuillier, 1858; Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites*. París: Henri Plon, 1867; Francisco Javier Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte* (Madrid), XIX, 1946, págs. 73-109; Folke Nordström, *Goya. Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya*. Estocolmo: Almqvist & Wilsell, 1962; Edith Helman, «Trasmundo de Goya», *Revista de Occidente* (Madrid), 1963; Pierre Gassier y Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Friburgo: Office du Livre, 1970; Nigel Nigle Glendinning, *Goya and his Critics*. New Haven: Yale, 1977; Mercedes Águeda y Xavier de Salas, *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo, 1982; Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1992; Jeannine Baticle, *Goya*. París: Fayard, 1992; Arturo Ansón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995; José Luis Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997; Manuela Mena Marqués y Gudrun Mühle-Maurer, *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia*. Madrid: Ediciones El Viso, 2006; Jesús López Ortega, «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVI, n.º 44 (2008), págs. 62-68; G. Maurer, «Una leyenda persistente: El viaje de Goya a Andalucía en 1793», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXVIII, n.º 46 (2010), págs. 71-78. Gudrun Mühle-Maurer, «Goya. Sordo, y la máquina eléctrica», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), t. XXX, n.º 48 (2012), págs. 94-96; Manuela Mena Marqués, «Biografía de Francisco de Goya», *Diccionario Biográfico Español* (Madrid, Real Academia de la Historia), t. XXIV, 2014.

M. M

JOSÉ GUERRERO

(Grenade, 1914 - Barcelone, 1991)
(Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

Guerrero est une figure clé de l'abstraction picturale espagnole, en connexion avec la scène artistique internationale et, particulièrement, la genèse de l'École de New-York des années cinquante, à laquelle il participa, assimilant les valeurs de l'expressionnisme abstrait nord-américain. Sa période de formation débute à l'*Escuela de Artes y Oficios* de Grenade (1931-1934), puis à l'*Escuela Superior de Bellas Artes* de San Fernando (1939-1944). Après avoir achevé ses études, il part à Paris en 1945 avec une bourse du gouvernement français pour étudier à l'École des Beaux-Arts. Il y découvre l'avant-garde historique et les peintres de l'École de Paris, ce qui l'amène à explorer son propre langage, déjà pleinement moderne. Il initie donc une période de recherche qui le mène jusqu'à Rome (1947-1948), où il rencontre la journaliste états-unienne Roxane Whittier Pollock, qu'il épouse en 1949. L'année suivante, il s'installe à New-York, étape décisive pour développer son propre langage basé sur l'abstraction lyrique et gestuelle. Il y fait la connaissance de la galeriste Betty Parsons, qui l'introduit dans son cercle d'artistes, dont Franz Kline, Mark Rothko ou Robert Motherwell. Il apprend les techniques de gravure du mythique Atelier 17 avec Stanley William Hayter, et émerge en 1954 avec une œuvre caractérisée par un processus progressif d'abstraction et de simplification des formes, basée sur la tension entre des masses chromatiques et l'expressivité du composant gestuel, développé dans les années 1970. Il rentre alors temporairement en Espagne, entre en contact avec le *Grupo de Cuenca* et participe à l'inauguration du *Museo Abstracto*. En 1966, il réalise l'une de ses œuvres les plus importantes, *La brecha de Viznar*, dont il produira diverses versions dans les années 1980. En 1970, il débute sa série *Fosforescencias*, caractérisée par une synthèse abstraite du motif des allumettes, qu'il utilise pour expérimenter la forme et la couleur. Il travaille ensuite l'ovale et l'arc qui, à la manière des idéogrammes, se convertissent en frontières aux vibrants aplats de couleur.

Après avoir exposé dans la galerie de Betty Parsons dans les années cinquante, sa trajectoire a été l'une des plus prolifiques. En Espagne, son œuvre est régulièrement exposée dans la Galerie Juana Mordó de Madrid, dès 1964. En 1976, sa première exposition anthologique a lieu dans les salons du *Banco de Granada* et à la *Fundación Rodríguez-Acosta* de Grenade. D'autres ont lieu dans la *Sala de las Alhajas* (Madrid, 1980) ou au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1994). En 2000 a lieu

l'inauguration du *Centro José Guerrero* de Grenade, comprenant un choix important d'œuvres de l'artiste, sans oublier ses archives personnelles. Il est reçu Chevalier des Arts et des Lettres (France, 1959) et se voit octroyer la *Medalla de Oro a las Bellas Artes* espagnole (1984).

BIBL. : Marta González Orbegozo *et al.*, *Guerrero*. Madrid : MNCARS, 1994 ; Juan Manuel Bonet, Manuel Romero et Rafael del Pino, *José Guerrero : El Cedar Café*. Madrid : SEACEX, 2002 ; Yolanda Romero Gómez *et al.*, *José Guerrero : catálogo razonado*, vol 2. Grenade : Centro José Guerrero ; Madrid, Telefónica, 2007.

Figura clave de la abstracción pictórica española, en conexión con el panorama artístico internacional, y en particular con la génesis de la Escuela de Nueva York en los años cincuenta, de la que fue partícipe, asimilando los valores del expresionismo abstracto norteamericano. Su periodo de formación comenzó en la Escuela de Artes y Oficios de Granada (1931-1934) y posteriormente en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (1939-1944). Una vez terminados sus estudios, viajó a París en 1945 becado por el gobierno francés para estudiar en la École des Beaux-Arts. Allí conoció la vanguardia histórica y a los pintores de la Escuela de París, lo que lo indujo a indagar sobre su propio lenguaje, ya plenamente dentro de la modernidad. Inició entonces un período de búsqueda que lo llevó a Roma (1947-1948), donde conoció a la periodista norteamericana Roxane Whittier Pollock, con la que se casaría en 1949. Al año siguiente se trasladó a Nueva York, lo que será definitorio para desarrollar a partir de entonces su propio lenguaje basado en la abstracción lírica y gestual. Allí conoció a la galerista Betty Parsons, que lo introduce en su círculo de artistas, entre los que se hallan Franz Kline, Mark Rothko o Robert Motherwell. Unido al aprendizaje de las técnicas de grabado en el mítico Atelier 17 con Stanley William Hayter, Guerrero irrumpió en 1954 con una obra caracterizada por un paulatino proceso de abstracción y simplificación de las formas, basada en la tensión entre masas cromáticas y la expresividad del componente gestual, que desarrollará en la década de 1970. En esa época regresó a España por un tiempo, entró en contacto con el Grupo de Cuenca y participó en la inauguración del Museo Abstracto. En 1966 realizó una de las obras más importantes en su trayectoria, *La brecha de Viznar*, de la que producirá varias versiones en la década de 1980. En 1970 comenzó su serie *Fosforescencias*, caracterizada por

una síntesis abstracta del motivo de los fósforos que le sirvió para experimentar con la forma y el color. En las décadas siguientes trabajará con el óvalo y el arco que, a modo de ideogramas, se convierten en fronteras de palpitanes planos de color.

Desde que expuso en la galería de Betty Parsons en los años cincuenta su trayectoria ha sido una de las más prolíficas. En España fue principalmente la Galería Juana Mordó de Madrid la que mostró y difundió su obra desde 1964. En 1976 se celebró su primera exposición antológica en las Salas del Banco de Granada y en la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, a la que siguieron otras en Sala de las Alhajas (Madrid, 1980) o el Museo Reina Sofía (Madrid, 1994). En el 2000 se inauguró el Centro José Guerrero de Granada, con una importante selección de obras del artista, además de su archivo personal. Entre los reconocimientos obtenidos destaca su nombramiento como Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia (1959) y la Medalla de Oro a las Bellas Artes española (1984).

BIBL. : Marta González Orbegozo *et al.*, *Guerrero*. Madrid : MNCARS, 1994 ; Juan Manuel Bonet, Manuel Romero y Rafael del Pino, *José Guerrero : El Cedar Café*. Madrid : SEACEX, 2002 ; Yolanda Romero Gómez *et al.*, *José Guerrero : catálogo razonado*, vol 2. Granada : Centro José Guerrero ; Madrid, Telefónica, 2007.

R. D.

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

(Seville, 1791 - Madrid, 1865)
(Sevilla, 1791 - Madrid, 1865)

Los orígenes artísticos de Gutiérrez de la Vega son ligados a la *Real Escuela de Tres Nobles Artes*, de Sevilla, où il est inscrit comme élève à partir de 1802, et à l'atelier de son oncle, le peintre Salvador Gutiérrez, l'un des meilleurs copistes de Murillo qui travaillaient à Séville ; il inculque à son neveu l'intérêt pour ce peintre, qui devient l'une des références fondamentales aussi bien de son style que d'une partie de ses sources d'inspiration. Après une longue formation, il obtient, en 1825, la place d'assistant en peinture et débute une importante carrière de portraitiste et de peintre de scènes religieuses qui, non seulement en font l'un des artistes les plus demandés de la bourgeoisie et de l'église sévillanes, mais lui permettent également de voyager dans d'autres villes de la péninsule. Il part ainsi en 1829 à Cadix, où il se noue d'amitié avec le consul britannique John Brackenbury, dont il peint la famille.

De retour à Séville, il tente de se rapprocher de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid. Après un tableau au sujet très murillesque, il part pour Madrid en 1831 avec Esquivel afin de prétendre au prix de première classe de l'Académie, entreprise dans laquelle ils échouèrent. Ils sont nommés académiciens de mérite en 1832 et s'installent à la Cour. Leur charge et leur don pour les portraits peints leur ouvrent les portes des grandes maisons et du palais royal, de sorte que leurs œuvres constituent une véritable galerie des personnages les plus importants de la vie sociale et officielle espagnole du second tiers du XIXe siècle. Parmi ses sujets figurent les membres de la famille royale, comme Isabelle II, dont il peint plusieurs portraits à différents âges, Marie-Christine ou la duchesse de Montpensier, qui étaient ravies de se voir représentées dans le style suave, habile et flatteur de Gutiérrez de la Vega. Mais jamais, cependant, il n'obtient d'être nommé Peintre de cour.

Bien qu'établi à Madrid, il maintient le contact avec Séville, où il revient en 1843 pour prendre possession de la charge de directeur de la *Real Escuela de Tres Nobles Artes* ; il démissionne de cette charge en 1847 car incapable de s'occuper, depuis la Cour, des obligations de sa charge. À partir de là, il travaille de préférence à Madrid et poursuit sa carrière d'enseignant à l'*Academia de San Fernando*. Il participe pleinement à la vie artistique et littéraire de la ville, d'autant plus que, à cette époque, la communauté d'intérêts entre peintres et écrivains se resserre. C'est ainsi qu'il devient membre insigne du *Liceo Artístico y Literario*, l'une des institutions de référence du Romantisme espagnol.

Outre des portraits, le genre qu'il cultive assidument, Gutiérrez de la Vega réalise un nombre considérable de peintures religieuses, un champ dans lequel son style, dérivé de celui de Murillo, lui est favorable étant donné l'intérêt croissant pour ce peintre dans toute l'Europe. Son catalogue comprend également un ensemble de peintures de mœurs, liées surtout à son étape sévillane, reflet du goût pour ces sujets qui se dessine dans la capitale andalouse à l'époque romantique.

BIBL.: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Tolède: Toledo Imp., Fot. y Enc. del Colegio de Huérfanos de María Cristina 1929; J. Guerrero Novillo, « Los pintores románticos sevillanos », *Archivo Hispalense* (Seville), t. XI (1949), pp. 36-38; Enrique Pardo Canalís, « José Gutiérrez de la Vega », *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 115 (1971), pp. 267 et suivantes; Ana María Arias de Cossio, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán 1978; Enrique Pardo Canalís, « José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo », *Goya* (Madrid), (1982), pp. 169-171; Enrique Valdivieso et José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Séville: Fundación Sevillana Endesa, 2011, pp. 114-125.

—

Sus orígenes artísticos se relacionan con la Real Escuela de Tres Nobles Artes, de Sevilla, en la que aparece matriculado desde 1802, y con el taller de su tío, el pintor Salvador Gutiérrez, uno de los mejores copistas de Murillo que trabajaban en Sevilla que inculcó en su sobrino el interés por este artista, el cual se convertiría en el referente fundamental tanto de su estilo como de parte de su temática. Tras una larga etapa de formación, en 1825 obtuvo la plaza de ayudante de pintura e inició una importante carrera como retratista y pintor de escenas religiosas, que además de convertirlo en uno de los artistas más solicitados por la burguesía y la iglesia sevillanas, propició su traslado a otras ciudades de la península. Así, en 1829 viajó a Cádiz, donde trabó amistad con el cónsul británico John Brackenbury, a cuya familia retrató.

Una vez de vuelta en Sevilla, trató de acercarse a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Tras regalar un cuadro de tema murillesco, en 1831 viajó a Madrid con Esquivel para optar al premio de primera clase de la Academia, que no consiguieron, y en 1832 fueron nombrados académicos de mérito y se instalaron en la Corte. Su cargo y sus dotes para la pintura de retratos le abrieron las puertas de importantes casas y del Palacio Real, de manera que sus obras constituyen

una auténtica galería de los personajes más destacados de la vida social y oficial española del segundo tercio del siglo XIX. Entre sus retratados figuran miembros de la Familia Real, como Isabel II, de quien pintó varios cuadros en diversas edades, María Cristina o la duquesa de Montpensier, a quienes encantaba verse reflejadas en el estilo dulce, hábil y halagador de Gutiérrez de la Vega. Sin embargo, nunca vio cumplidas sus aspiraciones de ser nombrado Pintor de Cámara.

Aunque afincado en Madrid, siguió manteniendo contactos en Sevilla, adonde acudió en 1843 para tomar posesión del cargo de director de la Real Escuela de Tres Nobles Artes, del que dimitió en 1847 por la imposibilidad de ocuparse desde la Corte de las obligaciones que conllevaba su empleo. A partir de entonces trabajó preferentemente en Madrid y continuó su carrera docente en la Academia de San Fernando. Participó activamente en la vida artística y literaria de la ciudad, lo que venía propiciado por el hecho de que en esa época se hizo más estrecha la comunidad de intereses entre escritores y pintores. Fue, así, miembro importante del Liceo Artístico y Literario, una de las instituciones de referencia del Romanticismo español.

Además de retratos, que fue el género que cultivó más asiduamente, Gutiérrez de la Vega realizó un destacado número de pinturas religiosas, campo en el que le ayudó a prosperar el hecho de que su estilo derivado de Murillo sintonizaba con el interés por la obra de este pintor que se estaba generalizando en Europa. De su catálogo forma parte también un conjunto de obras de carácter costumbrista, relacionadas principalmente con su etapa sevillana, que son reflejo del acendrado gusto por estos temas que se fue formando en la ciudad durante el Romanticismo.

BIBL.: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Toledo Imp., Fot. y Enc. del Colegio de Huérfanos de María Cristina 1929; J. Guerrero Novillo, « Los pintores románticos sevillanos », *Archivo Hispalense* (Sevilla), t. XI (1949), págs. 36-38; Enrique Pardo Canalís, « José Gutiérrez de la Vega », *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 115 (1971), págs. 267 y ss.; Ana María Arias de Cossio, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán 1978; Enrique Pardo Canalís, « José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo », *Goya* (Madrid), (1982), págs. 169-171; Enrique Valdivieso y José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa, 2011, págs. 114-125.

J. P.

CANDIDA HÖFER

(Eberswalde, Alemania, 1944)

Höfer estudió en la *Kunstakademie* de Düsseldorf entre 1973 y 1976, y se especializó en cine con Ole John. Entre 1976 y 1982, estudió la fotografía con Bernd y Hilla Becher: su influencia decisiva condujo a Candida Höfer a una fotografía de naturaleza más social que en las décadas sesenta y setenta, a una práctica fotográfica marcada por el despojamiento, la simplicidad y la objetividad sobre los espacios de representación y de utilidad pública, captados habitualmente desde la más estricta frontalidad y un equilibrio en la composición, y una imagen de gran definición y nitidez. Estos espacios arquitectónicos de interiores de edificios dotados de una gran carga histórica, de un valor cultural — bibliotecas, archivos, monumentos, museos, galerías, iglesias, bancos, etc. — son captados por Höfer precisamente en los momentos en que son inaccesibles al público, lo que convierte la arquitectura en una huella palpable de la inmensidad de la memoria que ellos contienen. Ella trabaja con constancia y fidelidad a su esencia, lo que la convierte en uno de los representantes más importantes de la Escuela de Düsseldorf.

Elle commence à exposer en individuel à partir de 1975 et, depuis lors, son œuvre a été exposée à de multiples reprises: *Hamburger Kunsthalle* (Hambourg, Allemagne, 1993); *Kunstverein Wolfsburg* (Wolfsburg, Allemagne, 1998); *Museum of Contemporary Photography* (Chicago, États-Unis, 2000); *Musée du Louvre* (Paris, France, 2007); *Centro Cultural de Belém* (Lisbonne, Portugal, 2006); *Zentrum für Kunst und Medien* (Karlsruhe, Allemagne, 2008); *Museo de Arte Contemporánea* (Vigo, Espagne, 2010); *Centro Andaluz de Arte Contemporánea* (Seville, Espagne, 2010); *Museum für Neue Kunst* (Fribourg, Allemagne, 2011, 2012); *Museum Kunstpalast* (Düsseldorf, Allemagne, 2013-2014). Elle a en outre participé à la Documenta 11 (Kassel, Allemagne, 2002), a représenté, aux côtés de Martin Kippenberger, l'Allemagne à la Biennale de Venise (2003) et a participé à une exposition collective à la *National Gallery of Art* (Washington D. C., États-Unis, 2016).

BIBL.: Michael Krüger, *Candida Höfer: Monographie*. Munich: Schirmer/Mosel, 2003; Enrique Vila-Matas, Luisa Castro et Herbert Burkert, *Höfer. Spaces of Their Own*. Munich: Schirmer/Mosel, 2010; Rui Xavier et Herbert Burkert, *Candida Höfer/Rui Xavier: Silent Spaces*. Berlin: Distanz, 2015.

—

AXEL HÜTTE

(Essen, Allemagne, 1951)

(Essen, Alemania 1951)

Cursó sus estudios en la Kunstakademie de Düsseldorf entre 1973 y 1976, en la especialidad de Cine con Ole John; y, entre 1976 y 1982, de Fotografía con Bernd y Hilla Becher, cuya influencia decisiva condujo a Candida Höfer de una fotografía de naturaleza más social en los años setenta a una práctica fotográfica marcada por la desnudez, la simplicidad y la objetividad sobre espacios de representación y utilidad pública, captados usualmente desde la más estricta frontalidad y equilibrio compositivo, con una gran definición y pulcritud en la imagen. Estos espacios arquitectónicos de interiores de edificios con una fuerte carga histórica, función pública y valor cultural como bibliotecas, archivos, monumentos, museos, galerías, iglesias, bancos, etcétera, son captados por Höfer precisamente cuando están vacíos, mostrando aquellos lugares o momentos normalmente inaccesibles al público, lo que hace que la propia arquitectura se convierta en huella palpable de la inmensidad de la memoria que contienen. Trabajo constante y fiel a su esencia, que la ha convertido en una de las máximas representantes de la denominada Escuela de Düsseldorf.

Desde 1975 comenzó a exponer individualmente y desde entonces su obra ha sido objeto de presentaciones en la Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 1993); el Kunstverein Wolfsburg (Wolfsburgo, Alemania, 1998); el Museum of Contemporary Photography (Chicago, Estados Unidos, 2000); el Musée du Louvre (París, 2007); el Centro Cultural de Belém (Lisboa, 2006); el Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe, Alemania, 2008); Museo de Arte Contemporánea (Vigo, 2010); el Centro Andaluz de Arte Contemporánea (Sevilla, 2010); el Museum für Neue Kunst (Friburgo, Alemania, 2011, 2012); y el Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Alemania, 2013-2014). Además, ha participado en eventos como la Documenta 11 (Kassel, Alemania, 2002), ha representado a Alemania junto a Martin Kippenberger en la Bienal de Venecia (2003) y ha expuesto colectivamente en la National Gallery of Art (Washington D. C., Estados Unidos, 2016).

BIBL.: Michael Krüger, *Candida Höfer: Monographie*. Múnich: Schirmer/Mosel, 2003; Enrique Vila-Matas, Luisa Castro y Herbert Burkert, *Höfer. Spaces of Their Own*. Múnich: Schirmer/Mosel, 2010; Rui Xavier y Herbert Burkert, *Candida Höfer/Rui Xavier: Silent Spaces*. Berlín: Distanz, 2015.

R. D.

Axel Hütte étudie à la *Kunstakademie de Düsseldorf* (1973-1981). Ses professeurs sont Bernd et Hilla Becher, et ses condisciples les figures les plus éminentes du renouveau photographique de l'École de Düsseldorf ou Nouvelle photographie allemande. Grâce aux bourses obtenues pour étudier à Londres et à Venise entre 1986 et 1988, son travail se caractérise d'abord par le noir et blanc et le petit format. Il subit l'influence de l'essentialisme de la Nouvelle objectivité dans des paysages urbains dont l'humain est exclu. Son œuvre photographique se développe autour du voyage et débute dans les années 1990 par un périple dans le sud de l'Europe, avec des photos grand format et couleur, d'une perfection formelle et d'un sens du détail extraordinaire ; on y voit des images tantôt d'architectures urbaines, tantôt de paysages naturels majestueux et sublimes. Il adopte l'idée de dissoudre les dimensions de l'humain par l'absence de référents spatiaux, dans des masses de couleur, des éléments et des textures dilués ou répétés *ad infinitum*, annulant toute référence toponymique ou culturelle. Signalons ses séries *Fog* (1994-2003) qui comprennent des images prises en Suisse, en Espagne, en Islande, en Allemagne et à Hawaï ; *Tropics* (1998-2002), avec des clichés pris en Australie, en Afrique du Sud, au Costa Rica ou au Brésil ; et *Night* (1998-2003), où il récupère l'idée de l'architecture comme paysage dans des images nocturnes de bâtiments des villes les plus importantes du monde : Paris, Londres ou New-York.

Depuis sa première exposition individuelle en 1984 à la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, son travail a été largement diffusé dans des institutions internationales d'envergure. En guise d'exemple, citons le *Hamburger Kunsthalle* (Hambourg, Allemagne, 1993) ou le *Fotomuseum Winterthur* (Winterthur, Suisse, 1997). Il a également exposé en Espagne au *Museo Reina Sofía*, au *Palacio de Velázquez* (Madrid, 2004), à la *Fundación César Manrique* (Lanzarote, Espagne, 2004), à la *Fundación Telefónica* (Madrid, 2008), à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, Espagne, 2009) et au *Museo San Telmo* (Saint-Sébastien, Espagne, 2014).

BIBL. : Axel Hütte, Julio Llamazares et Rosa Olivares, *Axel Hütte : Terra incognita*. Madrid : MNCARS, 2004 ; Miguel Fernández-Cid, *Axel Hütte. En tierras extrañas*. Madrid : Fundación Telefónica, 2008.

—

Estudió en la Kunstakademie de Düsseldorf (1973-1981), donde tuvo como profesores a Bernd y Hilla Becher, y como compañeros a las más destacadas figuras de la renovación fotográfica de la denominada Escuela de Düsseldorf o Nueva Fotografía Alemana. Su obra, impulsada por la obtención de becas para estudiar en Londres y Venecia entre 1986 a 1988, se caracterizó inicialmente por el blanco y negro y el pequeño formato, y estuvo inspirada por el esencialismo de la Nueva Objetividad en paisajes urbanos donde excluye a la figura humana. Su trabajo fotográfico, desarrollado en relación al viaje, comenzó en la década de 1990 con un recorrido por el sur de Europa, con fotografías de gran formato y a color, de una perfección formal y detallismo extraordinarios que muestran imágenes paisajísticas donde se centra tanto en la arquitectura de la ciudad como en la naturaleza majestuosa y sublime; adopta la idea de disolver las dimensiones de lo humano mediante la ausencia de referentes espaciales, en masas de color, elementos y texturas que se diluyen o se repiten *ad infinitum*, anulando cualquier referencia toponímica o cultural. Destacan sus series *Fog* (1994-2003) que incluye imágenes de Suiza, España, Islandia, Alemania y Hawái; *Tropics* (1998-2002), con fotografías de Australia, Sudáfrica, Costa Rica o Brasil; y *Night* (1998-2003), donde retoma la idea de arquitectura como paisaje a través de imágenes nocturnas de edificios de las más importantes ciudades del planeta, como París, Londres o Nueva York.

Desde su primera muestra individual en 1984 en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, su obra ha sido ampliamente difundida en importantes instituciones internacionales, entre las que destacan las celebradas en el Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, Alemania, 1993); Fotomuseum Winterthur (Winterthur, Suiza, 1997). También se ha exhibido en España, con exposiciones en el Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez (Madrid, 2004); la Fundación César Manrique (Lanzarote, 2004); la Fundación Telefónica (Madrid, 2008), Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2009) y Museo San Telmo (San Sebastián, 2014).

BIBL.: Axel Hütte, Julio Llamazares y Rosa Olivares, *Axel Hütte: Terra incognita*. Madrid: MNCARS, 2004; Miguel Fernández-Cid, *Axel Hütte. En tierras extrañas*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

R. D.

PELLO IRAZU

(Andoain, Guipúzcoa, 1963)

Pello Irazu est diplômé de la faculté des beaux-arts de l'Université du Pays Basque (Bilbao, 1986) dans la spécialité de la sculpture. Avec Txomin Badiola, Irazu est considéré comme l'un des sculpteurs les plus importants de la « nueva escultura vasca¹ ». Fidèle aux préceptes du constructivisme des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, Pello Irazu travaille dans ses pièces la pureté des formes et les angles droits afin de générer des espaces limpides et impossibles qui expérimentent l'usage du vide entre les éléments formels de l'œuvre et la salle où elle est exposée. En 1989, il s'installe à Londres puis, en 1990, à New-York grâce à une bourse Fulbright qui lui permet d'établir des liens avec des galeries états-uniennes comme la John Weber Gallery, où il expose en 1991. Il vit et travaille à présent à Bilbao.

La production artistique de Pello Irazu s'attache progressivement à l'utilisation des techniques et aux sculptures d'assemblage de barres de bois, formica, carton et plastique. La peinture murale et le dessin se rejoignent, grâce à quoi dans nombre de ses expositions le volume des œuvres dialogue avec la bidimensionnalité du mur qui les contient ou supporte. Signalons, dans cette même veine, son exposition « El muro incierto » dans la *Sala Alcalá 31* (Madrid, 2015), où, à travers une espèce de jeu sur la spécificité du lieu, il agence plusieurs fresques murales exécutées entre 1991 et 2005 dans l'espace intérieur de la salle d'exposition, générant un trajet labyrinthique et discontinu visant à déstabiliser la perception du spectateur.

Pello Irazu est un artiste au parcours fécond et international. Notons ses expositions individuelles « Pasajes », lors de l'Exposition universelle de Séville (1992) ; « Pello Irazu. Fragmentos y durmientes », au *Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz* (Vitoria-Gasteiz, Espagne, 2003) et à la *Yancey Richardson Gallery* (New-York, 2014). Il a participé à de nombreuses expositions collectives comme « Future Perfect », organisé par le commissaire Dan Cameron (Heiligenkreuzerhof, Vienne, 1993) ; « Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización : prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90 », au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2013) ; et « (Ex)posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español 1975-1995 », organisée par le *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (Saint-Jacques de Compostelle, Espagne, 2015).

BIBL. : « Pello Irazu. El constructivista manchado : estancias y (des)encuentros », in Miguel Cereceda, *Hacia un nuevo clasicismo : veinte años de escultura española*. Valence : Generalitat Valenciana, 1999 ; *Fragmentos y durmientes*. Vitoria : Artium, 2004 ; Kevin Power, *Pello Irazu, obra 1987-1988*. Madrid : Galerie Soledad Lorenzo, 2003 ; *Pello Irazu. Vivir sin destruir*, Guipúzcoa : Diputación Foral de Guipúzcoa, 2009 ; *El muro incierto (The uncertain wall)*, Madrid : Comunidad de Madrid, 2015.

1. NdT : nouvelle sculpture basque

Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (Bilbao, 1986) con la especialidad de Escultura. Junto a Txomin Badiola, Irazu se considera una de las figuras más relevantes dentro de la llamada «nueva escultura vasca». Siguiendo los preceptos del constructivismo oteiziano propio de los ochenta y los noventa, Pello Irazu ahonda con sus piezas en la pureza de las formas y los ángulos rectos para generar espacios limpios e imposibles que experimentan con el uso el vacío existente entre los elementos formales de la obra y la sala que la acoge. En 1989 se trasladó a Londres y de allí, en 1990, a Nueva York gracias a una Beca Fulbright que le permitió crear vínculos con galerías norteamericanas como la John Weber Gallery, donde expuso en 1991. Actualmente reside y trabaja en Bilbao.

La producción artística de Pello Irazu amplía poco a poco el uso de técnicas y las esculturas de ensamblaje con listones de madera, formica, cartón y plástico; se unen la pintura mural y el dibujo, lo cual permite que muchas de sus exposiciones dialoguen entre el volumen de las obras y la bidimensionalidad del muro que las contiene o soporta. Dentro de esta tendencia, destaca su exposición «El muro incierto» en la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2015), donde, a través de una suerte de juego de especificidad del sitio, organiza varios murales producidos entre 1991 y 2005 en el espacio interior de la sala de exposiciones y genera un trayecto laberíntico y discontinuo que aspira a desestabilizar la percepción del espectador.

Pello Irazu es un artista con una trayectoria dilatada e internacional, donde destacan sus exposiciones individuales «Pasajes», en la Exposición Universal de Sevilla (1992); «Pello Irazu. Fragmentos y durmientes», en el Centro-Museo Vasco de Arte

Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2003) y en la Yancey Richardson Gallery (Nueva York, 2014). Ha participado en importantes muestras colectivas como «Future Perfect», comisariada por Dan Cameron (Heiligenkreuzerhof, Viena, 1993); «Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90», en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2013); y «(Ex)posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español 1975-1995», organizada por el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2015).

BIBL. : «Pello Irazu. El constructivista manchado: estancias y (des)encuentros», en Miguel Cereceda, *Hacia un nuevo clasicismo: veinte años de escultura española*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999; *Fragmentos y durmientes*. Vitoria: Artium, 2004; Kevin Power, *Pello Irazu, obra 1987-1988*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2003; *Pello Irazu. Vivir sin destruir*, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2009; *El muro incierto (The uncertain wall)*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2015.

I. T.

CARMEN LAFFÓN

(Séville, 1934)
(Sevilla, 1934)

Carmen Laffón, peintre et sculptrice figurative, est l'une des figures les plus importantes du réalisme espagnol de la seconde moitié du XXe siècle. Son œuvre, lyrique et intimiste, se déploie dans des paysages, des natures mortes et des portraits. Elle commence à peindre très jeune avec le peintre Manuel González Santos. Elle entre ensuite à l'*Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* de Séville (1949-1952), et continue à étudier à l'*Escuela de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid, où elle obtient son diplôme en 1954. Elle achève sa formation d'abord à Paris, puis à l'Académie espagnole de Rome (1955-1956) grâce à une bourse du Ministère de l'Éducation.

Laffón brouille les contours entre la peinture, le dessin et la sculpture et approfondit la captation de la lumière et la mutation chromatique des motifs. Dès la fin des années cinquante, sa peinture reproduit les paysages du Guadalquivir, depuis La Cartuja jusqu'à Sanlúcar de Barrameda et au parc de Doñana. Mais elle s'intéresse aussi à son environnement plus quotidien, notamment sa propriété *La Jara*, dans des séries qu'elle développe au fil du temps, incorporant à son œuvre la tradition et la modernité, de l'influence du paysagisme de Camille Corot à l'abstraction de Mark Rothko, dans des scènes à l'atmosphère subtile. Carmen Laffón tend à une composition de structures minimes et à la dissolution des formes, tout en demeurant liée à une observation profonde du réel, comme l'on peut observer dans des séries comme *El Coto desde Sanlúcar*, commencée dans les années quatre-vingts avec de petits pastels, ou bien dans la série d'huiles de grand format exécutée entre 2005 et 2014. À partir des années quatre-vingt-dix, elle se dédie également à la sculpture, dans le prolongement de son intérêt pour le quotidien et pour l'objet, réunissant les motifs par le traitement pictural des surfaces, comme une peinture élargie, ainsi, dans ses séries récentes sur la vigne ou la chaux.

Laffón est liée au groupe d'artistes du studio *El Taller* (1967-1969), avec Teresa Duclós et José Soto, ainsi qu'à la Galerie *La Pasarela* de Séville. Depuis le milieu des années soixante, elle fait partie des artistes de la Galerie Juana Mordó, où elle expose en 1967. En 1992, le *Museo Reina Sofía* lui consacre une première rétrospective. Elle exposera ensuite en individuel à la Sala Amós Salvador (Logroño, Espagne, 1996) ; au *Centro Cultural Casa del Cordón* (Burgos, Espagne, 2001) ; à la *Fundación Rodríguez-Acosta* (Grenade, Espagne, 2006) ou au *Centro Andaluz de Arte*

Contemporáneo (Séville, Espagne, 2014-2015), pour n'en citer que quelques-uns. En 1982, elle reçoit le *Premio Nacional de Artes Plásticas* du *Ministerio de Cultura* ; en 1999, elle gagne la *Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes* et, en 2000, elle est reçue *académica numeraria* de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Elle est nommée citoyenne d'honneur de l'Andalousie en 2013.

BIBL. : Jacobo Cortines *et al.*, *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida/MNCARS, 1992 ; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Carmen Laffón : esculturas, pinturas, dibujos*. Madrid : SEACEX, 2003 ; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz *et al.*, *Carmen Laffón : el paisaje y el lugar*. Séville : Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014.

Pintora y escultora figurativa, es una de las figuras más destacadas del realismo español de la segunda mitad del siglo XX, con una obra de corte lírico e intimista que despliega en paisajes, naturalezas muertas y retratos. Se inició en la pintura desde muy joven con el pintor Manuel González Santos. Posteriormente ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1949-1952), y continuó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, licenciándose en 1954. Completó su formación primero en París y después en la Academia Española en Roma (1955-1956) con una Beca del Ministerio de Educación.

Laffón diluye los límites entre pintura, dibujo y escultura, profundizando en la captación de la luz y la mutación cromática de los motivos. Desde finales de los años cincuenta su pintura ha representado el paisaje del Guadalquivir, desde La Cartuja hasta Sanlúcar de Barrameda y el Coto de Doñana, así como su entorno más cotidiano, destacando su finca *La Jara*, en series que desarrolla a lo largo del tiempo, incorporando a su obra la tradición y la modernidad, desde la influencia del paisajismo de Camille Corot hasta la abstracción de Mark Rothko, en escenas de atmósferas sutiles con una tendencia hacia la composición a través de estructuras mínimas y hacia la disolución de las formas, pero siempre ligada a una profunda observación de lo real, como se refleja en series como *El Coto desde Sanlúcar* que inició en los años ochenta mediante pequeños pasteles, o la serie de óleos de gran formato realizados entre 2005 y 2014. Desde los años noventa desarrolla también obra escultórica,

que parte de su interés por lo cotidiano y el objeto, unificando los motivos a través del tratamiento pictórico de las superficies a modo de pintura expandida, como en sus recientes series dedicadas a la viña o la cal.

Laffón se vincula al grupo de artistas entorno al estudio El Taller (1967-1969), junto a Teresa Duclós y José Soto, y también a la Galerie La Pasarela de Sevilla. Desde mediados de los años sesenta pasó a formar parte de los artistas de la Galerie Juana Mordó, donde expuso en 1967. En 1992 el Museo Reina Sofía le dedicó su primera retrospectiva. Posteriormente realiza exposiciones individuales en la Sala Amós Salvador (Logroño, 1996); el Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2001); la Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 2006); o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2014-2015), entre otras. En 1982 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura; en 1999 ganó la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes; y en el 2000 ingresó como académica numeraria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 2013 fue nombrada Hija predilecta de Andalucía.

BIBL. : Jacobo Cortines *et al.*, *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid : Fundación Cultural Mapfre Vida/MNCARS, 1992 ; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Carmen Laffón: esculturas, pinturas, dibujos*. Madrid : SEACEX, 2003 ; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz *et al.*, *Carmen Laffón: el paisaje y el lugar*. Sevilla : Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014.

R. D.

MAIDER LÓPEZ

(Saint-Sébastien, 1975)

(San Sebastián, 1975)

Maidier López est l'une des artistes espagnoles qui émergent avec force sur la scène internationale. Bien que sa formation soit principalement picturale et liée à *Arteleku* (le centre d'art créé par la *Diputación Foral* de Guipúzcoa), sa production s'est orientée au fil du temps vers d'autres façons de faire.

Selon Rosa Martínez, Maidier López travaille deux lignes complémentaires qui conçoivent l'espace sous son aspect social : d'un côté, elle réalise des interventions dans des espaces publics ou des musées et centres d'art qui l'y invitent ; dans ce sens, López transforme aussi bien le mobilier que l'architecture. De l'autre côté, elle agit en tant que scénographe en proposant des projets relationnels à partir d'appels publics à actions dans lesquelles les citoyens s'impliquent et participent — pas toujours consciemment —, transformant de manière collective et ludique le paysage urbain ou naturel. Elle enregistre et produit à partir de ces actions des vidéos et des photos et, ce faisant, Maidier López questionne la réalité en jouant avec les idées de camouflage, de trompe l'oeil et de piège utilisés comme outils pour renégocier les règles du jeu à l'œuvre dans nos comportements quotidiens. Sa récupération du trompe l'oeil dans une lecture contemporaine de ce dernier se retrouve dans des œuvres comme *DunaDiscover*, *Crossing* ou *AdosAdos*.

Maidier López a exposé au *Museo Guggenheim* de Bilbao (2007) ; au *Witte de With Center for Contemporary Art* (Rotterdam, Pays-Bas, 2010) ; au *Centre Pompidou Metz* (France, 2010) ; au *Museo de Arte Contemporáneo* de Castilla y León (León, 2011) ; et à la *Galerie Espacio Mínimo* (Madrid, 2017). Elle a participé à la Biennale de Venise (2005), à la *SCAPE Biennale d'art* dans l'espace public (Christchurch, Nouvelle-Zélande, 2008), à la *Sharjah Biennial 9* (Émirats-Arabes, 2009), à la Biennale d'Istanbul (2013) ou à la Biennale internationale de design (Saint-Étienne, France, 2010) .

BIBL. : Maidier López. Saint-Sébastien : Diputación de Guipúzcoa, Gouvernement basque et Galerie Distrito Cu4tro, 2005 ; Rosa Martínez, « Maidier López », in *Chaquon à son goût*. Bilbao : Museo Guggenheim, 2007 ; Estrella de Diego, « El espectador como jugador empedernido », in *Becarios Endesa 11*. Teruel : Museo de Teruel, 2013.

Maidier López es una de las artistas españolas de mayor emergencia en la escena internacional, aunque partió de una formación eminentemente pictórica vinculada a *Arteleku* (centro de arte creado por la *Diputación Foral* de Guipúzcoa), su producción ha derivado con el tiempo hacia otros modos de hacer. Según Rosa Martínez, Maidier López presenta dos líneas complementarias que conciben el espacio en su vertiente social: por un lado, realiza intervenciones en espacios públicos o en los museos y centros de arte a los que se la invita a generar proyectos; en este sentido, López puede transformar bien el mobiliario, bien la arquitectura. Por otro, propone como directora de escena proyectos relacionales para generar a partir de convocatorias públicas acciones en las que los ciudadanos se implican y participan —no siempre de forma consciente—, transformando de forma colectiva y lúdica el paisaje urbano o natural. Al registrar y convertir estas actuaciones en vídeo y fotografía, Maidier López cuestiona la realidad jugando con las ideas del camuflaje, el engaño visual y la trampa como herramientas para renegociar las reglas del juego que imperan en el comportamiento cotidiano. La artista vasca recupera la idea del trampantojo en una lectura contemporánea del mismo en obras como *DunaDiscover*, *Crossing* o *AdosAdos*.

Maidier López ha expuesto en el *Museo Guggenheim* Bilbao (2007); el *Witte de With Center for Contemporary Art* (Rotterdam, Países Bajos, 2010); el *Centre Pompidou Metz* (Francia, 2010); el *Museo de Arte Contemporáneo* de Castilla y León (León, 2011); y la *Galería Espacio Mínimo* (Madrid, 2017). Ha participado en la Biennial de Venecia (2005); la *SCAPE Biennial de Arte* en el Espacio Público (Christchurch, Nueva Zelanda, 2008); la *Sharjah Biennial 9* (Emiratos Árabes, 2009); la Biennial de Estambul (2013); o la Biennial Internacional Diseño (Saint Étienne, Francia, 2010) .

BIBL. : Maidier López. San Sebastián : Diputación de Guipúzcoa, Gobierno Vasco y Galería Distrito Cu4tro, 2005 ; Rosa Martínez, «Maidier López», en *Chaquon à son goût*. Bilbao : Museo Guggenheim, 2007 ; Estrella de Diego, «El espectador como jugador empedernido», en *Becarios Endesa 11*. Teruel : Museo de Teruel, 2013.

I. T.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

(Nerja, Málaga, 1956)

(Nerja, Málaga, 1956)

Rogelio López Cuenca est licencié en philosophie et lettres (1983), docteur es beaux-arts (2016) et membre actif, depuis le début des années quatre-vingts, du collectif malaguène d'action artistique Agustín Parejo School. Son travail se déploie aussi bien en peinture qu'en design, photographie, vidéo, net-art, installations ou interventions dans l'espace public. Il utilise surtout les images et les icônes des médias et le jeu linguistique et poétique pour en subvertir le sens dans une démarche critique et ironique. Par la confrontation, l'intervention appropriationniste ou la décontextualisation de la signalétique et de l'affichage urbains, il altère les images des *mass media* et de la publicité en tant que formes imposant des comportements, des désirs, et un système de contrôle des individus, dans le but de démanteler ces mêmes mécanismes produits par la société du capitalisme tardif : ainsi, la banalisation de la culture ou l'expansion d'un tourisme artificiel versus la problématique de la migration en Europe. Soulignons également l'importance, dans son œuvre, du document et de l'esthétique des archives, utilisés dans ses installations en guise de cartographies critiques sur la mémoire extirpée ou l'histoire officielle, comme dans ses projets *El paraíso de los extraños* (2001), *Málaga 1937* (2005-2007), *Valparaíso White Noise* (2012) ou *bibrablalbookburning* (2014).

Depuis sa première exposition individuelle dans la *Galerie Juana de Aizpuru* de Séville en 1988, il a exposé dans de nombreux endroits tels que : le *Kunsthalle Basel* (Bâle, Suisse, 1990) ; l'*University of South Florida Contemporary Art Museum* (Tampa, États-Unis, 1997) ; le *Palacio de los Condes* de Gabis (Grenade, Espagne, 2001) ; le *CaixaForum* (Barcelone, Espagne, 2005) ; le *Museo Patio Herreriano* (Valladolid, Espagne, 2008) ; le *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (Séville, Espagne, 2011) ; l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, Espagne, 2015) ; la *Sala Alcalá 31* (Madrid, 2016) et le *Museo Nacional de Antropología* (Madrid, 2016). Il a reçu diverses bourses dont la *Beca Fundación Marcelino Botín de Artes Plásticas* (1999-2000) et la *Beca para la Academia Española* de Rome (1995-96). En 1992 il a été récompensé du *Premio Andalucía de Artes Plásticas*.

BIBL. : Juan Antonio Ramírez, Rogelio López Cuenca et Mar Villaspesa, *Obras : Rogelio López Cuenca*. Grenade : Diputación de Granada, 2000 ; Alicia Chillida et al., *Astilhaografía. Rogelio López Cuenca*. Madrid : Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002 ; Ángel Gutiérrez Valero et al., *Rogelio López Cuenca : Hojas de ruta*. Valladolid : Museo Patio Herreriano, 2008.

VICENTE LÓPEZ

(Valence, 1772 - Madrid, 1850)

(Valencia, 1772 - Madrid, 1850)

Licenciado en Filosofía y Letras (1983), doctorado en Bellas Artes (2016) y miembro activo desde comienzos de los años ochenta del colectivo malagueño de acción artística Agustín Parejo School. Su obra, que abarca desde la pintura, el diseño, la fotografía y el vídeo hasta el *net-art*, la instalación y la intervención en espacios públicos, se basa principalmente en el uso de las imágenes e iconos de los medios de comunicación y del juego lingüístico y poético para subvertir su sentido con un carácter crítico e irónico. Mediante la confrontación, la intervención apropiacionista o la descontextualización de la señalética y cartelera urbana, altera las imágenes de los *mass media* y la publicidad como formas que imponen comportamientos, deseos, y un sistema de control hacia los individuos, para desmantelar esos mismos mecanismos que produce la sociedad tardocapitalista, incidiendo en la banalización de la cultura o la expansión de un turismo artificial en contraposición a la problemática de la migración en Europa. También en su obra es importante el documento y la estética del archivo, que emplea en sus instalaciones a modo de cartografías críticas sobre la memoria extirpada o la historia oficial, como en sus proyectos *El paraíso de los extraños* (2001), *Málaga 1937* (2005-2007), *Valparaíso White Noise* (2012) o *bibrramblabookburning* (2014).

Desde su primera muestra individual en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla en 1988, ha expuesto su obra en numerosas instituciones como el Kunsthalle Basel (Basilea, Suiza, 1990); el University of South Florida Contemporary Art Museum (Tampa, Estados Unidos, 1997); el Palacio de los Condes de Gabis (Granada, 2001); el CaixaForum (Barcelona, 2005); el Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2008); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2011); el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2015); la Sala Alcalá 31 (Madrid, 2016); y el Museo Nacional de Antropología (Madrid, 2016). Entre las becas que se le han otorgado destacan la Beca Fundación Marcelino Botín de Artes Plásticas (1999-2000) y la Beca para la Academia Española en Roma (1995-96). En 1992 se le otorgó el Premio Andalucía de Artes Plásticas.

BIBL.: Juan Antonio Ramírez, Rogelio López Cuenca y Mar Villaespesa, *Obras: Rogelio López Cuenca*. Granada: Diputación de Granada, 2000; Alicia Chillida et al., *Astillhaografía. Rogelio López Cuenca*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002; Ángel Gutiérrez Valero et al., *Rogelio López Cuenca: Hojas de ruta*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2008.

R. D.

Fils et petit-fils de peintres, López Portaña se destine depuis sa plus tendre enfance à l'art de la peinture, qu'il étudie dès 1785 à l'*Academia de San Carlos*. Ses talents de dessinateur lui valent immédiatement quelques prix académiques et lui permettent d'aller à Madrid en tant que pensionnaire de l'*Academia de San Fernando*. À la Cour, il subit l'influence d'Anton Raphael Mengs, de Francisco Bayeu, de Mariano Salvador Maella, de Gregorio Ferro et de Luis Paret, qu'il juxtapose à la formation « baroque tardif » de son époque valencienne, à une maîtrise extraordinaire du dessin et à une rare disposition pour la composition. À Madrid, il engrange l'un ou l'autre prix académique ; grâce à cela il reçoit, lors de son retour à Valence en 1793, de nombreuses commandes, principalement des tableaux et des fresques religieuses. À l'occasion de la visite de Charles IV à Valence en 1802, López en exécute un portrait allégorique d'une telle qualité que le roi le nomma Peintre de cour. L'artiste reste encore quelques années à Valence, où il se consacre à copier, sur commande du roi, des originaux de l'école locale des XVIe et XVIIe siècles, envoyés aux collections du palais. En 1815, le nouveau roi le confirme dans son poste de Peintre de cour et lui demande de rejoindre la Cour. Dès cet instant et jusqu'à sa mort, il est l'un des figures fondamentales du panorama artistique espagnol où il brille non seulement par l'importance de ses commandes, mais aussi par son intervention dans différentes entreprises officielles et administratives. Il est par exemple nommé directeur de peinture de l'Académie de San Fernando en 1819, il dirige l'*Escuela Real de Pintura* et joue un rôle essentiel dans la formation et l'organisation du *Museo del Prado*, dont il fut le premier directeur artistique.

Son catalogue est très varié : les peintures voisinent les neuf-cents pièces et contiennent des œuvres religieuses de style encore baroque tardif et néoclassique, quelques tableaux et fresques allégoriques réalisés pour des résidences royales et des temples, et un grand nombre de portraits dont les modèles sont surtout les membres de la famille royale, des aristocrates et de hauts fonctionnaires de l'État. Certains de ceux-ci, comme par exemple celui de Goya (*Museo del Prado*, Madrid), révèlent une grande pénétration psychologique. Tous se distinguent par leur vérisme, la précision de leur dessin, leur capacité à reproduire les textures des toiles, le soin et le détail mis à reproduire les éléments accessoires des vêtements. Il a aussi exécuté un

grand nombre de dessins destinés à la gravure, surtout des illustrations de livres. On lui connaît plus de cinq-cents dessins et presque trois-cents estampes inspirées de ses dessins.

Il est, par la diversité et la qualité de son œuvre, le meilleur artiste espagnol de sa génération. Son art du portrait fait de son catalogue l'un des principaux instruments permettant d'observer les idéaux, les ambitions et les attentes de la société espagnole de la première moitié du XIXe siècle, notamment dans les cercles officiels.

BIBL. : Antonio Méndez Casal et Manuel González Martí, *Vicente López : Su vida, su obra, su tiempo*. Valence et Madrid : Editorial Voluntad y Tipografía Moderna, 1926 ; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López*. Barcelone : Editorial Iberia, 1946 ; Diego Angulo et Marqués de Lozoya, *Vicente López*. Madrid : Instituto de España, 1973 ; VV. AA. *Vicente López* (cat. exp.). Valence : Ayuntamiento de Valencia, 1972 ; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Saragosse : Guara, s. a. ; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.

Hijo y nieto de pintores, desde su infancia su futuro se orientó hacia el arte de la pintura, que estudió desde 1785 en la Academia de San Carlos. Sus grandes dotes como dibujante enseñada le granjearon varios premios académicos y propiciaron su viaje a Madrid como pensionado en la Academia de San Fernando. En la Corte recibió influencias del estilo de Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro y Luis Paret, que supo aunar con la formación tardobarroca que recibió en Valencia, con un extraordinario dominio del dibujo y una notable capacidad para la composición. En Madrid cosechó algún premio académico, que le sirvió para que a su vuelta a Valencia en 1793 le encargasen numerosos trabajos, principalmente cuadros y frescos religiosos. Durante la visita de Carlos IV a la ciudad en 1802, López le hizo un retrato alegórico cuya calidad animó al rey a nombrarlo Pintor de Cámara. El artista permaneció unos años más en Valencia, dedicado a la copia, por encargo real, de originales de la escuela local del siglo XVI y XVII que iban a ser enviados a las colecciones de palacio. En 1815 el nuevo rey le confirmó en su cargo de Pintor de Cámara y le reclamó para la Corte. A partir de entonces, y hasta su muerte, se convirtió en una de las figuras fundamentales del panorama artístico español, en el que sobresalió no solo por

JOÃO LOURO

(Lisbonne, 1963)

(Lisboa, 1963)

la importancia de sus encargos, sino también por su intervención en destacadas empresas de carácter oficial y administrativo. Así, fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando en 1819, dirigió la Escuela Real de Pintura, y jugó un papel fundamental en la formación y organización del Museo del Prado, del que fue su primer director artístico.

Su catálogo es muy variado: en el caso de las pinturas ronda las novecientas piezas, y se compone de obras de tema religioso tratadas con un estilo todavía deudor del Barroco tardío y del neoclasicismo, algunos cuadros y frescos de carácter alegórico realizados para residencias reales y templos, y un numeroso grupo de retratos cuyos modelos son principalmente los miembros de la Familia Real, grandes nobles y altos funcionarios del Estado. Algunos de ellos, como el de Goya (Museo del Prado, Madrid), revelan una gran capacidad de penetración psicológica, y todos destacan por su verismo, por su precisión dibujística, por su capacidad para reproducir las texturas de las telas y por el mimo y detalle con que se entretiene en la plasmación de los elementos accesorios del ropaje. También realizó un destacado número de dibujos destinados a ser grabados, principalmente para ilustraciones de libros. Se conocen más de quinientos dibujos y cerca de trescientas estampas basadas en sus diseños.

La versatilidad y la calidad de su obra lo convirtieron en el mejor artista español de su generación, y lo mucho y lo bien que cultivó el retrato hacen de su catálogo uno de los principales instrumentos a través de los cuales es posible asomarnos a los ideales, las ambiciones y las expectativas de la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX, especialmente en lo que se refiere a los ámbitos oficiales.

BIBL.: Antonio Méndez Casal y Manuel González Martí, *Vicente López: Su vida, su obra, su tiempo*. Valencia y Madrid: Editorial Voluntad y Tipografía Moderna, 1926; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López*. Barcelona: Editorial Iberia, 1946; Diego Angulo y Marqués de Lozoya, *Vicente López*. Madrid: Instituto de España, 1973; VV. AA. *Vicente López* (cat. exp.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1972; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, s. a.; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.

J. P.

Dès ses premières expositions individuelles au début des années quatre-vingt-dix, João Louro développe un important corpus comprenant photo, vidéo, peinture ou installation. Son travail cite volontiers l'histoire de la philosophie, la littérature et l'art moderne — depuis les avant-gardes historiques jusqu'au minimal et au conceptuel —, mais il fait de fréquents clins d'yeux aux manifestations de la culture populaire occidentale, surtout le cinéma et la musique. Un système de correspondances et d'associations construit sur une riche trame de références dans lesquelles on retrouve les noms de Gustave Flaubert, Samuel Beckett, Walter Benjamin ou Herman Melville, pour ne citer que quelques-uns des personnages présents dans ses pièces.

Le projet de João Louro s'intéresse à l'analyse des limites du langage et à la réflexion sur la construction des images dans le monde contemporain. Une image saturée par le signe qui, dans certaines occasions, en arrive à se présenter comme une surface aveugle, comme un miroir qui renvoie son regard au spectateur, chargé dès lors de décrypter le matériau.

Louro a été choisi pour représenter le Portugal à la Biennale de Venise (2015) sous le commissariat de l'experte espagnole María de Corral. Présent dans de nombreux rendez-vous internationaux — Porto, Paris, Rio de Janeiro ou Santa Monica, entre autres —, son travail a été notamment montré lors d'expositions individuelles au *Museu de Arte Contemporânea* d'Elvas (Portugal, 2015) ; au *Museu d'Art Contemporânea* (Rome, 2010) et à la *Fundació Joan Miró* (Barcelone, 2001).

BIBL.: María de Corral, *João Louro, I will be your mirror, poems and problems*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2015 ; Delfim Sardo et Paulo Herkenhoff, *Blind Runner: João Louro*. Lisbonne Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. *João Louro, João Tabarra : entertainment Co*. Porto : Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

Desde sus primeras muestras individuales a comienzos de los años noventa, João Louro ha desarrollado un importante cuerpo de trabajo donde encontramos fotografía, vídeo, pintura o instalación. En sus propuestas son habituales las citas a la historia de la filosofía, la literatura y el arte moderno —desde las vanguardias históricas hasta el *minimal* y el conceptual—, pero también son frecuentes los guiños a las manifestaciones de la cultura popular occidental, principalmente el cine y la música. Un sistema de correspondencias y asociaciones

construido a partir de un rico entramado de referencias por el que deambulan nombres como los de Gustave Flaubert, Samuel Beckett, Walter Benjamin o Herman Melville, por citar tan solo a algunos de los personajes presentes en sus piezas.

João Louro desarrolla un proyecto interesado en el análisis de los límites del lenguaje y la reflexión en torno a la construcción de las imágenes en el mundo contemporáneo. Una imagen saturada por el signo que, en ocasiones, llega a presentarse como una superficie *ciega*, como un espejo que devuelve su mirada al espectador, encargado de decodificar el material a partir de ese momento.

Louro fue elegido para representar a Portugal en la Bienal de Venecia (2015) con el comisariado de la experta española María de Corral. Presente en numerosas citas internacionales —Oporto, París, Río de Janeiro o Santa Mónica, entre otras ciudades—, su obra también ha sido objeto de muestras individuales en instituciones como el Museo de Arte Contemporânea de Elvas (Portugal, 2015); el Museo d'Art Contemporânea (Roma, 2010); y la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2001).

BIBL.: María de Corral, *João Louro, I will be your mirror, poems and problems*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015; Delfim Sardo y Paulo Herkenhoff, *Blind Runner: João Louro*. Lisboa: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. *João Louro, João Tabarra: entertainment Co*. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

B. H.

CRISTINA LUCAS

(Jaën, 1973)

Cristina Lucas étudie les beaux-arts à l'*Universidad Complutense* de Madrid (1998) ainsi qu'un master à l'Université de Californie, à Irvine (2000). Ses premières œuvres présentent déjà un caractère performatif, bien qu'elle évite la présence scénique et documente ses actions par la photo et la vidéo. Elle utilise aussi bien l'installation que le dessin, la vidéo, l'animation, la peinture, la photo ou la performance, selon ce qu'elle veut raconter ; ces disciplines s'entrecroisent dans son travail avec l'action, c'est ce qui la définit fondamentalement.

Elle se livre à des lectures réflexives et essentiellement critiques des imaginaires et des iconographies à forte présence mythique, établis, ou de concepts considérés comme des assumptions. Son objectif est d'œuvrer à la fin des inégalités structurelles, dont le patriarcat, l'un de ses chevaux de bataille, bien qu'il ne soit pas le seul. Elle a donc une position politique et active face au rôle de l'art, sans oublier cependant ses aspects poétiques, ni un subtil sens de l'humour dont elle use, tous éléments qui vont bien au-delà d'une utilisation rhétorique. Elle rejoint Ortega y Gasset dans sa défense du fait que l'être humain n'a pas de nature mais une histoire, elle analyse la naissance de la notion d'État, de citoyen et du moment où celui-ci devient consommateur ; de la citoyenneté ou de l'existence même de ce concept dans les faits ; du rôle actuel de l'Église, et caetera, ce qui l'amène à avoir recours à des cartographies animées, projetées lors de travaux d'une grande valeur didactique comme *Pantone (del -500 al 2007)* (2007). Ce souci d'intégrer celui qui regarde se fait radical quand, dans un contexte déterminé, les spectateurs participent à ses actions et se les approprient, ce qui se traduit par des actes symboliques collectifs et cathartiques comme dans les vidéos *Rousseau y Sophie* (2007) et *Touch and Go* (2012).

Elle a exposé en individuel notamment au *Stedelijk Museum Schiedam* (Pays-Bas, 2005) ; au *Centro de Arte Dos de Mayo* (Móstoles, Madrid, 2009) ; au *Museo Carrillo Gil* (Mexico City, 2010) ; au *Kunstraum Innsbruck* (Autriche, 2014) ; au *Centro Galego de Arte Contemporánea* (Saint-Jacques de Compostelle, Espagne, 2014) ; et au *Centre d'Art Santa Mònica* (Barcelone, 2015). Lucas a été récompensée du *Premio Ojo Crítico de Artes Plásticas* 2009 et du *Premio Mujeres en las Artes Visuales* (2014).

BIBL.: *Cristina Lucas: Light Years*. Madrid, Mexico City : CA2M, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000 ; *Cristina Lucas*. Alcorcón : Centro Municipal de las Artes, 2006 ; *Es capital*. Madrid : Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano, CGAC, 2014.

Realizó estudios de Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid (1998) y un máster en la Universidad de California, en Irvine (2000). Aunque ya desde sus primeras obras su trabajo tenía un carácter performativo, suele eludir la presencia escénica, recogiendo sus acciones documentalmente en fotografía y vídeo. Se sirve indistintamente de instalación, dibujo, vídeo, animación, pintura, fotografía o *performance*, dependiendo de lo que en cada ocasión desea contar, aunque estas disciplinas suelen cruzarse en su trabajo con la acción, que es lo que la define fundamentalmente.

Realiza lecturas reflexivas y fundamentalmente críticas de imaginarios e iconografías de gran presencia mítica, asentados, o de conceptos que se consideran asunciones; su propósito es participar en el fin de las desigualdades estructurales, entre las cuales el patriarcatado es uno de sus caballos de batalla, si bien no el único. Tiene por tanto una postura política y activa ante el papel del arte, sin obviar sus vertientes poéticas y jugando con un fino sentido del humor, elementos que van más allá de su uso retórico. Sigue a Ortega y Gasset en su defensa de que el ser humano no tiene naturaleza sino historia y, en este sentido, analiza el nacimiento de la noción de Estado, del ciudadano y del momento en el que este se convierte en consumidor; de la ciudadanía, o de si este concepto existe de facto; del papel actual de la Iglesia, etcétera, para lo que en ocasiones utiliza cartografías animadas, que proyectan en estos trabajos un innegable valor didáctico, como en *Pantone (del -500 al 2007)* (2007). Este sentido de incorporar al que mira se radicaliza cuando la gente de un determinado contexto participa en sus acciones y las hace suyas, llevando a cabo actos simbólico colectivos y catárticos como ocurre en los vídeos *Rousseau y Sophie* (2007) y *Touch and Go* (2012).

Ha expuesto de forma individual, entre otros, en el *Stedelijk Museum Schiedam* (Países Bajos, 2005); el *Centro de Arte Dos de Mayo* (Móstoles, Madrid, 2009); el *Museo Carrillo Gil* (Ciudad de México, 2010); el *Kunstraum Innsbruck* (Austria, 2014); el *Centro Galego de Arte Contemporánea* (Santiago de Compostela, 2014); y el *Centre d'Art Santa Mònica* (Barcelona, 2015). Lucas es Premio Ojo Crítico de Artes Plásticas 2009 y Premio Mujeres en las Artes Visuales (2014).

BIBL.: *Cristina Lucas: Light Years*. Madrid, Ciudad de México: CA2M, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000; *Cristina Lucas*. Alcorcón: Centro Municipal de las Artes, 2006; *Es capital*. Madrid: Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano, CGAC, 2014.

I. T.

FEDERICO DE MADRAZO

(Rome, 1815 - Madrid, 1894)

(Roma, 1815 - Madrid, 1894)

Federico de Madrazo est l'un des membres les plus actifs et les plus importants de la famille qui a contrôlé la scène artistique madrilène pendant pratiquement tout le XIXe siècle. D'autres peintres importants comme José, Ricardo ou Raimundo en faisaient partie, de même que l'historien Pedro et, par mariage, Mariano Fortuny. Sa formation première se déroule à Madrid et, plus concrètement, dans l'atelier de son père José ainsi qu'à l'Académie des beaux-arts, dont il sera plus tard académicien honoraire avant même ses vingt ans. À cette époque il peint quelques tableaux pour la Maison royale, d'une qualité telle qu'ils lui valent le titre de Peintre surnuméraire de cour en 1833, date à laquelle il passe quelques mois à Paris à travailler dans l'atelier de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Ses questionnements intellectuels marqués le poussent, à son retour de Paris, à réunir un groupe d'amis aux aspirations communes, parmi lesquels Valentin de Carderera ou Eugenio de Ochoa, avec lesquels il fonde en 1835 la revue *El Artista*, l'une des publications emblématiques du romantisme espagnol.

Entre 1837 et 1842, sa vie s'écoule entre Paris et Rome, où il assoit le prestige international qui l'accompagnera jusqu'à sa mort, et où il complète sa formation sous la houlette d'Ingres et de Johann Friedrich Overbeck, qui deviennent ses principaux points de référence stylistiques ; le premier pour l'élégance et la composition habile de ses portraits, et le second, pour le traitement de la couleur et des masses, notamment tout ce qui trait aux compositions religieuses.

Après l'expérience romaine, il revient à Madrid en 1842 dans le but de se consacrer à de grands tableaux de thématique historique ou religieuse qui lui permettraient de montrer l'étendue de sa technique et sa préparation intellectuelle. Mais le marché pour ce type d'œuvres est saturé, et il doit finalement se résoudre au seul portrait. Son extraordinaire habileté technique, son énorme capacité de travail, son élégance et son intelligence pour embellir la réalité physique de ses modèles sans devoir pour autant altérer substantiellement la réalité, en font le portraitiste le plus recherché de la haute société madrilène et l'un des meilleurs de ce genre que le XIXe siècle ait produit en Espagne. C'est pour toutes ces raisons que son œuvre constitue un document exceptionnel pour connaître non seulement les principaux membres du monde politique, artistique et économique du pays, mais également leurs idéaux et leurs aspirations reflétés tant dans le style des œuvres que dans leur mise

en scène ou les éléments de leurs vêtements et de leur mise.

À partir de 1842, il s'établit principalement à Madrid, tout en effectuant de nombreux voyages à l'étranger et en résidant même deux ans (1878-1880) à Paris. Cette partie de sa vie est jalonnée de succès artistiques et de reconnaissances officielles. Il occupe des postes importants dans les institutions culturelles de la cour, ainsi, en 1843, est-il nommé directeur de peinture de l'*Academia de San Fernando* ; en 1857, la reine Isabelle II en fait son Premier peintre de cour et, entre 1860 et 1868 puis 1881 et 1894, il dirige le *Museo del Prado*.

BIBL. : Federico de Madrazo, *Epistolario*. Madrid : Museo del Prado 1994 ; M. de Madrazo, *Federico de Madrazo*, Madrid, 1922 ; Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelone : Editorial Iberia, 1947 ; VV. AA., *Los Madrazo : Una familia de artistas* (cat. exp.). Madrid : Museo Municipal de Madrid, 1985 ; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelone : Subirana, 1981 ; Montserrat Martí, « Federico de Madrazo y Kuntz : Arte y Política, 1854 », *Goya* (Madrid), 238 (1994), pp. 21-226 ; José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo* (cat. exp.). Madrid : Museo del Prado et El Viso, 1994.

—

Fue uno de los miembros más activos e importantes de la familia que controló el panorama artístico madrileño durante casi todo el siglo XIX. A la misma pertenecieron importantes pintores como José, Ricardo o Raimundo, el historiador Pedro e, incluso, por vía política, Mariano Fortuny. Su formación temprana tuvo como escenario Madrid, y más concretamente el taller de su padre José y la Academia de Bellas Artes, de la que llegó a ser académico de mérito antes de cumplir veinte años. En esa época realizó algunos cuadros para la Casa Real, cuya calidad le granjeó el título de Pintor Supernumerario de Cámara en 1833, año en el que pasó unos meses en París trabajando en el taller de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Hombre de acusadas inquietudes intelectuales, a su vuelta a Madrid aglutinó a un grupo de amigos con aspiraciones comunes, entre los que figuraron Valentín de Carderera o Eugenio de Ochoa, y fundaron en 1835 la revista *El Artista*, una de las publicaciones emblemáticas del Romanticismo español.

Entre 1837 y 1842 su vida transcurrió en París y Roma, donde asentó las bases de un prestigio internacional que le acompañó hasta su muerte, y completó su formación al amparo de Ingres y

Johann Friedrich Overbeck, que se convirtieron en los principales puntos de referencia de su estilo; el primero por la elegancia y hábil composición de sus retratos, y el segundo por el tratamiento del color y de las masas, especialmente en lo que se refiere a las composiciones de carácter religioso

Tras la experiencia romana regresó a Madrid en 1842 con la intención de dedicarse a la realización de grandes cuadros de tema histórico o religioso, a través de los cuales pudiera mostrar sus grandes dotes técnicas y su preparación intelectual. Pero el mercado para este tipo de obras ya estaba copado, y tuvo que dedicarse fundamentalmente al retrato. Su extraordinaria habilidad técnica, su enorme capacidad de trabajo, su elegancia y su inteligencia para embellecer la realidad física de sus modelos sin necesidad de alterar sustancialmente la realidad, lo convirtieron en el retratista más solicitado por la alta sociedad madrileña y en uno de los mejores cultivadores del género que ha habido en España en ese siglo. Por lo mismo, su obra es un documento excepcional para conocer no solo las efigies de los principales miembros del mundo de la política, las artes o la economía del país, sino también sus ideales y aspiraciones, que se reflejan tanto en el estilo de las obras como en su puesta en escena o en los elementos de ajuar e indumentaria.

A partir de 1842 vivió fundamentalmente en Madrid, aunque realizó numerosos viajes al extranjero, llegando a residir durante dos años (1878-1880) en París. Esa parte de su vida está jalónada por los éxitos artísticos y el reconocimiento oficial, que lo llevaron a ocupar importantes cargos en las instituciones culturales de la Corte. Así, en 1843 fue nombrado director de Pintura de la Academia de San Fernando; en 1857 la reina Isabel II lo convirtió en su Primer Pintor de Cámara; y entre 1860 y 1868 y 1881 y 1894 fue director del Museo del Prado.

BIBL. : Federico de Madrazo, *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado 1994; M. de Madrazo, *Federico de Madrazo*, Madrid, 1922; Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947; VV. AA., *Los Madrazo: Una familia de artistas* (cat. exp.). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1985; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981; Montserrat Martí, «Federico de Madrazo y Kuntz: Arte y Política, 1854», *Goya* (Madrid), 238 (1994), págs. 21-226; José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo* (cat. exp.). Madrid: Museo del Prado y El Viso, 1994.

J. P.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

Fils d'un modeste peintre valencien du même nom, Mariano Salvador Maella naît à Valence mais, encore enfant, déménage à Madrid, où il devient un élève brillant, recevant prix et distinctions, de la toute nouvelle *Academia de San Fernando*. En 1759, après avoir en vain tenté de partir pour l'Amérique chercher fortune, il voyage à Rome par ses propres moyens et, de là, demande à l'Académie une aide extraordinaire qui lui est accordée et qui lui permet de compléter son éducation dans l'atmosphère romaine pré-néoclassique. À son retour en Espagne en 1764, il est élu membre de l'*Academia de San Fernando*. Il fait partie de l'entourage d'Anton Raphael Mengs, qui l'aide et le protège. Il travaille pour la *Real Fábrica de Tapices*, conseille d'autres artistes, plus jeunes, et en 1774 obtient le poste de Peintre de cour. Sa carrière officielle progresse assez rapidement : directeur adjoint de peinture de l'Académie en 1782, directeur de peinture en 1794, directeur général en 1795 et premier peintre du roi en 1799, en même temps que Goya. Lors de l'invasion napoléonienne, il accepte des décorations et des prix, raison pour laquelle, quand Ferdinand VII revient, il est victime de l'épuration. Il recevra néanmoins, en guise d'aumône, une pension à vie.

Salvador Maella, très certainement l'une des personnalités les plus intéressantes de son époque, est victime d'un dédain généralisé motivé par les *preciocismos* XVIIIe et est écrasé, aux yeux des critiques, par la géniale personnalité de Goya. Il commence seulement à être connu et l'objet d'études correctes. Son art brille particulièrement dans ses dessins et ses esquisses étincelantes, où survit encore une part importante de la tradition baroque et du goût rococo de sa jeunesse romaine. Dans les grands formats et, notamment, dans les grandes fresques décoratives – comme celles de la collégiale de la Granja (1772), la chapelle de El Pardo (1778), le cloître de la cathédrale de Tolède (1775-1776) ou le Pavillon du Prince d'El Pardo (1789) –, l'influence de Mengs apparaît avec force, tempérant ses élans et acidulant les coloris. Il est en outre un remarquable et subtil portraitiste, également sous l'inspiration du peintre bohémien, avec une grâce et une justesse particulières dans les portraits d'enfants.

BIBL. : Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina* (X. de Salas, ed.). Valence : Ayuntamiento de Valencia, 1967 ; Santiago Alcolea, « Mariano Salvador Maella. 1739-1819 », *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), vol. III, n.º

8-9 (1967), pp. 24-42 ; Dolores Mollinedo, « Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella », *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1973), pp. 145-157 ; Antolín Abad, « Un apunte sobre Mariano Salvador Maella », *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Alicante), n.º 94/95 (2002).

Hijo de un modesto pintor valenciano de su mismo nombre, Mariano Salvador Maella nació en Valencia, pero de niño se trasladó a Madrid, donde fue discípulo destacado de la recién creada Academia de San Fernando con premios y distinciones. En 1759, tras un fallido intento de viajar a América en busca de fortuna, se desplazó hasta Roma por sus propios medios, pidiendo desde allí a la Academia una ayuda extraordinaria, que le fue concedida y le permitió completar su educación en el ambiente romano preneoclásico. A su regreso a España en 1764 fue elegido miembro de la Academia de San Fernando. Formó parte de la órbita de Anton Raphael Mengs, quien le proporcionó protección y ayuda. Trabajó para la Real Fábrica de Tapices, orientando a otros artistas más jóvenes, y en 1774 consiguió el puesto de Pintor de Cámara. Su carrera oficial progresó con cierta rapidez: Teniente Director de Pintura de la Academia en 1782, Director de Pintura en 1794, Director General de la misma en 1795 y Primer Pintor del Rey en 1799, al mismo tiempo que Goya. Durante la invasión de Napoleón aceptó condecoraciones y premios, lo que determinó su depuración al regreso de Fernando VII, aunque se le concedió, «por vía de limosna», una pensión vitalicia.

Salvador Maella, seguramente con una de las personalidades más interesantes de su tiempo, sufrió un desdén general debido a los preciosismos dieciochescos y fue aplastado, a los ojos de los críticos, por la genial personalidad de Goya. Solo ahora empieza a conocerse y estudiarse adecuadamente. Su arte brilla sobre todo en sus dibujos y en sus centelleantes bocetos, en los que sobrevive todavía una considerable porción de la tradición barroca y del gusto rococó de su juventud romana. En las obras de gran formato y especialmente en los grandes frescos decorativos —como los de la colegiata de la Granja (1772); la capilla de El Pardo (1778); el claustro de la catedral de Toledo (1775-1776); o la Casita del Príncipe de El Pardo (1789)—, la influencia de Mengs se hace más evidente, enfriando sus ímpetus y acidulando las coloraciones. Fue además un notable y fino retratista, también bajo la inspiración del pintor bohemio, con especial gracia y acierto en los retratos infantiles.

BIBL.: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina* (X. de Salas, ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967; Santiago Alcolea, «Mariano Salvador Maella. 1739-1819», *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), vol. III, n.º 8-9 (1967), págs. 24-42; Dolores Mollinedo, «Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella», *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1973), págs. 145-157; Antolín Abad, «Un apunte sobre Mariano Salvador Maella», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Alicante), n.º 94/95 (2002).

A. P. S.

MIREYA MASÓ

(Barcelona, 1963)

(Barcelona, 1963)

La formación de l'artista catalane Mireya Masó se déroule dans l'*Escola Eina*, à la *Facultat de Belles Arts de Sant Jordi* et à la *Facultat de Humanitats de l'Universitat Pompeu Fabra* de Barcelone. Bien que son œuvre soit fondamentalement photographique, elle ne soit pas photographiée : pour elle, la photographie est un moyen d'expression mais pas une fin en soi. De fait, Masó dessine souvent ses photos avant de les prendre, c'est-à-dire qu'elle « nuance » subtilement les décors à la recherche d'une image préconçue. La vidéo est un autre de ses instruments fondamentaux, habituellement mélangée à la photo dans ses expositions. Depuis les années 2000, son œuvre est centrée sur des cadres naturels, une approche rendue possible et enrichie par les différentes résidences pour artistes dont elle a bénéficié. Les paysages de Mireya Masó sont domestiqués et fonctionnent comme des portraits d'être humain, lequel en est, précisément, toujours exclu ; parmi les paysages les plus clairement domptés se trouve un jardin anglais (2000) dont les résultats rappellent le paysagisme britannique romantique, ou son œuvre *Antártida : experimento n.º 1* (2006). Dans ce cas, face à la nature la plus sauvage qu'elle ait jamais représentée, elle produit des images où l'artifice et le regard humain face aux icebergs se font très présents : « En art, quel que soit le geste allant au-delà de la pensée, il est inévitable d'altérer la nature ; voilà pourquoi j'essaie que chaque acte soit pleinement justifié. L'Antarctique est la présence visible du changement », déclare-t-elle à propos de ce travail, l'un des plus connus.

Elle a effectué des séjours artistiques au *Centrum Beeldende Kunst of Rotterdam* (Rotterdam, Pays-Bas, 1998) ; au *Stichting Kaus Australis* (Rotterdam, Pays-Bas, 2002) ; au *Intercanvi Rhône-Alpes/Catalunya* (France, 1998) ; à l'*Europees Keramisch Werkcentrum* (Den Bosch, Pays-Bas, 1999) ; au *Delfina Studio Trust Award*, (Londres, 2000-2001) et à la *Base Esperanza* (Antarctique, Argentine, 2006).

Mireya Masó a exposé en individuel à la *RAM Foundation* (Rotterdam, Pays-Bas, 2003) ; à l'*Espace des Arts de Colomiers* (France, 2002) ; au *Valence Museum* (France, 1999) ; à l'*Europees Keramisch Werkcentrum* (Den Bosch, Pays-Bas, 1999) ; au *Museu de l'Empordà* (Figueras, 2001) ; à la *Casa de América* (Madrid, 2006) ou au *Centre d'Art Santa Mònica* (Barcelone, 2010).

BIBL. : *It's Not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight. Mireya Masó*. Figueras : Consorci del Museu de l'Empordà, 2001 ; Teresa Blanch, YKS. Malaga : CAC Málaga, 2003 ; *Antártida temps de canvi. Mireya Masó*. Barcelone : Actar, 2010.

MANOLO MILLARES

(Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

(Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

La formación de la artista catalana Mireya Masó tuvo lugar en la Escola Eina, en la Facultat de Belles Arts de Sant Jordi y en la Facultat de Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra de la ciudad condal. Pese a que su trabajo es fundamentalmente fotográfico, niega que sea fotógrafa: para ella la fotografía es un medio expresivo más y no un fin en sí mismo. De hecho, Masó dibuja en muchas ocasiones sus fotografías antes de que fueran tomadas; es decir, «matiza» de forma sutil los escenarios en la búsqueda de una imagen preconcebida. El vídeo es otro de sus instrumentos fundamentales, que suele integrar con la imagen fotográfica en sus exposiciones. Desde los años 2000, su obra se centra en los escenarios naturales, algo que posibilita y enriquecen las diferentes residencias para artistas de las que ha disfrutado. Los paisajes de Mireya Masó están domesticados y funcionan como retratos de un ser humano que, por cierto, siempre es omitido; entre los más claramente domados destaca un jardín inglés (2000) cuyos resultados recuerdan al paisajismo británico de raíz romántica o su obra *Antártida: experimento n.º 1* (2006). En este caso, y ante quizás la naturaleza más salvaje que ha retratado, genera imágenes en las que el artificio y la mirada humana ante los icebergs se hace muy presente: «En arte, para realizar cualquier gesto que vaya más allá del pensamiento es inevitable alterar la naturaleza; por eso intento que cada acto esté plenamente justificado. La Antártida es la presencia visible del cambio», declara sobre este trabajo, uno de los más conocidos.

Entre sus estancias artísticas, destacan las realizadas en el Centrum Beeldende Kunst of Rotterdam (Róterdam, Países Bajos, 1998); el Stichting Kaus Australis (Róterdam, Países Bajos, 2002); el Intercanvi Rhône-Alpes/Catalunya (Francia, 1998); el Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Países Bajos, 1999); el Delfina Studio Trust Award, (Londres, 2000-2001); y la Base Esperanza (Antártida, Argentina, 2006).

Mireya Masó ha expuesto de forma individual en la RAM Foundation (Róterdam, Países Bajos, 2003); el Espace des Arts de Colomiers (Francia, 2002); el Valence Museum (Francia, 1999); el Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Países Bajos, 1999); el Museu de l'Empordà (Figueras, 2001); la Casa de América (Madrid, 2006); o el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2010).

BIBL.: *It's Not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight*. Mireya Masó. Figueras: Consorci del Museu de l'Empordà, 2001; Teresa Blanch, YKS. Málaga: CAC Málaga, 2003; *Antártida temps de canvi*. Mireya Masó. Barcelona: Actar, 2010.

I. T.

Millares est l'une des figures clés de la peinture informelle espagnole du XXe siècle. Venant d'une famille d'intellectuels, il se forme en autodidacte : depuis tout jeune, il s'intéresse à l'archéologie et à la culture aborigène canarienne grâce à ses fréquentes visites au *Museo Canario de Las Palmas* et à la lecture de *l'Historia General de las Islas Canarias* publiée en 1882 par son arrière-grand-père Agustín Millares Torrés. Son intérêt pour l'aquarelle et le dessin se développe dans des paysages, figures et autoportraits. Il s'initie au surréalisme à la fin des années quarante par la lecture du *Manifeste surréaliste* d'André Breton et l'œuvre de Salvador Dalí. Les tableaux de son « Exposition Superrealista » au *Museo Canario* en 1948 rendent compte de cette influence. À partir de 1949, il collabore à la revue *Planas de Poesía*, fondée par ses frères Agustín et José María avec Rafael Roca. En 1950, il entre en contact avec les membres de *l'Escuela de Altamira*. Étant donné son influence et son intérêt de départ pour l'art aborigène canarien, il est membre fondateur du LADAC (*Los Arqueros del Arte Contemporáneo*). De cette époque date sa première série d'œuvres sous le titre de *Pictografías Canarias* (1950-1955), dans lesquelles sa peinture s'achemine vers l'abstraction, réunissant en son sein l'influence de la culture néolithique de l'île, notamment les peintures rupestres du *Barranco de los Balos*, et l'univers plastique de Joan Miró et de Paul Klee. Il commence parallèlement à expérimenter les textures de divers matériaux tels que le sable, les pierres, les fragments de céramique, le bois et la toile de jute, qu'il dispose comme un collage. En 1955 il s'installe à Madrid et, en 1957, il co-fonde le groupe *El Paso*, dont il est l'un des membres les plus actifs jusqu'à sa dissolution trois ans plus tard. Au cours de ces années, il évolue vers une plus grande gestualité et expressivité en peinture, expérimente les possibilités plastiques de la toile de jute qu'il perfore, déchire, coud, modèle et à laquelle il donne du volume, comme support d'une peinture qu'il étend, éclabousse et fait ruisseler. Il utilise surtout le noir, le blanc et des touches de vermillon, sans oublier la chaude tonalité de la toile de jute elle-même, et élimine de son œuvre toute référence figurative. Un voyage au Sahara en 1969 marque ses dernières pièces dans lesquelles il évoque la lumière du désert et sa faune, dans des séries aux titres récurrents comme *Animal del desierto* ou *Antropofauna*. Ce sont principalement des dessins à l'encre de Chine sur papier où il combine la tache, la calligraphie et le geste linéaire. Victime d'une maladie incurable, il meurt prématurément à Madrid.

Millares a exposé à de nombreuses reprises. Parmi les jalons de ce parcours citons sa participation à la Biennale de São Paulo (1957), où il présente ses toiles de jute, puis à la Biennale de Venise en 1958. C'est la raison pour laquelle ses œuvres sont visibles depuis les années soixante dans les galeries de Paris, Francfort ou New-York, et jouissent d'une grande renommée internationale. Son œuvre a fait l'objet d'expositions individuelles au *Museo de Arte Moderno* (Buenos Aires, 1964) et au Musée d'art moderne de la ville de Paris (Paris, 1971). Après son décès, des rétrospectives lui ont été consacrées au *Museo Español de Arte Contemporáneo* (Madrid, 1975), au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1992), au *Kunsthalle Bielefeld* (Allemagne, 1992), au *Centro Atlántico de Arte Moderno* (Las Palmas de Gran Canaria, 1992), au *Museo de Arte Abstracto Español* (Cuenca, 1997) ou à la *Fundación Caixa Galicia* (La Coruña, 2006).

BIBL. : Juan Manuel Bonet et al., Millares. Madrid : MNCARS, 1992 ; Rafael Alberti et al., Luto de oriente y occidente : Millares. Madrid : SEACEX, 2003 ; Alfonso de la Torre, Juan Manuel Bonet et Miriam Fernández, Manolo Millares : Pinturas. Catálogo razonado. Madrid : MNCARS/Fundación Azcona, 2004 ; Alfonso de la Torre, Manolo Millares : obra gráfica (1959-1972) : catálogo razonado. Málaga : Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2016.

1. NdT : Les archers de l'art contemporain

Millares es una de las figuras clave de la pintura informalista española del siglo XX. Perteneciente a una familia de intelectuales, su formación fue autodidacta, interesándose desde muy joven por la arqueología y la cultura aborigen canaria, a través de continuas visitas al Museo Canario de Las Palmas y con la lectura de la *Historia General de las Islas Canarias* publicada en 1882 por su bisabuelo Agustín Millares Torrés. Desarrolló su afición por la acuarela y el dibujo en paisajes, figuras y autorretratos. Su acercamiento al surrealismo se inició a finales de los años cuarenta, con la lectura del *Manifesto Surrealista* de André Breton y la obra de Salvador Dalí. En 1948 mostró esta influencia en las obras de la «Exposición Superrealista» que realizó en el Museo Canario. Desde 1949 colaboró con la revista *Planas de Poesía*, fundada por sus hermanos Agustín y José María junto a Rafael Roca. En 1950 entró en contacto con los miembros de la Escuela de Altamira. Dada su influencia y su interés inicial por el arte aborigen canario fue miembro fundador de *LADAC* (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). De esta época es su primera serie de obras bajo el título de *Pictografías Canarias* (1950-1955), en la que encamina

PABLO PALAZUELO

(Madrid, 1915 - Galapagar, Madrid, 2007)

su pintura hacia la abstracción, conjugando en ella la influencia de la cultura neolítica isleña, principalmente de las pinturas rupestres del Barranco de los Balos, junto con el universo plástico de Joan Miró y Paul Klee. Paralelamente comienza a experimentar con las texturas de materiales diversos como arena, piedras, fragmentos cerámicos, madera y arpillera, que dispone a modo de *collage*. En 1955 se trasladó a Madrid y en 1957 cofundó el grupo El Paso, siendo uno de los integrantes más activos hasta su disolución tres años más tarde. En estos años evoluciona hacia una mayor gestualidad y expresividad en su pintura, investigando sobre las posibilidades plásticas de la arpillera que perfora, desgarrar, acuchilla, cose, moldea y da volumen, como soporte de una pintura que extiende, salpica y chorrea, principalmente utilizando el color negro, el blanco y toques de bermellón, así como la propia tonalidad cálida de la arpillera, eliminando de la obra toda referencia figurativa. En 1969 realizó un viaje al Sahara que marcará sus últimas piezas, en las que evoca la luz del desierto y su fauna en series con títulos recurrentes como *Animal del desierto* o *Antropofauna*. Se trata principalmente dibujos a tinta china sobre papel en los que combina la mancha, la caligrafía y el gesto lineal. Víctima de una enfermedad incurable, murió prematuramente en Madrid.

Millares tuvo una intensa trayectoria expositiva en la que jugó un papel destacado su participación en la Bienal de São Paulo (1957), donde presentó sus arpilleras, y posteriormente en la Bienal de Venecia de 1958, que hizo que su obra se mostrase desde los años sesenta en galerías de París, Fráncfort o Nueva York, con una gran proyección internacional. Su obra se exhibió individualmente en centros como el Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, 1964); el Musée d'art moderne de la ville de Paris (París, 1971). Tras su fallecimiento se le dedicaron retrospectivas en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1975); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1992); el Kunsthalle Bielefeld (Alemania, 1992); el Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1992); el Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca, 1997); o la Fundación Caixa Galicia (La Coruña, 2006).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al.*, *Millares*. Madrid: MNCARS, 1992; Rafael Alberti *et al.*, *Luto de oriente y occidente: Millares*. Madrid: SEACEX, 2003; Alfonso de la Torre, Juan Manuel Bonet y Miriam Fernández, *Manolo Millares: Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: MNCARS/Fundación Azcona, 2004; Alfonso de la Torre, *Manolo Millares: obra gráfica (1959-1972): catálogo razonado*. Málaga: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2016.

R. D.

Peintre, sculpteur et graveur, Pablo Palazuelo est considéré comme l'une des figures les plus importantes de l'abstraction géométrique espagnole de la seconde moitié du XXe siècle. Il commence sa formation en architecture à Madrid (1932-1934), puis continue ses études à la *School of Arts and Crafts* d'Oxford, où il obtient l'*Intermediate Exam* du *Royal Institute of British Architects* (1934-1936). À partir de 1939, il se consacre entièrement à la peinture, tout d'abord sous l'influence cubiste et celle de l'oeuvre de Paul Klee, et opte pour l'abstraction pure en 1948. Une bourse lui permet d'approfondir son art à Paris, où il réside jusqu'en 1969 et où il se fait connaître internationalement avec des œuvres basées sur l'observation des structures d'origine naturelle à partir d'éléments cellulaires ou de cristallisations obtenues par la photographie scientifique. À Paris, il entre en contact avec Eduardo Chillida et Ellsworth Kelly. Il y est invité à participer aux Salons de Mai de 1948 à 1950, de même qu'à une exposition collective dans la mythique galerie Galerie Denise René. À partir des années cinquante, il initie une recherche expérimentale dont le point culminant est la création d'un style lisible en marge de l'abstraction orthodoxe, qu'il montre lors de sa première exposition individuelle à la Galerie Maeght de Paris en 1955, galerie dans laquelle il exposera régulièrement jusqu'aux années quatre-vingts et ce, dans ses différents sièges.

Palazuelo a subi l'influence du cubisme, du Bauhaus, du néoplasticisme, du rationalisme constructiviste, de la science, des écrits de Gaston Bachelard ou de Mircea Eliade sur les implications psychiques et cosmologiques, et des présupposés cognitifs orientaux. Une « transgéométrie » — pour reprendre sa définition — de variations, diaphane et intuitive, et la performativité de polygones, lignes et couleurs minutieusement obtenus, sont à l'origine de l'événement transcendant de son oeuvre. En 1969 il rentre en Espagne et s'installe à Monroy (Cáceres) en 1974. Il y commence une nouvelle étape de recherches sur l'introduction du facteur temporel en concevant la représentation picturale comme une notation musicale au moyen de signes graphiques. À partir de 1979 il s'adonne de plus en plus intensément à la sculpture, y développant les concepts plastiques de sa peinture.

D'importantes expositions individuelles lui ont été consacrées, notamment au Musée des Beaux-Arts (La Chaux-de-Fonds, Suisse, 1972). Sa première rétrospective a lieu au *Museo Reina Sofía* (Madrid) et à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 1995). Une

autre exposition individuelle au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2005) et sa dernière grande rétrospective au *Museu d'Art Contemporani* de Barcelone, également montrée au *Museo Guggenheim Bilbao* et à la *Pinacoteca do Estado* de São Paulo (2006-2008). Il a également obtenu le prix Kandinsky de peinture (1952), la *Medalla de Oro de las Bellas Artes* (1982), le *Premio Comunidad de Madrid a la Creación Plástica* (1994) et le *Premio Velázquez de Artes Plásticas* (2004).

BIBL.: Kevin Power et Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power. Pablo Palazuelo*. Grenade : Diputación Provincial de Granada, 1995 ; Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Una antología de Palazuelo*. Murcia : CENDEAC, 2006 ; Manuel Borja-Villel *et al.*, *Palazuelo : Proceso de trabajo*. Barcelone et Bilbao : MACBA/FMGB, 2007 ; Alfonso de la Torre (ed.), *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid et Barcelone : Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, Museo d'Art Contemporani de Barcelone et Museo Reina Sofía, 2015.

—
Pintor, escultor y grabador, considerado una de las figuras más importantes de la abstracción geométrica española de la segunda mitad del siglo XX. Inició su formación en Arquitectura en Madrid (1932-1934), continuando sus estudios en la School of Arts and Crafts de Oxford, donde obtuvo el Intermediate Exam del Royal Institute of British Architects (1934-1936). Desde 1939 se dedicó por completo a la pintura, inicialmente bajo la influencia cubista y de la obra de Paul Klee, optando por la abstracción pura en 1948, en la que profundiza con una beca en París, ciudad en la que residió hasta 1969 y donde se dará a conocer internacionalmente con obras basadas en la observación de estructuras de origen natural a partir de elementos celulares o cristalizaciones que le proporciona la fotografía científica. En París entró en contacto con Eduardo Chillida y Ellsworth Kelly, y fue invitado a participar en los Salones de Mayo desde 1948 hasta 1950, así como en una colectiva en la mítica Galerie Denise René. Desde la década de los cincuenta inició una búsqueda experimental que culmina en la creación de un estilo legible al margen del abstraccionismo ortodoxo, que mostró en su primera exposición individual en la Galerie Maeght de París en 1955, donde expuso de forma regular hasta los años ochenta en sus diversas sedes.

Estuvo influido por el cubismo, la Bauhaus, el neoplasticismo, el racionalismo constructivista, la ciencia, los escritos de Gaston Bachelard o de

MANOLO QUEJIDO

(Sevilla, 1946)

(Sevilla, 1946)

Mircea Eliade sobre las implicaciones psíquicas y cosmológicas, y por presupuestos cognitivos orientales. Una «transgeometría» —como el mismo definió— de variaciones, diáfana e intuitiva, y la performatividad de polígonos, líneas y colores minuciosamente conseguidos, ocasionan el acontecimiento trascendente en su obra. En 1969 regresó a España; se instaló en Monroy (Cáceres) en 1974, donde comenzó una nueva etapa de investigación con la introducción del factor temporal al concebir la representación pictórica como notación musical mediante signos gráficos. Desde 1979 intensificó su labor escultórica, en la cual desarrolla los conceptos plásticos de su pintura.

Su figura ha sido objeto de importantes exposiciones individuales, destacando la celebrada en el Musée des Beaux-Arts (La Chaux-de-Fonds, Suiza, 1972); su primera retrospectiva en el Museo Reina Sofía (Madrid) e Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1995); otra individual en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2005); y su última gran retrospectiva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, con itinerancias en el Museo Guggenheim Bilbao y la Pinacoteca do Estado, São Paulo (2006-2008). Entre los reconocimientos obtenidos destacan el Premio Kandinsky de Pintura (1952); la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1982); el Premio Comunidad de Madrid a la Creación Plástica (1994); y el Premio Velázquez de Artes Plásticas (2004).

BIBL.: Kevin Power y Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power. Pablo Palazuelo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995; Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Una antología de Palazuelo*. Murcia: CENDEAC, 2006; Manuel Borja-Villel et al., *Palazuelo. Proceso de trabajo*. Barcelona y Bilbao: MACBA/FMGB, 2007; Alfonso de la Torre (ed.), *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid y Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Museo Reina Sofía, 2015.

R. D.

Manolo Quejido est lié au groupe rénovateur des artistes de la *Nueva Figuración madrileña*¹ de la fin des années soixante-dix. Dans son travail il réunit dès le début engagement et réflexion sur la pratique picturale comme espace de résistance et de transformation. Parmi les référents et les jalons de son parcours, nous trouvons son intérêt pour la poésie concrète, sa relation avec *l'Equipo 57* ou sa participation au séminaire « *Formas Computables* » au *Centro de Cálculo* de l'université de Madrid en 1970. Parallèlement à son activité de peintre, Manolo Quejido s'est impliqué dans des projets collectifs tels que la mise en route de la *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*² (1968), *l'Almazen de la Nave*³ (1992) et *l'espace CRUCE* (1993) à Madrid.

Lors d'une exposition du peintre à la Galerie Buades de Madrid, le critique et historien de l'art Ángel González García — très proche, activement, des expositions emblématiques telles que « 1980 » et « Madrid D. F. » — écrit à propos de son œuvre : « En cette année 1979, Manolo Quejido fête ses trente-trois ans, âge fatidique et, en même temps, glorieux. Au cas où, Quejido s'affairait déjà à peindre fébrilement et semblait disposé, de plus, à faire passer en contrebande, dans chacun de ses tableaux, tout ce qu'il sait sur la peinture ; il paraît qu'il a peint de tout ; disons plutôt qu'il a tout transformé en peinture, sans trop s'occuper des inévitables échecs qu'une telle absurdité ne peut qu'entraîner ». En effet, la pratique du peintre, jusque dans sa production la plus récente, se caractérise par l'action même de peindre, la jouissance du « métier », ainsi que la connaissance de l'histoire de la discipline, de sa dimension sociale et de son potentiel irrévocable et transformateur.

Manolo Quejido a exposé, notamment, à *La Empírica* (Grenade, 2016) ; au *Museo de Arte de São Paulo* (2008) ; au *Museo Nacional de Bellas Artes de La Havane* (2008) ; au *Museo de Bellas Artes de Caracas* (2007) ; au *Museo de Arte Zapopan* (Jalisco, Mexique, 2006) ; au *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (Seville, 2006) et à *l'Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 1997). Son œuvre fait partie de la collection permanente exposée au *Museo Reina Sofía* (Madrid).

BIBL. : Quico Rivas, *Anstrich. Manolo Quejido*. Madrid : Galerie Magda Bellotti, 2007 ; Miguel Cereceda, Kevin Power, Manolo Quejido, Francisco Rivas. *Pintura en acción*. Séville : CAAC, Consejería de Cultura, 2006 ; *Manolo Quejido. La pintura*. Bilbao : Juan Manuel

Lumbreras. A'G Arte Gestión, 2003 ; Juan Manuel Bonet et Quico Rivas, *Manolo Quejido. 33 años en resistencia 1964-1979 - 1991-1997*. Valence : IVAM. Institut Valencià d'Art Modern, 1997.

1. NdT : Nouvelle figuration madrilène
2. NdT : Coopérative de production artistique et artisanale
3. NdT : jeu de mots à partir de « almazen », magasin, et « zen », qui pourrait se traduire par « magasin » de l'entrepôt

Ligado al grupo renovador de artistas de la Nueva Figuración madrileña de finales de los años setenta, Manolo Quejido despliega, desde su actividad más temprana, un trabajo en el que confluyen el compromiso y la reflexión acerca de la práctica pictórica como espacio de resistencia y transformación. Entre los referentes e hitos de su trayectoria se encuentran su interés por la poesía concreta, su vinculación con el Equipo 57 o su participación en el Seminario «Formas Computables» en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en 1970. De manera paralela a su actividad de pintor, Manolo Quejido ha estado implicado en proyectos colectivos como la puesta en marcha de la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1968), el Almazen de la Nave (1992) y el espacio CRUCE (1993) en Madrid.

Con ocasión de una exposición realizada por el autor en la Galería Buades en Madrid, el crítico e historiador del arte Ángel González García —a quien estuvo muy unido con su participación en muestras emblemáticas como «1980» y «Madrid D. F.»— escribía acerca de su trabajo: «En este año de 1979 cumple Manolo Quejido treinta y tres años, edad fatídica y, a la vez, gloriosa. Por si acaso, Quejido andaba ya pintando febrilmente y dispuesto además a pasar de matute en cada cuadro todo lo que sabe de pintura, él; que, según dicen, ha pintado de todo; o será que todo lo ha convertido en pintura, sin preocuparse demasiado por los inevitables fracasos que semejante despropósito acarrea». En efecto, es la propia acción de pintar, el disfrutar del «oficio», así como el conocimiento de la historia de la disciplina, de su dimensión social y de su potencial irreverente y transformador, lo que ha caracterizado la práctica del autor hasta su producción más reciente.

Entre otros espacios e instituciones, Manolo Quejido ha expuesto en *La Empírica* (Granada, 2016); el *Museo de Arte de São Paulo* (2008); el *Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana*

MANUEL RIVERA

(Grenade, 1927 - Madrid, 1995)

(Granada, 1927 - Madrid, 1995)

(2008); el Museo de Bellas Artes de Caracas (2007); el Museo de Arte Zapopan (Jalisco, México, 2006); el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla, 2006); y el Institut Valencia d'Art Modern (Valencia, 1997). Su obra forma parte de la colección permanente expuesta en el Museo Reina Sofía (Madrid).

BIBL.: Quico Rivas, *Anstrich. Manolo Quejido*. Madrid: Galería Magda Belloti, 2007; Miguel Cereceda, Kevin Power, Manolo Quejido, Francisco Rivas. *Pintura en acción*. Sevilla: CAAC, Consejería de Cultura, 2006; *Manolo Quejido. La pintura*. Bilbao: Juan Manuel Lumbreras. A.G Arte Gestión, 2003; Juan Manuel Bonet y Quico Rivas, *Manolo Quejido. 33 años en resistencia 1964-1979 - 1991-1997*. Valencia: IVAM. Institut Valencia d'Art Modern, 1997.

B. H.

Formé à la sculpture dans l'atelier de Martín Simón, un sculpteur de sa ville natale, Rivera vient à la peinture lors de ses études à l'*Escuela de Artes y Oficios* de Grenade, où il a comme professeurs Joaquín Capulino et Gabriel Morcillo. En 1944, la mairie de Grenade, avec la *Dirección General de Bellas Artes*, lui octroie une bourse pour achever sa formation. En 1945, il entre à l'*Escuela Superior de Bellas Artes* de Séville et, en 1954, il s'installe définitivement à Madrid. Après un séjour à Paris en 1956 pour connaître de près les manifestations artistiques du moment, Rivera fonde avec Antonio Saura, Luis Feito et Antonio Suárez, le groupe *El Paso*, un collectif d'artistes et de critiques qui, à partir de 1957, va révolutionner l'art espagnol de l'après-guerre en introduisant en Espagne l'art informel. En 1969, il rentre à la *Real Academia de Bellas Artes* de Grenade et, en 1984, il est nommé académicien de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid. En 1993, il est désigné membre titulaire de l'Académie européenne des sciences, des arts et des lettres.

Considéré comme l'un des principaux peintres espagnols qui, déjà au début des années cinquante, s'exprimait dans un langage purement abstrait, Rivera se consacre également à la recherche sur la matière et la possibilité de travailler le relief à travers la terre, le pigment, le maillage ou n'importe quel matériau humble étranger au milieu artistique mais riche en apport de textures.

Ses œuvres sont exposées pour la première fois à l'*Asociación de Prensa* de Grenade en 1947 puis, par la suite, dans de nombreuses expositions tant nationales qu'internationales. Citons notamment les expositions réalisées au *Museo de Arte*, Madrid (1956), au *Musée des arts décoratifs*, Paris (1959), à la Galerie de Pierre Matisse, New-York (1960, 1966), au *Musée de Chaux-de-Fonds*, Suisse (1962), à la Galerie Juana Mordó, Madrid (1964, 1966, 1975), au *Museum of Modern Art*, New-York (1965), au *Musée d'Art Moderne* de la Ville de Paris (1976), à la Galerie Thessa Herold, Paris (1993) et au *Lindenau Museum* d'Altenburg, Allemagne (1996), parmi tant d'autres. Il a également participé à d'importants événements internationaux comme la Biennale Hispano-Américaine, la I^{ve} Biennale internationale de Sao Paulo (1957), la I^{ve} Biennale de Venise (1958), la Ve Biennale internationale d'Alexandrie, le I^{ve} Festival international de peinture de Cagnes-Sur-Mer, France (1972), ARCO, Madrid (1986) et l'Expo 92, Séville (1992).

Tout au long de sa carrière, il a été récompensé de prix tels que le prix d'honneur de la III^e Biennale internationale d'art de Tokyo (1964), la *Medalla de oro del Ayuntamiento de Madrid* (1979), la *Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes* (1981), la *Medalla de honor de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles* (1987) et la *Medalla de oro de Andalucía* (1988). Son œuvre fait partie de nombreuses et importantes collections internationales comme la Collection du *Banco de España*, Madrid, la Collection de la *Chase Manhattan Bank*, Madrid et New-York ou la Collection Juan March, Majorque. Elle est également présente dans les fonds de quelques-uns des musées les plus importants du monde, ainsi le *British Museum* de Londres, le *Brooklyn Museum* de New-York, le *Fogg Art Museum* de l'université de Harvard, Cambridge, le *Haags Gemeentemuseum*, de La Haye, le *Musée d'Art et Histoire* de Genève, le *Musée National d'Art Moderne* de la Ville de Paris, le *Museo de Arte Abstracto* de Cuenca, les *Museos de Arte Contemporáneo* de Séville, Las Palmas de Gran Canaria et Lanzarote, le *Musée d'art moderne* de Zurich, les *Museos de Bellas Artes* de Vitoria, Bilbao, Cáceres et Grenade, le *Museo Fundación Pablo Picasso* de Grenade, le *Museo Municipal* de Madrid, le Musée municipal des beaux-arts de Dublin, le Musée national d'art moderne de Rome, le *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* de Madrid, le *Museo Rufino Tamayo* du Mexique, le *Museum of Modern Art* de New-York, le *Solomon R. Guggenheim Museum* de New-York et la *Tate Gallery* de Londres, entre autres.

BIBL.: Alfonso de la Torre, Manuel Rivera : de Granada a Nueva York. Grenade : Centro José Guerrero, 2012 ; Vicente Aguilera Cerni, et al., Manuel Rivera : Museo Pablo Serrano Noviembre 2002 - Enero 2003. Saragosse : Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2002.

—

Formado como escultor en el taller de Martín Simón, un imaginero de su ciudad natal, Rivera se introduce en la pintura a raíz de sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada teniendo como maestros a Joaquín Capulino y Gabriel Morcillo. En 1944 el Ayuntamiento de Granada, junto a la Dirección General de Bellas Artes, le concede una beca para terminar su formación. En 1945 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla y en 1954, se traslada definitivamente a Madrid. Tras el viaje que realiza a París en 1956 para conocer de cerca las manifestaciones artísticas que se están llevando a cabo, Rivera

funda junto a Antonio Saura, Luis Feito y Antonio Suárez, el grupo El Paso, el colectivo de artistas y críticos que, a partir de 1957, revoluciona el arte español de posguerra mediante la introducción en España del Informalismo. En 1969 pasa a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y en 1984 es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. En 1993 es designado miembro titular de la Academia de Ciencias, Artes y Letras de Europa.

Considerado como uno de los primeros pintores españoles que, ya desde el inicio de la década de los cincuenta, se expresa en un lenguaje puramente abstracto, Rivera también se consagra a la investigación en torno a la materia y la posibilidad de trabajar el relieve a través de tierras, pigmentos, mallas o cualquier tipo de material humilde ajeno al medio artístico pero rico en la aportación de texturas.

Sus obras se exponen por primera vez en la Asociación de Prensa de Granada, en 1947 y a partir de entonces en numerosas exposiciones tanto nacionales como internacionales. De todas ellas destacan especialmente las realizadas en el Museo de Arte, Madrid (1956); el Museo de Artes Decorativas, París (1959); la Galería de Pierre Matisse, Nueva York (1960, 1966); el Museo de Chaux-de-Fonds, Suiza (1962); la Galería Juana Mordó, Madrid (1964, 1966, 1975); el Museum of Modern Art, Nueva York (1965); el Musée d'Art Moderne de la Ville de París (1976); la Galería Thessa Herold, París (1993); y el Lindenau Museum de Altenburg, Alemania (1996); entre muchos otros. También participa de importantes eventos de carácter internacional como la Bienal Hispano-Americana; la IV Bienal Internacional de Sao Paulo (1957); la IV Bienal de Venecia (1958); la V Bienal Internacional de Alejandría (1962); el IV Festival Internacional de Pintura de Cagnes-Sur-Mer, Francia (1972); ARCO, Madrid (1986); y la Expo 92, Sevilla (1992).

A lo largo de su carrera ha recibido un gran reconocimiento con premios como el Premio de Honor de la III Bienal Internacional de Arte de Tokio (1964); la Medalla de oro del Ayuntamiento de Madrid (1979); la Medalla de oro al mérito de las Bellas Artes (1981); la Medalla de honor de la asociación de Escritores y Artistas Españoles (1987); y la Medalla de oro de Andalucía (1988). Su obra forma parte de numerosas e importantes colecciones internacionales como la Colección del Banco de España, Madrid; la Colección Chase Manhattan Bank, Madrid y Nueva York; o

la Colección Juan March, Mallorca. Destaca especialmente su presencia en los fondos de algunos de los museos más importantes del mundo como el British Museum, Londres; el Brooklyn Museum, Nueva York; el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard, Cambridge; el Haags Gemeentemuseum, La Haya; el Musée d'Art et Histoire, Ginebra; el Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris; el Museo de Arte Abstracto de Cuenca; Los Museos de Arte Contemporáneo de Sevilla, Las Palmas de Gran Canaria y Lanzarote; el Museo de Arte moderno de Zurich; los Museos de Bellas Artes de Vitoria, Bilbao, Cáceres y Granada; el Museo Fundación Pablo Picasso, Granada; el Museo Municipal, Madrid; el Museo Municipal de Bellas Artes, Dublin; el Museo Nacional de Arte Moderno, Roma; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; el Museo Rufino Tamayo, México; el Museum of Modern Art, Nueva York; el Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York; y la Tate Gallery, Londres; entre muchos otros.

BIBL.: Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera: de Granada a Nueva York*. Granada: Centro José Guerrero, 2012; Vicente Aguilera Cerni, et al., *Manuel Rivera: Museo Pablo Serrano Noviembre 2002 - Enero 2003*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2002.

PEDRO G. ROMERO

(Aracena, Huelva, 1964)

Depuis les années quatre-vingts, Pedro G. Romero expose dans les principales institutions et galeries espagnoles. Sa pratique artistique voisine les discussions sur les droits d'auteur qui ont marqué l'art depuis les avant-gardes historiques. De surcroît, il est non seulement artiste mais également commissaire, écrivain, critique ou historien, voire producteur de spectacles scéniques. Le caractère hybride de sa production se matérialise à partir de la moitié des années quatre-vingt-dix, en deux grands blocs de travail : l'*Archivo FX* et la *Maquina PH.*, deux espaces que G. Romero construit à partir de son intérêt pour les processus de l'histoire de l'iconoclastie et le fonctionnement d'un art populaire moderne tel que le flamenco. L'auteur définit l'*Archivo FX* comme "un fonds documentaire en construction", prétendant asseoir les bases sur lesquelles, pour paraphraser Habermas, urbaniser la province du nihilisme.

Pedro G. Romero a été le commissaire des expositions *Tratado de Paz* (organisée dans la cadre de l'année de la Capitale européenne de la culture de Saint-Sébastien 2015-2016), *Economía Picasso, Museo Picasso de Barcelona* (2012) ou *La noche española. Flamenco, Vanguardia y cultura popular 1865-1936, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid (2007). Son œuvre est montrée dans les rendez-vous internationaux les plus importants, ainsi la 31^e Biennale de Sao Paulo (2014), le pavillon de Catalogne de la Biennale de Venise (2009) ou la prochaine Documenta de Kassel (2017).

BIBL.: Pedro G. Romero, *Los países*. Cáceres: Periférica, 2013; Esteban Pujals, Pedro G. Romero, *Silo: archivo FX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; Pedro G. Romero, *Archivo FX. La ciudad vacía*. Barcelone: Fundació Antoni Tàpies, 2009; Pedro G. Romero, F.E., *el fantasma y el esqueleto*. Vitoria-Gasteiz: Sala América, 1999, Grenade: *Palacio de los Condes de Gábila*, Diputación Provincial de Granada, 2000.

Con exposiciones en los principales instituciones y galerías del contexto español desde la década de los años ochenta, la práctica artística de Pedro G. Romero se sitúa en una posición cercana a los debates de autoría que han marcado el arte desde las vanguardias históricas ocupando, además de su posición como artista, los roles de comisario, escritor, crítico o historiador, e incluso productor de espectáculos escénicos. El carácter híbrido de su producción se materializa a partir de mediados de los 90 en dos grandes bloques de trabajo; el

NÉSTOR SANMIGUEL

(Saragosse, 1949)

(Zaragoza, 1949)

Archivo FX y la Maquina P.H., dos espacios que G. Romero construye a partir de sus intereses en los procesos de la historia de la iconoclastia y el funcionamiento de un arte popular moderno como el flamenco. El archivo FX ha sido definido por el autor como «un fondo documental en construcción» que pretende sentar las bases con las cuales, parafraseando a Habermas, urbanizar la provincia del nihilismo».

Pedro G. Romero ha sido comisario de las exposiciones *Tratado de Paz*, organizada en el marco de la Capitalidad europea de la Cultura de San Sebastián (2015-2016); *Economía Picasso*, Museo Picasso de Barcelona (2012); o *La noche española. Flamenco, Vanguardia y cultura popular 1865-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (2007). Su obra ha formado parte de importantes citas internacionales como la 31 Bienal de Sao Paolo (2014); el Pabellón de Cataluña, Bienal de Venecia (2009), o la próxima documenta de Kassel (2017).

BIBL.: Pedro G. Romero, *Los países*. Cáceres: Periférica, 2013; Esteban Pujals, Pedro G. Romero, *Silo: archivo FX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; Pedro G. Romero, *Archivo FX. La ciudad vacía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2009; Pedro G. Romero, *F.E., el fantasma y el esqueleto*. Vitoria-Gasteiz: Sala América, 1999, Granada: Palacio de los Condes de Gabia, Diputación Provincial de Granada, 2000.

Néstor Sanmiguel Diest est considéré comme un artiste tardif, mais peut-être faut-il parler dans son cas d'une trajectoire décalée – volontairement – des protocoles d'une carrière classique. Tailleuse de formation par l'*Escuela Oficial* de Madrid, Sanmiguel Diest travaille comme patronnier dans une usine textile jusqu'à la fin des années 1990. En 1985, il fonde avec les artistes Rufo Criado, Rafael Lamata ou Jesús Max, entre autres, le collectif d'artistes *A Ua Crag*, un espace-galerie situé à Aranda de Duero. De ses années d'appartenance au collectif jusqu'à ce qu'il l'abandonne en 1991, il promeut les factions *Red District* ou le *2º Partido de la Montaña*, des propositions clairement performatives et contenant une grande charge de critique politique dans leur discours.

Les années 1990 marquent également une étape solitaire, immergé dans le développement d'un projet inclassable où l'on perçoit, dès ses premières interventions, la construction d'un langage propre où il assemble les formes de la littérature et de la pratique picturale : les « citations, les symboles et les notes dans la marge » constituant, selon ses propres termes, des ressources qu'il incorpore de façon permanente à ses images. En 1998, Sanmiguel Diest expose, à la Galerie Trayecto de Vitoria, *Esferas doradas y armas de saqueo en las puertas del río*¹, une peinture avec laquelle il introduit dans son travail l'utilisation du réticule, une constante dans toute sa production postérieure.

Néstor Sanmiguel Diest a exposé régulièrement à la Galerie Maisterravalbuena de Madrid et au *Carlier / Gebauer* de Berlin. On a pu aussi voir son œuvre dans des institutions et centres d'art tels que le *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2016), *La Conservera* (Murcia, Espagne, 2015), le *Centro Cultural de España* de Buenos Aires (Argentine, 2014), le *Centro Cultural Montehermoso* (Vitoria, Espagne, 2012) et le *Museo de Arte Contemporáneo* de Castilla y León (León, Espagne, 2007).

BIBL.: Beatriz Herráez, Néstor Sanmiguel Diest. *Las emociones barrocas*; 1997-2005. León: MUSAC, 2007; Daniel Castillejo, Fernando Illana. Néstor Sanmiguel Diest. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004; Un nenúfar en el pulmón derecho. Aranda de Duero: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1997.

Se le reconoce como un artista tardío, aunque quizás podría decirse que la suya ha sido una trayectoria *desajustada* – voluntariamente – de los protocolos de una carrera al uso. Formado como sastre en la Escuela Oficial de Madrid, Sanmiguel Diest trabajó como patronista en una fábrica textil hasta finales de la década de 1990. En el año 1985 fundó, junto a los artistas Rufo Criado, Rafael Lamata o Jesús Max, entre otros, el colectivo de artistas *A Ua Crag*, un espacio-galería localizado en Aranda de Duero. Desde sus años de pertenencia al colectivo hasta su abandono en el 1991 impulsa las facciones *Red District* o el *2º Partido de la Montaña*, propuestas con un marcado carácter performativo y una fuerte carga de crítica política en lo discursivo.

La década de 1990 será también el período de su andadura en solitario, inmerso en el desarrollo de un proyecto inclasificable en el que desde sus primeras intervenciones se intuye la construcción de un lenguaje propio, en el que ensambla las formas de la literatura y de la práctica pictórica: las « citas, los símbolos y las anotaciones al margen » serán, haciendo uso de las palabras del artista, los recursos que incorpore de manera permanente en sus imágenes. En el año 1998 Sanmiguel Diest expuso en la Galería Trayecto de Vitoria *Esferas doradas y armas de saqueo en las puertas del río*, una pintura con la que introduce el uso de la retícula en su trabajo, una constante en toda su producción posterior.

Néstor Sanmiguel Diest ha expuesto de manera regular con la Galería Maisterravalbuena en Madrid y *Carlier / Gebauer* en Berlín. Asimismo, su trabajo ha sido mostrado en instituciones y centros de arte como el *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2016); *La Conservera* (Murcia, 2015); el *Centro Cultural de España* en Buenos Aires (2014); el *Centro Cultural Montehermoso* (Vitoria, 2012); y el *Museo de Arte Contemporáneo* de Castilla y León (León, 2007).

BIBL.: Beatriz Herráez, Néstor Sanmiguel Diest. *Las emociones barrocas*; 1997-2005. León: MUSAC, 2007; Daniel Castillejo, Fernando Illana. Néstor Sanmiguel Diest. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004; *Un nenúfar en el pulmón derecho*. Aranda de Duero: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1997.

B. H.

1. NdT : Sphères dorées et armes de pillage aux portes du fleuve

ANTONIO SAURA

(Huesca, 1930 - Cuenca, 1998)

Convalescent, alité pendant cinq ans, Antonio Saura commence à écrire et à peindre en autodidacte en 1943. En 1951, enfin rétabli, il voyage pour la première fois à Paris, où il revient par la suite s'installer entre 1954 et 1955. Au cours de son séjour dans cette ville, il se lie d'amitié avec Benjamin Péret et entre en contact avec le groupe des surréalistes. Cette rencontre l'amène, à son retour en Espagne, à fonder en 1957, avec d'autres artistes et écrivains tels que Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino, José Ayllón, etc. le groupe El Paso, qu'il dirige jusqu'à sa dissolution en 1960. En 1966, il voyage à Cuba et, en 1967, retourne s'installer définitivement à Paris, où sa carrière acquiert progressivement la reconnaissance internationale. Tout au long de son parcours, Saura participe à de nombreux séminaires, colloques et conférences sur l'art et la culture, collabore à des films, organise des expositions en tant que commissaire, conçoit des scénographies pour le théâtre et, dans les écrits qu'il commence à publier entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts, assoit les bases de son positionnement politique. En 1985, il fonde à Madrid l'espace scénique *Woyzeck*, dirigé par Eusebio Lázaro ; en 1991, il participe aux côtés de son frère Carlos Saura et de Luis García Navarro à la réalisation de l'opéra *Carmen* pour le *Staatstheater* de Stuttgart. Jusqu'à sa mort à Cuenca, il ne cessera de recevoir prix et reconnaissances.

Influencé à ses débuts par le surréalisme, un livre précurseur comme *Un Art Autre* de Michel Tapié ou l'œuvre d'artistes comme Pollock, Dubuffet et Jean Fautrier, Saura est un artiste d'une grande intensité réflexive, ce qui permet de deviner, derrière la composition et le geste pictural de l'œuvre, le désir de montrer cette part de l'être humain située entre le beau et le monstrueux et qui nous rapproche naturellement des sentiments les plus instinctifs. Son œuvre, dotée de la marque unique de son auteur, exprime une abstraction formée par des taches et l'austérité chromatique ; il ne s'agit pas, pour Saura, d'exprimer ses propres turbulences, mais aussi celles de ceux qui le considèrent comme le peintre par excellence de la tristesse et de la rébellion.

Sa première exposition individuelle a lieu à la *Sala Libros* de Saragosse en 1950. Dès lors et jusqu'à sa mort, il expose, tant en individuel que dans des expositions collectives, dans d'importantes galeries et institutions espagnoles et étrangères. Citons notamment la Galerie Stadler, Paris (1957,

1967) ; la Galerie Pierre Matisse, New-York (1961, 1964) ; le *Stedelijk Museum*, Amsterdam (1963, 1964 et 1979) ; la *Casa de Las Américas*, La Havane (1966) ; l'*Institute of Contemporary Arts*, Londres (1966) ; la Galerie Maeght, Barcelone (1975) ; la Galerie Juan Martín, Mexique (1975) ; la *Fondation nationale des arts graphiques et plastiques*, Paris (1978) ; la *Fundación Joan Miró*, Barcelone (1980) ; le *Museo de Arte Contemporáneo* de Madrid (1982) ; la *Harvard University*, Cambridge (1989) ; le *Musée d'Art et d'Histoire*, Genève (1989) ; l'*Instituto Cervantes* de Paris (1992) et le *Museo de Arte Moderno* de Lugano (1994). Après son décès, son œuvre a fait l'objet d'expositions anthologiques au *Kunstmuseum*, Berne, Suisse, et au *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid, notamment.

Il a participé à des événements internationaux très importants comme la Biennale de Venise aux côtés d'Eduardo Chillida et d'Antoni Tapiés (1958) puis, par la suite, comme artiste et membre du comité organisateur (1976). Il a également participé à plusieurs éditions de la Documenta, Kassel (1959, 1964 et 1977). Il a été récompensé de nombreuses et importantes distinctions : le prix Guggenheim, New-York (1960), le prix Carnegie avec Eduardo Chillida et Pierre Soulages (1964) ; la décoration de Chevalier puis, ensuite, d'Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, France (1981 et 1990), la Medalla de Oro de Bellas Artes (1982) et le Grand Prix des Arts de la Ville de Paris (1995).

BIBL. : Francisco Calvo Serraller et Antonio Saura, Saura : Damas. Madrid : Fundación Juan March et Editorial de Arte y Ciencia S.A, 2005 ; Belén Galán (coord.), Itinerarios de Antonio Saura. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

—
Obligado a pasar cinco años en cama para recuperarse de una enfermedad, Saura empieza a escribir y a pintar de forma autodidacta en 1943. En 1951, ya recuperado, viaja por primera vez a Paris donde regresa posteriormente para fijar su residencia entre 1954 y 1955. Durante su estancia en esta ciudad entabla amistad con Benjamin Péret y se relaciona con el grupo de los surrealistas. Un hecho que, a su regreso a España le induce a fundar, en 1957 y junto a artistas y escritores como Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino, José Ayllón, etc. el grupo El Paso, que dirige y lidera hasta su disolución en 1960. En 1966 viaja a Cuba y en 1967 regresa a Paris donde se instala definitivamente y desde donde ve cómo su carrera goza cada vez de más reconocimiento

internacional. A lo largo de su trayectoria, Saura participa en numerosos seminarios, coloquios y conferencias sobre arte y cultura, colabora en cine, comisaría exposiciones, concibe escenografías para teatro y a través de sus escritos que empieza a publicar entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, fundamenta las bases de su posicionamiento político. En 1985 crea en Madrid el espacio escénico *Woyzeck*, dirigido por Eusebio Lázaro; en 1991 participa con su hermano Carlos Saura y Luis García Navarro en la realización de la ópera *Carmen* para el Staatstheater de Stuttgart y hasta el año de su fallecimiento en Cuenca no deja de recibir numerosos premios y reconocimientos.

Influido en sus inicios por el surrealismo, un libro seminal como *Un Art Autre* de Michel Tapié o la obra de artistas como Pollock, Dubuffet y Jean Fautrier, Saura es un artista cuya intensidad reflexiva favorece que, tras la composición y gesto pictórico de su obra, se intuya el deseo de mostrar aquella parte del ser humano que, situándose entre lo bello y lo monstruoso, nos acerca de forma natural a sus sentimientos más instintivos. La suya es una obra que, en base a un inconfundible sello autoral y la expresión de una abstracción formada por manchas y austeridad cromática, no sólo trata de sacar las turbulencias del propio artista sino también de quienes le consideran el pintor por antonomasia de la tristeza y la rebeldía.

Su primera exposición individual tiene lugar en la Sala Libros de Zaragoza en 1950. A partir de entonces y hasta su fallecimiento, su obra se muestra en exposiciones individuales y colectivas en importantes galerías e instituciones españolas y extranjeras. Algunas de las más destacadas son la Galerie Stadler, Paris (1957, 1967); la Galerie Pierre Matisse, Nueva York (1961, 1964); el *Stedelijk Museum*, Amsterdam (1963, 1964 y 1979); la *Casa de Las Américas*, La Habana (1966); el *Institute of Contemporary Arts*, Londres (1966); la Galerie Maeght, Barcelona (1975); la Galerie Juan Martín, México (1975); la *Fondation nationale des arts graphiques et plastiques*, Paris (1978); la *Fundación Joan Miró*, Barcelona (1980); el *Museo de Arte Contemporáneo* de Madrid (1982); la *Harvard University*, Cambridge (1989); el *Musée d'Art et d'Histoire*, Ginebra (1989); el *Instituto Cervantes* de Paris (1992); y el *Museo de Arte Moderno* de Lugano (1994). Tras su fallecimiento su obra ha sido motivo de exposiciones antológicas en el *Kunstmuseum*, Berna, Suiza; en el *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid; entre otros.

SOLEDAD SEVILLA

(Valence, 1944)

(Valencia, 1944)

Participa en eventos internacionales de gran importancia como la Bienal de Venecia junto a Eduardo Chillida y Antoni Tàpies (1958) y, posteriormente, como artista y miembro del comité organizador (1976); también participa en varias ediciones de la Documenta, Kassel (1959, 1964 y 1977). Recibe numerosos e importantes premios, como el Premio Guggenheim, Nueva York (1960); el Premio Carnegie junto a Eduardo Chillida y Pierre Soulages (1964); el nombramiento de Chevalier y, posteriormente, de Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, Francia (1981 y 1990); la Medalla de Oro de Bellas Artes (1982); y el Grand Prix des Arts de la Ville de Paris (1995).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura, *Saura: Damas*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2005; Belén Galán (coord.), *Itinerarios de Antonio Saura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

Soledad Sevilla étudie à l'École de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelone (1960-1965), puis assiste au *Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas*¹ du Centro de Cálculo de l'Universidad Complutense de Madrid (1969-1971). C'est de cette époque que date une œuvre picturale centrée sur la rigueur géométrique comme base normative. En 1979, elle obtient une bourse de la *Fundación Juan March* et, entre 1980 et 1982, poursuit ses études à l'Université d'Harvard à Cambridge grâce à une bourse du *Comité Conjunto de Ayuda Hispano-Norteamericano*. Là, elle commence à travailler sur la série *Las meninas* (1983), dans laquelle elle utilise pour la première fois la structure en forme de réticule qui s'interpose devant le motif, lequel se développe au second plan du tableau, dans ce cas interprétant l'espace, la lumière et l'atmosphère de l'œuvre de Velázquez. Elle réalise ensuite la série *Alhambras* (1984-1986), où elle poursuit sa structure en réticule pour filtrer les jeux d'ombre et de lumière produits par les éléments architecturaux du monument nasride sur la toile. Elle se partage depuis entre la peinture et les installations comme prolongement ou projection du pictural sur l'espace; l'ombre et la lumière deviennent l'axe central de ces projets, ainsi que l'on peut observer dans les œuvres réalisées au moyen de faisceaux de fils de cuivre dans lesquels la lumière crée l'effet de réticule de ses séries picturales, jouant avec la perception sensorielle et corporelle du spectateur. À la fin des années quatre-vingt-dix, elle abandonne le réticule pour une abstraction plus lyrique, dotée d'une évidente dimension organique qui évoque les éléments naturels, ainsi les murs avec des masses végétales de sa série *Insomnios* (2000-2003), ou les textures de bois ou de métal de ses dernières séries : une poétique du temporel et du transitoire.

Dès sa première exposition individuelle à la Galerie Juana de Aizpuru de Séville en 1964, elle expose régulièrement dans différents centres, notamment au *Museo de Arte Contemporáneo* (Séville, 1985); au *Palacio de los Condes de Gobia* (Grenade, 1991); au *Museo Reina Sofía*, Palacio de Velázquez (Madrid, 1995); au *Koldo Mitxelena Kulturunea* (Saint-Sébastien, 2000); à l'*Institut Valencià d'Art Modern* (Valence, 2001); au *Museo Reina Sofía*, Palacio de Cristal (Madrid, 2011-2012); et au *Centro José Guerrero* (Grenade, 2015). Sa trajectoire professionnelle a été notamment récompensée du *Premio Nacional de Artes Plásticas* (1993), de la *Medalla al Mérito de las Bellas Artes*

(2007) et de la *Medalla de la Academia de Bellas Artes* de Grenade (2008).

BIBL.: Mar Villaespesa, Kevin Power et Santiago B. Olmo, *Memoria : Soledad Sevilla*. Madrid : Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995; Yolanda Romero Gómez, *Soledad Sevilla : l'espai i el recinte : el espacio y el recinto*. Valence IVAM, 2001; Yolanda Romero Gómez, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz et Esperanza Guillén, *Soledad Sevilla : Variaciones de una línea, 1966-1986*. Grenade : Centro José Guerrero/ Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

1. NdT : Séminaire de génération automatique de formes plastiques

Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi de Barcelona (1960-1965) y posteriormente asistió al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1969-1971). De esta época parte su obra pictórica basada en el rigor geométrico como base normativa. En 1979 obtuvo una Beca de la Fundación Juan March y entre 1980 y 1982 amplió estudios en la Universidad de Harvard en Cambridge con una Beca del Comité Conjunto de Ayuda Hispano-Norteamericano. Allí empezó a trabajar su serie *Las meninas* (1983), en la que emplea por vez primera la estructura en forma de retícula que se interpone al motivo, el cual desarrolla en segundo plano del cuadro, en este caso interpretando el espacio, la luz y la atmósfera de la obra de Velázquez. Posteriormente realizó la serie *Alhambras* (1984-1986), en la que continúa con la estructura en retícula para filtrar y fijar los juegos de luces y sombras que producen los elementos arquitectónicos del monumento nazarí sobre el lienzo. Desde entonces compagina la pintura con la instalación a modo de prolongación o proyección de lo pictórico en el espacio; en estos proyectos las luces y sombras se convierten en el eje central, como se observa en las obras realizadas mediante haces de hilo de cobre, en las que la luz crea el efecto de retícula de sus series pictóricas, jugando con la percepción sensorial y corporal del espectador. A finales de los noventa abandona la retícula para realizar una abstracción más lírica, con una clara dimensión orgánica, evocando elementos naturales, como los muros con masas vegetales de su serie *Insomnios* (2000-2003), o las texturas de la madera o el metal de sus últimas series, hacia una poética de lo temporal y transitorio.

JOAQUÍN SOROLLA

(Valence, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

(Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

Desde su primera exposición individual en la Galería Juana de Aizpuru de Sevilla en 1964, ha mostrado su obra regularmente en diversos centros, destacando las exhibiciones realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1985); el Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1991); el Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez (Madrid, 1995); Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2000); el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2001); el Museo Reina Sofía, Palacio de Cristal (Madrid, 2011-2012); y el Centro José Guerrero (Granada, 2015). Durante su trayectoria profesional ha obtenido el Premio Nacional de Artes Plásticas (1993), la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (2007) y la Medalla de la Academia de Bellas Artes de Granada (2008), entre otros reconocimientos.

BIBL.: Mar Villaespesa, Kevin Power y Santiago B. Olmo, *Memoria: Soledad Sevilla*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995; Yolanda Romero Gómez, *Soledad Sevilla: l'espai i el recinte: el espai i el recinte*. Valencia: IVAM, 2001; Yolanda Romero Gómez, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz y Esperanza Guillén, *Soledad Sevilla: Variaciones de una línea, 1966-1986*. Granada: Centro José Guerrero/ Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

R. D.

Le 27 février 1863 naît, à Valence, le peintre Joaquín Sorolla y Bastida. Orphelin à deux ans, lui et sa sœur Concha sont recueillis par leur tante maternelle, Isabel Bastida, et son mari, José Piqueres. Pendant sa formation à l'*Escuela Normal* de Valence, Sorolla fait preuve d'aptitudes et d'intérêt pour le dessin, ce qui décide son oncle à l'inscrire aux cours du soir de l'*Escuela de Artesanos* de Valence, où il est l'élève du sculpteur Cayetano Capuz. Par la suite, en 1878, il entre à l'*Escuela de Bellas Artes de San Carlos* de Valence, où il reçoit une formation artistique complète. Ces années de formation sont essentielles pour le peintre, puisqu'il se lie d'amitié avec Juan Antonio García del Castillo, dont le père, Antonio García Peris, était l'un des plus importants photographes de la Valence de la fin du siècle. Sorolla travaille pour lui, se chargeant de l'éclairage des photos, tandis qu'il bénéficie d'un studio où pouvoir peindre. Cette relation sera fondamentale pour Sorolla, non seulement pour le mécénat exercé par Antonio García, mais aussi parce que, des années plus tard, il épousera sa fille, Clotilde García del Castillo. Lors de cette étape de formation de Sorolla, ses voyages à Madrid sont décisifs : il visite le musée du Prado, dont la peinture espagnole du Siècle d'or le fascine, principalement celle de Velázquez, dont l'influence baigne l'œuvre du valencien toute sa carrière durant. Il tente également sa chance dans les concours nationaux de peinture, et obtient en 1883 la *Medalla de Oro* de l'*Exposición Regional* de Valence pour son œuvre *Monja en Oración*. L'année suivante, en 1884, il reçoit de la *Diputación* de Valence une pension pour étudier à Rome, où il s'installe en 1885. Non seulement il s'abreuve directement à l'ambiance artistique romaine, mais il a de surcroît la chance de visiter Paris ; Sorolla y découvre la peinture internationale qui se fait alors. Il se sent très proche de la sensibilité de Jules Bastien-Lepage et des peintres nordiques. D'autre part, à Rome, il se retrouve en compagnie d'autres Espagnols comme les frères Benlliure (José, le peintre, et Mariano, le sculpteur), Emilio Sala Francés ou José Villegas Cordero. À la fin de son séjour, il réussit à obtenir une prorogation d'un an, qu'il passe à Assise, où il réside avec Clotilde qu'il a épousée à Valence en 1888. L'année suivante, le couple s'installe à Madrid, qu'il ne quittera plus et où Sorolla commence à développer sa carrière. Il choisit d'abord des sujets proches du réalisme social, en vogue dans ces années-là, comme par exemple *¡Otra Margarita!*, récompensé à l'*Exposición Nacional de Bellas Artes* de 1892 ou *¡Triste herencia!*, qui lui vaut le Grand Prix à l'Exposition universelle de Paris de 1900. Avec ce tableau, Sorolla abandonne la thématique sociale et se concentre sur des aspects déjà présents chez lui : la plage de Valence et les enfants, mais en les baignant de lumière et dans des scènes représentant la joie de vivre. Ces

scènes sont celles qui lui vaudront une renommée mondiale, obtenue en partie grâce aux expositions internationales individuelles organisées à Paris (1906), Berlin, Düsseldorf et Cologne (1907), Londres (1908), New-York, Buffalo et Boston (1909), Chicago et Saint-Louis (1911). Lors de l'exposition de Londres de 1908 survient un événement fondamental pour la carrière artistique de Sorolla : il y fait la connaissance d'Archer Milton Huntington, un mécène états-unien qui, en plus de parrainer ses expositions en Amérique en 1909 et 1911, lui passera la commande la plus importante de sa carrière : la décoration de la Bibliothèque de la Hispanic Society of America, pour laquelle Sorolla peint, entre 1912 et 1919, une série de panneaux représentant différentes régions espagnoles avec leurs personnages et activités caractéristiques. L'effort physique que la réalisation de cette œuvre entraîne pour Sorolla affecte sa santé et, peu de temps après l'avoir achevée, le 17 juin 1920, il est victime d'une attaque hémiplegique dans son jardin, alors qu'il peint le *Retrato de la señora López de Ayala*. Sorolla ne se rétablira jamais de cette attaque, et il décède le 10 août 1923 à Cercedilla, chez sa fille María. Sorolla fut nommé académicien des beaux-arts de San Fernando en 1914, établissement où il enseigne également la composition et la couleur. Grâce à la collaboration de Clotilde García, la veuve de l'artiste, le musée Sorolla fut inauguré à Madrid en 1932, dans la résidence dont tous deux avaient fait l'acquisition en 1905

BIBL. : Bernardino de Pantorba [José López Jiménez], *La vida y la obra de Joaquín Sorolla : estudio biográfico y crítico*. Madrid : Gráficas Monterde, 1970 (2.^e éd. élargie) ; Jose Luis Diez et Javier Barón (eds.), *Joaquín Sorolla 1863-1923* [cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2009 ; Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid : Leoncio Miquel, 1910 ; VV. AA., *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*. New-York : Hispanic Society of America, 1909 ; Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla et Marina Moya (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelone : Anthropos, 2008 ; Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001 ; Blanca Pons-Sorolla et María López Fernández (éd.), *Sorolla y París* [cat. exp.]. Madrid : Ediciones El Viso, 2016 ; Blanca Pons-Sorolla et Víctor Lorente Sorolla (éd.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelone : Anthropos, 2009 ; Blanca Pons-Sorolla et Mark A. Roglán (éd.), *Sorolla y Estados Unidos* [cat. exp.]. Madrid : Fundación Mapfre, 2014-2015 ; Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo et Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelone : Anthropos, 2007.

El 27 de febrero de 1863 nació en Valencia el pintor Joaquín Sorolla y Bastida. Huérfano a los dos años, él y su hermana Concha fueron acogidos por su tía materna, Isabel Bastida y su marido, José Piqueres. Durante su formación en la Escuela Normal de Valencia, Sorolla mostró capacidades e interés por el dibujo, por lo que su tío decidió inscribirlo en clases nocturnas en la Escuela de Artesanos de Valencia, donde fue alumno del escultor Cayetano Capuz. Posteriormente, en 1878, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde recibió formación artística completa. Estos años de formación serán fundamentales para el pintor, ya que trabará amistad con Juan Antonio García del Castillo, cuyo padre, Antonio García Peris era uno de los fotógrafos más importantes de la Valencia de finales de siglo. Sorolla trabajará para él iluminando fotografías, y le proporcionará un estudio en el que pintar. Esta relación será importante para Sorolla no solo por la labor de mecenazgo que ejerció Antonio García, sino también porque años más tarde se casará con su hija, Clotilde García del Castillo. Durante la etapa de formación de Sorolla serán fundamentales los viajes a Madrid, en los que visitará el Museo del Prado, donde quedó fascinado con la pintura española del Siglo de Oro, fundamentalmente la de Velázquez, cuya huella se deja sentir en la obra del valenciano durante toda su carrera. También en estos años probará suerte en los concursos nacionales de pintura, obteniendo en 1883 la Medalla de Oro en la Exposición Regional de Valencia con su obra *Morja en Oración*. Al año siguiente, 1884, le fue concedida por la Diputación de Valencia una pensión para estudiar en Roma, donde se trasladó en 1885. Además de beber directamente del ambiente artístico de Roma, Sorolla tendrá la oportunidad de visitar París, donde conocerá la pintura internacional que se estaba realizando en estos momentos, sintiéndose muy próximo a la sensibilidad de Jules Bastien-Lepage y de los pintores nórdicos. Por otra parte, en Roma coincidirá con otros pensionados españoles como los hermanos Benlliure (José, pintor, y Mariano, escultor), Emilio Sala Francés o José Villegas Cordero. Al terminar la pensión, consiguió una prórroga de un año, el cual pasó en Asís, donde se instaló con Clotilde, con la que se casó en Valencia en 1888. Al año siguiente, el matrimonio se instalará en Madrid, donde vivirán a partir de entonces, y donde Sorolla comenzará a desarrollar su carrera, optando primero por temas cercanos al realismo social, en boga en aquellos momentos, con ejemplos como *Otra Margarita!*, premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 o *Triste herencia!*, que le valió el Grand Prix en la Exposición Universal de París de 1900. Con este cuadro, Sorolla abandona el tema social y se centra en aspectos que ya estaban presentes en él: la playa valenciana y los niños, pero bañándolos de luz

y en escenas que representan la alegría de vivir. Estas escenas son las que le proporcionarán fama mundial, que conseguirá en parte gracias a las exposiciones internacionales individuales que se organizarán en París (1906), Berlín, Düsseldorf y Colonia (1907), Londres (1908), Nueva York, Buffalo y Boston (1909), Chicago y San Luis (1911). En la exposición de Londres de 1908 tendrá lugar, además, un acontecimiento fundamental para la carrera artística de Sorolla, ya que en ella conocerá a Archer Milton Huntington, mecenas norteamericano que además de auspiciar sus exposiciones en América en 1909 y 1911, le realizará el encargo más importante de su carrera: la decoración de la Biblioteca de la Hispanic Society of America, para la cual Sorolla pintará, entre 1912 y 1919, una serie de paneles en los que refleja distintas regiones españolas con sus personajes y actividades característicos. El esfuerzo físico que supuso para Sorolla la realización de esta obra dejó mermada su salud, y poco después de finalizarla, el 17 de junio de 1920, sufrió un ataque de hemicipleja en el jardín de su casa, mientras pintaba el *Retrato de la señora López de Ayala*. Sorolla nunca se recuperó de este ataque, y falleció el 10 de agosto de 1923 en Cercedilla, en casa de su hija María. Sorolla fue nombrado Académico de Bellas Artes de San Fernando en 1914, institución en la que, además, enseñó composición y color. Gracias a la colaboración de Clotilde García, viuda del artista, en 1932 se inauguró el Museo Sorolla en Madrid, en la residencia que ambos habían adquirido en 1905

BIBL.: Bernardino de Pantorba [José López Jiménez], *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2.ª ed. ampliada); Jose Luis Díez y Javier Barón (eds.), *Joaquín Sorolla 1863-1923* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009; Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid: Leocicio Miguel, 1910; VV. AA., *Eight Essays on Joaquín Sorolla and Bastida*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1909; Victor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla y Marina Moya (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Anthropos, 2008; Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001; Blanca Pons-Sorolla y María López Fernández (eds.), *Sorolla y París* [cat. exp.]. Madrid: Ediciones El Viso, 2016; Blanca Pons-Sorolla y Victor Lorente Sorolla (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona: Anthropos, 2009; Blanca Pons-Sorolla y Mark A. Roglán (eds.), *Sorolla y Estados Unidos* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Mapfre, 2014-2015; Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo y Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona: Anthropos, 2007.

M. R.

ANTONI TÀPIES

(Barcelona, 1923-2012)

(Barcelona, 1923-2012)

Tàpies est considéré comme l'un des artistes essentiels de l'art espagnol de la seconde moitié du XXe siècle, d'envergure internationale considérable. Il a été le précurseur de l'art informel et de l'arte povera mais, surtout, il a créé un langage plastique personnel et unique. Une maladie pulmonaire contractée pendant sa jeunesse amène Tàpies à se consacrer en autodidacte à la peinture et au dessin. Il étudie ensuite le droit (1941-1946), qu'il abandonne pour se consacrer entièrement à la peinture. En 1947, il se lie d'amitié avec le poète Joan Brossa et, l'année suivante, ils fondent la revue *Dau al Set* avec les artistes Joan Ponç, Modest Cuixart et Joan-Josep Tharrats, et les écrivains Arnau Puig et Juan Eduardo Cirlot. La publication, dotée d'un fort contenu surréaliste, contribue au renouveau du monde artistique catalan, en dépit de sa dissolution en 1951. À cette époque, l'œuvre de Tàpies développe formellement un langage aux éléments teintés de magie, surréalistes et primitifs, influencé par la peinture de Joan Miró, Paul Klee et Max Ernst. En 1950, il s'installe à Paris grâce à une bourse du gouvernement français : là il découvre l'*Art autre*, qui le conduit alors pleinement à un traitement matériel comme véhicule expressif, mais aussi symbolique, et en tant que rapport de l'être humain à l'univers. L'utilisation de terre, de poudre, de vernis, de collages, jointe au graphisme produit par des incisions, des griffures et des grattages, matérialise dans ses œuvres la réunion des processus de création et destruction, dans une conception du tableau comme mur, que ce soit dans un sens littéral, nominal ou métaphorique. Dans les années 1950, son œuvre acquiert un relief international quand il participe à la Biennale de Venise en 1952, obtient le grand prix de peinture de la Biennale de São Paulo de 1953 et expose en individuel cette même année dans la Martha Jackson Gallery de New-York. Dans les années 1960 et 1970, Tàpies intensifie son engagement social et politique, concrétisé dans ses œuvres auxquelles il incorpore l'objet comme expression de son environnement vital et quotidien. Dans les décennies suivantes, il continue à développer son langage plastique, rempli de motifs et de signes récurrents, dans lesquels s'enracinent la pensée orientale et la réflexion sur la douleur comprise comme faisant partie intrinsèque de la vie.

L'œuvre de Tàpies a été présentée aux biennales de Venise (1952, 1958 et 1981) et São Paulo (1953), ou à la Documenta 3 (Kassel, Allemagne,

1964). La primera retrospectiva de su obra a eu lieu au *Solomon R. Guggenheim Museum* (New-York, 1962), où il expose à nouveau en 1995, et dans des centres de renommée internationale comme l'*Institute of Contemporary Arts* (Londres, 1965), la *Nationalgalerie* (Berlín, 1974), la *Fundació Joan Miró* (Barcelona, 1976), le *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1990, 2000 et 2004), le *Museum of Modern Art* (New-York, 1992). Après sa mort, des expositions lui ont été consacrées au *Museo Guggenheim* (Bilbao, 2013-2014), au *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona 2013-2014) ou à la *Fundació Antoni Tàpies* (Barcelona, 2013-2014), créée par l'artiste lui-même en 1984. Parmi les marques de reconnaissance, Tàpies a reçu la *Medalla de Oro* de la Generalitat de Catalunya (1983), le *Premio Príncipe de Asturias de las Artes* (1990), le *Premio Velázquez de las Artes Plásticas* (2003). Le roi Juan Carlos I lui a concédé le titre de *marquis de Tàpies* en 2010.

BIBL.: Manuel Borja-Villel et al., *Tàpies*. Madrid : MNCARS, 2000 ; Manuel Borja-Villel, Valeriano Bozal et Serge Gilbert, *Tàpies : En perspectiva*. Barcelona : MACBA/Actar, 2004 ; Dawn Ades, Barry Schwabsky et Antoni Tàpies, *Tàpies : desde el interior, 1945-2011*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies/MNAC, 2013.

Considerado uno de los artistas fundamentales del arte español de la segunda mitad del siglo XX, con una de las mayores proyecciones internacionales, fue precursor del informalismo y el arte povera, pero ante todo creó un lenguaje plástico propio e inconfundible. Debido a una enfermedad pulmonar en su juventud, Tàpies se dedicó de forma autodidacta a pintar y dibujar. Posteriormente cursó estudios de Derecho (1941-1946), que abandonó para dedicarse plenamente a la pintura. En 1947 entabló amistad con el poeta Joan Brossa y al año siguiente fundaron la revista *Dau al Set* junto con los artistas Joan Ponç, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats, y los escritores Arnau Puig y Juan Eduardo Cirlot. Con un fuerte componente surrealista, la publicación supuso un impulso renovador dentro del ambiente artístico catalán pese a que se disolvió en 1951. En esta época, la obra de Tàpies desarrolló formalmente un lenguaje con componentes mágicistas, surrealistas y primitivistas, influido por la pintura de Joan Miró, Paul Klee y Max Ernst. En 1950 se trasladó a París con una beca del gobierno francés; allí conoció el *art autre*, que le conduce ya plenamente a un tratamiento matérico como vehículo expresivo,

pero también simbólico, y como relación del ser humano con el universo. El empleo de tierras, polvo, barnices, *collage*, junto al grafismo originado mediante incisiones, arañazos y raspaduras, hace que en sus obras se aúnen los procesos de creación y destrucción, en una concepción del cuadro como muro, ya sea en sentido literal, nominal o metafórico. En la década de 1950 su obra adquiere relevancia internacional al participar en la Bial de Venecia de 1952, obtener el Gran Premio de Pintura de la Bial de São Paulo de 1953 y exponer individualmente ese mismo año en la Martha Jackson Gallery de Nueva York. En las décadas de 1960 y 1970, Tàpies intensifica su compromiso social y político, que se plasma en sus obras, a las que incorpora el componente objetual como expresión de su entorno vital y cotidiano. En las siguientes décadas continúa desarrollando su lenguaje plástico, plagado de motivos y signos recurrentes, en los que toma fuerza el pensamiento oriental y la reflexión sobre el dolor entendido como parte intrínseca de la vida.

La obra de Tàpies ha participado en eventos como las bienales de Venecia (1952, 1958 y 1981) y São Paulo (1953), o la Documenta 3 (Kassel, Alemania, 1964). Se realizó la primera retrospectiva de su obra en el Solomon R. Guggenheim Museum (Nueva York, 1962), donde expuso de nuevo en 1995, y en centros destacados internacionalmente como el Institute of Contemporary Arts (Londres, 1965); la Nationalgalerie (Berlín, 1974); la Fundació Joan Miró (Barcelona, 1976); el Museo Reina Sofía (Madrid, 1990, 2000 y 2004); el Museum of Modern Art (Nueva York, 1992); después de su muerte, se le han dedicado exposiciones en el Museo Guggenheim (Bilbao, 2013-2014); el Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona 2013-2014); o la Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2013-2014), creada por el propio artista en 1984. Entre otros reconocimientos a su carrera, Tàpies ha obtenido la Medalla de Oro de la Generalitat de Catalunya (1983); el Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1990); el Premio Velázquez de las Artes Plásticas (2003). El rey Juan Carlos I le otorgó el título de marqués de Tàpies en 2010.

BIBL.: Manuel Borja-Villel et al., *Tàpies*. Madrid: MNCARS, 2000; Manuel Borja-Villel, Valeriano Bozal y Serge Gilbert, *Tàpies: En perspectiva*. Barcelona: MACBA/Actar, 2004; Dawn Ades, Barry Schwabsky y Antoni Tàpies, *Tàpies: desde el interior, 1945-2011*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/MNAC, 2013.

R. D.

WOLFGANG TILLMANS

(Remscheid, Alemania, 1968)
(Remscheid, Alemania, 1968)

L'artiste allemand Wolfgang Tillmans vit entre Berlín et Londres. Sa première exposition individuelle a lieu en 1988, alors qu'il n'a que vingt ans. En 1990, quelques-unes de ses photos sur la vie nocturne gay à Hambourg sont publiées dans la revue anglaise *i-D*. Outre son désir de dépasser la vie moderne, la culture jeune et le *clubbing*, il élargit sa thématique à la vie quotidienne : « Mon point de départ, c'est de prendre des images contemporaines, de faire un art qui te fasse sentir ce que c'est que d'être vivant aujourd'hui ». Son travail est autant lié au peintre du XIXe siècle Gustave Courbet, qu'à la recherche vorace du réalisme, avec des auteurs pop comme Andy Warhol, Robert Rauschenberg et Sigmar Polke, puisqu'il ne conçoit pas sa production comme immergée dans une histoire de la photographie mais bien dans une histoire générale de l'art. L'œuvre photographique qu'il a présentée au cours de la dernière décennie rejoint le cinéma de Warhol : une caméra fixe et du son direct captant la vie sans filtre ni montage, reflétant l'absurdité et l'ennui du quotidien. Depuis les débuts des années 2010, il se concentre sur la photo numérique, tout en refusant de manipuler l'image.

En 2000, il commence à présenter des photos abstraites en même temps que ses images connues de paysages, natures mortes, portraits ou scènes quotidiennes qu'il accroche à la façon d'un patchwork, souvent sans montage et directement à la cimaise, à côté de photocopies ou de coupures de revues. Ses expositions ont ainsi un parallèle clair avec ses publications, entendues comme des livres d'artiste. Ses images abstraites sont le fruit du hasard : il utilise le papier photo — parfois non impressionné, parfois exposé à différentes sources de lumière de couleurs —, qu'il laisse être détérioré lors du processus par l'eau et les restes de produits chimiques, spécialement le nitrate d'argent, ce qui produit des éraflures et des marques qui altèrent autant la couleur que la surface physique du papier. C'est ce que Tillmans appelle la photographie « pure », car la lumière est enregistrée fondamentalement comme base des possibilités plastiques du médium. Tillmans défie dans son travail les limites entre l'abstrait et le figuratif, la haute et la basse culture.

Il a exposé en individuel au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 1998), au *Palais de Tokyo* (Paris, 2002), au *PS1 MoMA* (New-York, 2006), à la *Serpentine Gallery* (Londres, 2010), au *Moderna Museet* (Stockholm, 2012), au *Metropolitan Museum* (New-York, 2015) ou à la *Fundação Serralves* (Porto,

Portugal, 2016), notamment. Il a été récompensé du prix Hasselblad (2015) et du prix Turner (2000), ce qui en fait le premier non-britannique et le premier photographe à recevoir cette distinction.

BIBL. : *Concorde/Wolfgang Tillmans*. Cologne : Walther König, 1997 ; *Marcar If one thing matters, everything matters*. Londres : Tate Modern, 2003 ; *Manual/Wolfgang Tillmans*. Cologne : Walther König, 2007 ; <http://covers.openlibrary.org/b/isbn/3775721878-L.jpg> *Marcar Wolfgang Tillmans: lighter*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2008 ; *Wolfgang Tillmans habla con Hans Ulrich Obrist*. Madrid : La Fábrica et Fundación Telefónica, 2009 ; *Marcar Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2011 ; *Marcar Wolfgang Tillmans*. Stockholm : Moderna Museet, 2012 ; *The Cars*. Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

El artista alemán Wolfgang Tillmans vive entre Berlín y Londres. Realizó en 1988, con tan solo veinte años, su primera exposición individual. En 1990 algunas de sus fotos sobre la vida nocturna gay en Hamburgo se publicaron en la revista británica *i-D*. Atraído por retratar la vida moderna, la cultura juvenil y el *clubbing*, amplió al tiempo su temática a la vida cotidiana: «Mi punto de partida es tomar imágenes contemporáneas, hacer arte que te haga sentir qué es estar vivo hoy en día». Su trabajo se ha relacionado tanto con el pintor del siglo XIX Gustave Courbet en la búsqueda voraz del realismo, como con autores pop como Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Sigmar Polke, siempre entendiendo que no concibe su producción inmersa en una historia de la fotografía, sino en una historia general del arte. Su obra videográfica, que empezó a presentar la década pasada, se conecta con el cine de Warhol: una cámara fija y sonido directo que captan la vida sin filtros ni montajes, que reflejan lo absurdo y aburrido de la cotidianidad. Desde principios de esta década se ha centrado en la fotografía digital, si bien se niega a manipular la imagen.

En el año 2000 comenzó a presentar fotografías abstractas junto a sus conocidas imágenes de paisajes, naturalezas muertas, retratos o escenas cotidianas, que colgaba como si se tratara de un *patchwork*, en muchas ocasiones sin montar y directamente sobre la pared junto a fotocopias o recortes de revistas. De esta manera, sus exposiciones tienen un claro paralelo en sus publicaciones, que deben entenderse como libros

de artista. Sus imágenes abstractas son hijas del azar: se sirve del papel fotográfico —a veces sin impresionar, en otras expuesto a diferentes fuentes de luz de colores—, que deja contaminar en la máquina de procesado por el agua y los restos de productos químicos, especialmente el nitrato de plata, generando arañazos y marcas que alteran tanto el color como la superficie física del papel. Es lo que Tillmans considera fotografía «pura» al registrarse fundamentalmente la luz como base de las posibilidades plásticas del medio. Tillmans desafía con su trabajo los límites entre lo abstracto y lo figurativo, o la alta y la baja cultura.

Ha expuesto individualmente en el Museo Reina Sofía (Madrid, 1998); el Palais de Tokio (París, 2002); el PS1 MoMA (Nueva York, 2006); la Serpentine Gallery (Londres, 2010); el Moderna Museet (Estocolmo, 2012); el Metropolitan Museum (Nueva York, 2015); o la *Fundação Serralves* (Oporto, Portugal, 2016), entre otros lugares. Es Premio Hasselblad (2015) y Premio Turner (2000), con el que se convirtió el primer extranjero y el primer fotógrafo en recibir ese galardón.

BIBL. : *Concorde/Wolfgang Tillmans*. Colonia: Walther König, 1997 ; *If one thing matters, everything matters*. Londres: Tate Modern, 2003 ; *Manual/Wolfgang Tillmans*. Colonia: Walther König, 2007 ; *Wolfgang Tillmans: lighter*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008 ; *Wolfgang Tillmans habla con Hans Ulrich Obrist*. Madrid: La Fábrica y Fundación Telefónica, 2009 ; *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011 ; *Wolfgang Tillmans*. Estocolmo: Moderna Museet, 2012 ; *The Cars*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

I. T.

EULÀLIA VALLDOSERA

(Vilafranca del Penedès, Barcelone, 1963)
(Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963)

Eulàlia Valldosera se forme dans les années quatre-vingts à la faculté des beaux-arts de l'université de Barcelone. Elle approfondit ensuite ses études en Hollande. Elle développe depuis les débuts des années 1990 un travail pluridisciplinaire reprenant la photo, la projection de diapositives, l'installation, la performance et la vidéo, dans une grande cohérence depuis son exposition « El melic del món » (Galerie Antoni Estrany, Barcelone, 1991). Elle concentre depuis lors son travail sur la déconstruction des stéréotypes féminins, mettant en évidence qu'il s'agit d'assomptions et utilisant son propre corps et son image comme connexion avec le reste du monde. Le désir, la beauté du corps féminin et sa chosification par le regard masculin, l'intimité, l'espace domestique, la construction de l'identité ou la maternité sont quelques-unes des questions qu'elle aborde dans son œuvre sous forme critique, surtout dans une série d'installations, *Aporences (Apariencias)*.

Dans beaucoup de ses pièces elle utilise des objets quotidiens, articles ménagers — bouteilles de javel ou détergent — que la publicité associe aux femmes en raison de leur lien traditionnel avec le foyer, et qui se convertissent de la sorte en métonymies de celles-ci : ils fonctionnent même comme des ombres anthropomorphiques, presque de façon platonique et par similitude, comme des corps autres. Ils occupent la place du corps féminin dans la représentation, dans le langage, et sont distribués dans l'espace d'exposition de sorte que le spectateur fait lui-même partie du lieu. Elle est également l'autrice, dans les années quatre-vingt-dix, d'une série de photos dans lesquelles son corps est projeté sur des architectures intérieures, s'identifiant à celles-ci. Pour que cette assimilation avec l'architecture se produise, ce corps apparaît incomplet, dépourvu de certaines parties (comme, par exemple, dans *Racó*). Au début des années 2000, son travail est devenu encore plus radical en se dématérialisant davantage.

Eulàlia Valldosera a été récompensée du *Premio Nacional de Artes Plásticas* (2002). En 2001, elle réalise une rétrospective à la *Fundació Tàpies* de Barcelone, qui voyagera au centre d'art contemporain *Witte de With* de Rotterdam (Pays-Bas). Elle a présenté quelques expositions individuelles au *Museo Reina Sofía* (Madrid, 2009) et à la *Fundació Miró* (Barcelone, 2013). Elle a participé à la *Manifesta 1* (Rotterdam, 1996), à la Biennale d'Istanbul (1997), à celle

de Johannesburg (África del Sur, 1997), au *Skulptur Projekte* (Münster, Alemania, 1997) et à la Biennale de Venise (2001).

BIBL.: *Aparences*. Lérida : Ayuntamiento de Lérida et Escola de Belles Arts, 1996 ; *Eulàlia Valldozera : el pare, la mare*. Gerona : Ayuntamiento de Gerona, 2006 ; <http://covers.openlibrary.org/b/isbn/849600788X-L.jpg> Marcar *Eulàlia Valldozera : obres, 1990-2000*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 2001 ; <http://covers.openlibrary.org/b/isbn/8480263822-L.jpg> Marcar Enguita, Nuria, *Eulàlia Valldozera : el ombligo del mundo*. Madrid : MNCARS, 2009 ; *Dependences : Eulàlia Valldozera*. Madrid : MNCARS, 2009.

Se formó en los años ochenta en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, ampliando posteriormente sus estudios en Holanda. Desarrolla desde principios de la década de 1990 un trabajo multidisciplinar con la fotografía, la proyección de diapositivas, la instalación, la *performance* y el vídeo y una gran coherencia desde su exposición «El melic del món» (Galería Antoni Estrany, Barcelona, 1991). Desde entonces ha centrado su trabajo en la deconstrucción de los estereotipos femeninos, poniendo en evidencia que se trata de asunciones y sirviéndose de su propio cuerpo y de su imagen como conexión con el resto del mundo. El deseo, la belleza del cuerpo femenino y su cosificación por la mirada masculina, la intimidad, el espacio doméstico, la construcción de la identidad o la maternidad son algunas de las cuestiones que, de forma crítica, aborda su obra, fundamentalmente en una serie de instalaciones *Aparences* (*Apariencias*).

En muchas de sus piezas ha utilizado objetos cotidianos, artículos de limpieza —botellas de lejía o detergente— que en la publicidad se han ligado con las mujeres por su tradicional conexión con el hogar y que se convierten en metonimias de las mismas: funcionan incluso como sombras antropomórficas, casi de forma platónica y por similitud, como cuerpos otros. Ocupan el lugar del cuerpo femenino en la representación, en el lenguaje, y se distribuyen en el espacio expositivo de tal manera que el espectador es incluido como parte de ese lugar. También en los años noventa realizó una serie de fotografías en la que su cuerpo se proyectaba sobre arquitecturas interiores, identificándose con las mismas. Para que dicha asimilación con la arquitectura se produjera, ese cuerpo aparecía incompleto, a falta de algunas de sus partes (como, por ejemplo, en *Racó*). A

principios de la década pasada su trabajo se radicalizó desmaterializándose aún más.

Eulàlia Valldozera es Premio Nacional de Artes Plásticas (2002). En 2001 realizó una retrospectiva en la Fundació Tàpies de Barcelona, viajando al centro de arte contemporáneo Witte de With en Róterdam (Países Bajos). Ha presentado asimismo muestras individuales en el Museo Reina Sofía (Madrid, 2009) y en la Fundació Miró (Barcelona, 2013), y participado en la Manifesta 1 (Róterdam, 1996); la Bienal de Estambul (1997); la Bienal de Johannesburgo (Sudáfrica, 1997); el *Skulptur Projekte* (Münster, Alemania, 1997); y en la Bienal de Venecia (2001).

BIBL.: *Aparences*. Lérida : Ayuntamiento de Lérida y Escola de Belles Arts, 1996 ; *Eulàlia Valldozera : el pare, la mare*. Gerona : Ayuntamiento de Gerona, 2006 ; *Eulàlia Valldozera : obres, 1990-2000*. Barcelona : Fundació Antoni Tàpies, 2001 ; Enguita, Nuria, *Eulàlia Valldozera : el ombligo del mundo*. Madrid : MNCARS, 2009 ; *Dependences : Eulàlia Valldozera*. Madrid : MNCARS, 2009.

I. T.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

Daniel Vázquez Díaz s'installe très jeune à Madrid, où il étudie les grands maîtres du musée du Prado, tout particulièrement Le Greco, Velázquez, Goya et Zurbarán. En 1906, il part à Paris, où il restera quinze ans ; de ce séjour il reste des souvenirs, textes écrits dans le journal ABC de Madrid et compilés après sa mort, sur plusieurs artistes et amis qu'il y a connus : Amedeo Modigliani, Ignacio Zuloaga, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso, Juan Gris, et caetera. Il y fait preuve d'une grande compréhension et humanité. Il expose à Paris, avec Picasso et Gris, en 1879-1908. Marié à la sculptrice danoise Eva Aggerholm (Soeby, 1879), il reste à Paris jusqu'au début de la première guerre mondiale en 1914 ; il visite alors les fronts de bataille et exécute des gravures des villes martyres, mais la survie est difficile et les oblige à s'installer en Espagne, où il lui faut vaincre les réticences que son style, dérivé du cubisme, suscite, un style audacieux pour l'académisme madrilène. Il est pourtant compris par quelques intellectuels de la *Generación del 98*, dont il peint le portrait dans des toiles sobres et puissantes : Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Manuel de Falla, José Gutiérrez Solana, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, et caetera.

Il tente de concilier les exigences de ce style rectiligne, sobre, aux dominantes grises, propre au cubisme, et la peinture traditionnelle. En 1926 il peint *Los Monjes*, un hommage au peintre des moines, Zurbarán. Ce style aboutit aux fresques qu'il peint au Monastère de la Rabida (Huelva), sous le titre de *Poema del Descubrimiento*, en lien étroit avec la geste de Christophe Colomb, fresques commandées par le Gouvernement en 1929. Il excelle également dans le thème de la tauromachie, plutôt que dans les « faenas » à proprement parler, dans de majestueux groupes de toréadors posant pour la postérité : les quadrilles imaginaires (mais réelles) de Lagartijo et Frascuelo, Juan Centeno et Mazzantini. Il est également un remarquable paysagiste, aux visions sobres et admirable, notamment du Pays Basque.

Il meurt en 1969, auréolé d'une réputation internationale que ses expositions en Italie, en Suisse, en Allemagne, en Angleterre, au Portugal, en Egypte, aux États-Unis, en Argentine, au Brésil, etc., lui ont valu. Il a également été récompensé de plusieurs médailles d'or espagnoles et étrangères, et du *Gran Premio* de la *Primera Exposición Bienal Hispanoamericana*.

En 1999, le *Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz* est inauguré dans sa localité natale, Nerva.

BIBL. : Luis Gil Fillol, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelone : Editorial Iberia, 1947 ; Enrique Lafuente Ferrari, *Daniel Vázquez Díaz, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962* (cat. exp.). Madrid : Dirección General de Bellas Artes, 1962 ; *Vázquez Díaz, «Generación del 98»* (cat. exp.). Madrid : Galerie Theo, 1968 ; Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid : Dirección General de Bellas Artes, 1971 ; Jesús Velasco Nevado, *El orden pictórico de Vázquez Díaz*. Hueva : Archivo Municipal, 2000 ; Jaime Brihuega et Isabel García, *Daniel Vázquez Díaz*. Madrid : MNCARS, 2004.

Se trasladó muy joven a Madrid, donde estudió a los grandes maestros del Museo del Prado, en especial a El Greco, Velázquez, Goya y Zurbarán. En 1906 viajó a París, donde permaneció durante quince años; de esa estancia han sobrevivido recuerdos, escritos en el diario *ABC* de Madrid y recopilados tras su muerte, sobre los diversos artistas y amigos que allí conoció —Amedeo Modigliani, Ignacio Zuloaga, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso, Juan Gris, etcétera—; en ellos demuestra su gran comprensión y su humanidad. Con Picasso y Gris expuso en París en 1908. Casado con la escultora danesa Eva Aggerholm (Soeby, 1879), permaneció en la capital francesa al estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, visitando los frentes de batalla y realizando grabados de las ciudades mártires, pero la difícil supervivencia les obligó a instalarse en España, donde tuvo que vencer las reticencias que inspiraba su estilo, derivador del cubismo, que resultaba atrevido para el academicismo madrileño. Sin embargo, fue comprendido por algunos intelectuales de la Generación del 98, a quienes retrató en sobrias y fuertes obras: Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Manuel de Falla, José Gutiérrez Solana, José Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etcétera.

Trató de conciliar las exigencias de ese estilo rectilíneo, sobrio, de dominantes grises, propio del cubismo, con la pintura tradicional, y en 1926 pintó *Los Monjes*, un homenaje al pintor de los frailes, Zurbarán. Ese estilo culminó en las pinturas al fresco que, con el título de *Poema del Descubrimiento*, realizó en el Monasterio de la Rábida (Huelva), íntimamente ligado a la gesta de Cristóbal Colón, que le fueron encargadas por el Gobierno en 1929. También consiguió logros

excelentes en el tema de la tauromaquia, más que en las propias faenas de la Fiesta, en majestuosos grupos de toreros posando para la posteridad: imaginarias (pero reales) cuadrillas de Largartijo y Frascuelo, Juan Centeno y Mazzantini. También fue un notable paisajista de admirables y sobrias visiones, especialmente del País Vasco.

Tras lograr una reputación internacional con exposiciones en Italia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Portugal, Egipto, Estados Unidos, Argentina, Brasil, etcétera, que le valieron varias medallas de oro, españolas y extranjeras, y el Gran Premio de la Primera Exposición Bienal Hispanoamericana, falleció en 1969.

En 1999 se inauguró el Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz en su localidad natal de Nerva.

BIBL. : Luis Gil Fillol, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947; Enrique Lafuente Ferrari, *Daniel Vázquez Díaz, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962* (cat. exp.). Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1962; *Vázquez Díaz, «Generación del 98»* (cat. exp.). Madrid: Galería Theo, 1968; Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971; Jesús Velasco Nevado, *El orden pictórico de Vázquez Díaz*. Hueva: Archivo Municipal, 2000; Jaime Brihuega e Isabel García, *Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: MNCARS, 2004.

J. G. Y. M. J. A.

JOSÉ VILLEGAS

(Séville, 1844 - Madrid, 1921)

(Sevilla, 1844 - Madrid, 1921)

José Villegas Cordero est l'élève de José Romero et de Eduardo Cano dans sa ville natale. Il travaille comme copiste au musée du Prado de Madrid et se forme dans l'atelier de Federico de Madrazo grâce à l'aide de ses parents. Il part à vingt ans à Rome, où il fera des séjours prolongés et où il fera même construire une maison de style andalou-musulman en 1887. Il s'intéresse aux sujets orientalistes et folkloriques, bien qu'il exécute également des tableaux historiques et que, dans les années 1890, il explore le portrait ecclésiastique. Il est nommé en 1888 directeur de l'*Academia de España* à Rome et il est, entre 1901-1908, directeur du musée du Prado.

BIBL. : José Artal, « Villegas », vol. II, *Arte Moderno. Escuela Española* (Buenos Aires), (1900) ; Hermanos Álvarez Quintero, « Prólogo ». in *Homenaje a Villegas*. Madrid, 1919 ; VV. AA., *Exposición de pinturas de José Villegas* (cat. exp.). Madrid : Academia de San Fernando, 1922 ; Ángel Castro Martín, *Vida y obra de José Villegas Cordero (1844-1921)*, Séville et Cordoue : Caja Sur, 2001 ; Ángel Castro Martín, *José Villegas. Retrospectiva (1844-1921)*. Saragosse : Ibercaja, 2005.

Alumno de José Romero y de Eduardo Cano en su ciudad natal, trabajó como copista en el Museo del Prado de Madrid y se formó en el estudio de Federico de Madrazo gracias a la ayuda de sus padres; se marchó a los veinte años a Roma, donde residiría largas temporadas y donde incluso mandó construir una casa de estilo andaluz-musulmán en 1887. Le interesaron sobre todo temas orientalistas y costumbristas, aunque también hizo cuadros de historia y, en la década 1890, exploró el retrato eclesiástico. En 1888 le nombraron director de la Academia de España en Roma y, entre 1901-1908, fue director del Museo del Prado.

BIBL. : José Artal, « Villegas », vol. II, *Arte Moderno. Escuela Española* (Buenos Aires), (1900); Hermanos Álvarez Quintero, « Prólogo ». en *Homenaje a Villegas*. Madrid, 1919; VV. AA., *Exposición de pinturas de José Villegas* (cat. exp.). Madrid: Academia de San Fernando, 1922; Ángel Castro Martín, *Vida y obra de José Villegas Cordero (1844-1921)*, Sevilla y Córdoba: Caja Sur, 2001; Ángel Castro Martín, *José Villegas. Retrospectiva (1844-1921)*. Zaragoza: Ibercaja, 2005.

J. G. Y. M. J. A.

IGNACIO ZULOAGA

(Éibar, Guipúzcoa, 1870 - Madrid 1945)

Ignacio Zuloaga naît dans une famille où règnent les arts appliqués (son oncle Daniel fut l'un des meilleurs céramistes de son temps). Tout enfant, il montre une vocation pour la peinture et renonce aux études d'ingénieur des mines auxquelles son père, Plácido Zuloaga, le destine. Il s'installe à Madrid où il passe son temps à copier les maîtres du musée du Prado. Il expose pour la première fois à la Nacional en 1887. Il voyage ensuite à Rome et à Paris où, semble-t-il, il prend des leçons chez Henri Gervex et où il se lie d'amitié avec les artistes catalans du groupe moderniste, notamment Ramón Casas et Santiago Rusiñol. Il est également l'ami de Paul Gauguin, d'Eugène Carrière et du « nabi » Émile Bernard. Il expose à la Galerie *Le Barc de Boutteville*.

Il part pour Séville en 1893, attiré par l'ambiance flamenco des toréadors et des *chulas*¹, et il semblerait même qu'il toréa lui-même. En 1898, il découvre le charme austère de la Castille et s'installe chez son oncle Daniel à Ségovie. Le portrait de son oncle et de ses cousines rencontre un succès au Salon de la Nationale de Paris, où il se marie en 1899 avec Valentine Dethomas. Après leur voyage de noces, il partage sa résidence entre Paris, Madrid et Ségovie. À Paris, la décision du jury de la participation espagnole de refuser son tableau *Víspera de la corrida* cause une mauvaise impression. Les prix de l'Universelle sont attribués à Sorolla. Malgré tout il continue sa carrière de peintre international et expose à Paris, Dresde, Düsseldorf, New-York, Vienne, Budapest, Munich ou Amsterdam, entre autres villes. La première guerre mondiale l'amène à rentrer dans son pays et il s'installe dans un manoir de Zumaia, qu'il transforme en musée (avec des œuvres du Greco ou de Goya). Il obtient la médaille de peinture de la Biennale de Venise en 1940.

Son style, fort et personnel, conjugue l'exemple des grands maîtres du Baroque espagnol, du Greco à Velázquez, particulièrement Ribera, et l'audace énergique de Goya. Il est à la fois naturaliste et expressionniste, et son Espagne, brave et sombre, correspond à celle découverte par la *Generación del 98*, dont il fut le peintre. Ses portraits (Azorín, Falla, Belmonte, Domingo Ortega, Balenciaga, et caetera), sont d'une exceptionnelle vigueur.

BIBL.: Christian Brinton, *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. New-York : Hispanic Society of America, 1909 ; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Saint-Sébastien : Editora Internacional, 1950 ; Jesús

María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre (66 ilustraciones)*. Saint-Sébastien : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1970 ; Enrique Lafuente Ferrari, *1898-1985*. Barcelone : Planeta, 1990.

1. NdT : le terme *chula* (plus madrilène que sévillan) désigne, au XIXe siècle, une jolie femme des classes populaires, liée au monde des toréadors et du flamenco. Les *chulas* avaient un code vestimentaire et un comportement propres.

Nació en una familia dedicada a las artes aplicadas (su tío Daniel fue uno de los mejores ceramistas de su tiempo). Desde niño mostró vocación por la pintura, renunciando a los estudios de Ingeniería de Minas hacia los que pretendía llevarle su padre, Plácido Zuloaga. Se trasladó a Madrid, donde se dedicó a copiar a los maestros del Museo El Prado, y expuso por vez primera en la Nacional de 1887. Más tarde viajó a Roma y a París, donde al parecer recibió lecciones de Henri Gervex y donde trabó amistad con los artistas catalanes del grupo modernista, en especial Ramón Casas y Santiago Rusiñol; también fue amigo de Paul Gauguin, Eugène Carrière y el «nabi» Émile Bernard; expuso en la Galerie Le Barc de Bouteville.

Se marchó a Sevilla en 1893, atraído por el ambiente aflamencado de toreros y chulas, e incluso, al parecer, llegó a torear. En 1898 descubrió el encanto austero de Castilla, instalándose en casa de su tío Daniel, en Segovia. El retrato de su tío y primas logró un éxito en el Salon de la Nationale de Paris, donde se casó, en 1899, con Valentine Dethomas. Tras su viaje de novios, repartió su residencia entre París, Madrid y Segovia. En París causó mala impresión la decisión del jurado de la participación española de rechazar su obra *Víspera de la corrida*; los premios de la Universal irán a Sorolla. Pese a ello, siguió su carrera de pintor internacional, con exposiciones en París, Dresde, Düsseldorf, Nueva York, Viena, Budapest, Múnich o Amsterdam, entre otras ciudades. Con motivo de la guerra europea volvió a su país y se instaló en una casona de Zumaia, que va convirtiéndose en museo (con obras de El Greco o Goya). Logró la medalla de pintura de la Bial de Venecia en 1940.

Su estilo, fuerte y personal, combina el ejemplo de los grandes maestros del Barroco español, desde El Greco hasta Velázquez, especialmente Ribera, con el enérgico desplante de Goya. Es, a la vez, naturalista y expresionista y su España, brava y negra, corresponde a la descubierta por

la Generación del 98, de la que fue pintor. Sus retratos (Azorín, Falla, Belmonte, Domingo Ortega, Balenciaga, etcétera), son de un vigor excepcional.

BIBL.: Christian Brinton, *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1909; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastián: Editora Internacional, 1950; Jesús María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre (66 ilustraciones)*. San Sebastián: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1970; Enrique Lafuente Ferrari, *1898-1985*. Barcelona: Planeta, 1990.

J. G. Y. M. J. A.

LOOKING AT THE BANCO DE ESPAÑA COLLECTION

FROM GOYA TO THE PRESENT

31 OCTOBER 2017 – 4 FEBRUARY 2018

MUSÉE MOHAMMED VI D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN

In its ongoing artistic commitment, the Musée Mohammed VI has been working to spread knowledge of modern and contemporary art from Morocco and other nations since it was founded in October 2004. Thus, the exchange of artistic experiences and creative experimentation have been the cornerstone of its institutional activities since the very start.

Today, the MMVI opens its doors to Spanish modernity and its greatest modern artists in the exhibition, *From Goya to the Present: Looking at the Banco de España Collection*.

Organized with the generous patronage of Banco de España and the assistance of the Spanish Embassy, this exhibition brings out the importance of patronage for the promotion and spreading of knowledge of a nation's cultural heritage by presenting for the first time one of the richest collections of Spanish modern and contemporary art, with works by artists of the very first order in that nation's panorama, such as Goya, Sorolla, Tàpies, Gordillo and Barceló.

As the continuation of a certain *Iberian orientation*, this exhibition arrives at the MMVI after *Volume Fugitif: Faouzi Laatiris et l'Institut Nationale des Beaux Arts de Tétouan* and *Face à Picasso*, culminating a history of influences and confluences between Morocco and Spain. In that sense, it has been quite some time, now, that the INBA (National Institute of Fine Arts) established a pictorial tradition rooted in the teachings of Mariano Bertuchi, one of the outstanding Spanish neo-Orientalist painters. And, of course, Picasso is unquestionably a great modern Spanish artist. This exhibition will allow the public to rediscover the exceptional wealth of our shared Spanish-Moroccan history.

EL IDRISSE ABDELAZIZ
Director of the Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain

Under the royal patronage of His Majesty, King Mohammed VI, may God bless him; and King Philip VI of Spain, the exhibition *From Goya to the Present: Looking at the Banco de España Collection* has chosen the MMVI as its first destination outside the Iberian Peninsula, offering our visitors an unprecedented occasion to explore the variety Spain's pictorial heritage from the 18th century to our time. Thus, the MMVI has a new opportunity to respond to its calling and position: a vocation to be Morocco's primary promoter of modern and contemporary art with a leading position among that kingdom's cultural spaces.

The Banco de España Collection is one of the most important art collections in Spain. The seventy original works displayed at the MMVI include paintings and sculptures by fundamental artists: not only Goya, but Sorolla, Zuloaga, Saura, Tàpies, Chillida and Barceló. Without attempting to be exhaustive, this selection of works by some of the most prestigious members of the Spanish school faithfully reflects their diversity and genius.

The organization of the exhibition proposed by the MMVI leads its visitors through a rich and eclectic history that offers an idea of the breadth of the works by these fundamental artists. The first two sections are dedicated to portraits of Spanish monarchs and other eighteenth, nineteenth and twentieth-century celebrities, with an outstanding portrait by Goya, one of the principal founders of modernity and an artist whose work has marked the history of art. The following sections are dedicated to canvases by three precursors of the twentieth-century avant-garde: Vázquez Díaz, Sorolla and Zuloaga.

Spain's postwar abstract art is undoubtedly one of the collection's strong points, and it is represented here in masterpieces by internationally renowned artists such as Saura, Millares, Chillida, Guerrero, Tàpies and Palazuelo. The critical realism of Equipo Crónica and Canogar, and new figuration (Gordillo, Barceló) also occupy central locations in the following sections. The exhibition closes with works by Sanmiguel and Aballí, reflecting more contemporary, neo-conceptual practices that question the idea and practice of representation.

As a new gesture of friendship and mutual esteem between Morocco and Spain, this exhibition strengthens a relation articulated with both heart and mind that links not only our two peoples, but also our institutions as fully involved participants in the perpetuation of these ties. Banco de España thus allows us to see and admire a peerless example of the commitment and role of an institutional patron that has not only been acquiring important artworks for decades, but has also often been their promoter.

Our sincere thanks to all of our collaborators, especially Luis María Linde, Governor of Banco de España; His Excellency, Ricardo Díez-Hochleitner Rodríguez, Spain's ambassador to Morocco; Abdellatif Jouarhi, Governor of the Bank of Al-Magrib, and the Moroccan embassy in Spain, as well as Abdelaziz El Idrissi, Director of the Mohammed Museum of Modern and Contemporary Art in Rabat, and his staff.

MEHDI QOTBI
President of the National Foundation of Museums of Morocco

In an increasingly interconnected and globalized world, it is logical for institutions to actively participate in international collaboration and cooperation projects. Banco de España has always been active in this field, particularly with nearby economic and geographic areas to which we are most intensely and frequently connected.

The exhibition *From Goya to the Present: Looking at the Banco de España Collection*, which is presented at the Musée Mohammed VI in Rabat, offers us an exceptional opportunity to strengthen ties with Morocco, with which we are linked not only as neighbors, but also through a shared history and common cultural traits established by centuries of coexistence and geographic proximity. For Banco de España it is a privilege to be able to present a selection of our artistic heritage—forged over more than two centuries of our institution's history—in the capital of the Kingdom of Morocco.

Banco de España's origin lies in Banco Nacional de San Carlos, an initiative born in 1782 under the patronage of Charles III, the monarch whose third centenary was commemorated in 2016. In 1780, under the mandate of that enlightened sovereign, that the Treaty of Aranjuez was signed, ratifying an agreement of friendship and commerce that already strengthened ties between Spain and Morocco.

This link between two Mediterranean coasts and two countries that view the Atlantic from their respective continents thus became closer. And that is precisely the period of history that coincides with the beginning of the exhibition presented here, starting with the tutelage of Charles III, through whose ministers a young and relatively unknown Francisco de Goya received the first commissions to paint official portraits—initial works in which he already showed the formidable talent for which he would later receive universal recognition.

Over time—especially after 1856, when Banco de España was founded—that patronage generated the extraordinary collection of portraits that now represents not only an excellent chronicle of this institution's history, and of the people who made it, but also, an exceptional journey through the evolution of Spanish art. And today, with the arrival of the 21st century, this art has become increasingly international in both its approach and its interests while simultaneously multiplying the artistic media that comprise it.

In a certain sense, the Banco de España Collection has been the referent for corporate art collections in our country. It is considered exemplary of institutional and private collectors' turn towards contemporary art, and the present exhibition makes this process clear in its proposal of a spectral look at its key points.

It is our privilege to present this exhibition at the Musée Mohammed VI in Rabat, one of the Kingdom of Morocco's most important cultural institutions. Over its three-year existence, this museum has left no doubt at all about its international calling, its professionalism and its fine eye, in exhibitions of the highest order such as the one recently dedicated to Pablo Picasso—another pillar of Spanish and indeed universal culture—in its beautiful building in the center of the capital, where the echo of Andalusí architecture is palpable.

I wish to express my gratitude on behalf of Banco de España to the institutions and individuals who have helped make the project possible; especially the organizing body, Fondation Nationale des Musées, and its president, Mr. Mehdi Qotbi, as well as Spain's ambassador to the Kingdom of Morocco, his Excellency, Ricardo Díez-Hochleitner; and to the Ministry of Foreign Affairs and Cooperation. Together, they have fostered a climate of cooperation and teamwork that will no doubt continue, establishing the basis for future collaborative projects between our two countries.

LUIS MARÍA LINDE DE CASTRO
Governor of Banco de España

This is the first time in history that Banco de España exhibits such a fine and varied selection of its magnificent art collection abroad. The choice of the Kingdom of Morocco—specifically, the young and highly dynamic Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (MMVI)—for this exhibition is hardly trivial: it expresses, in the field of art, the depth and maturity of the excellent bilateral relations shared by the kingdoms of Spain and Morocco—two nations linked by centuries of history and by human, artistic and cultural ties, with a growing sense of brotherhood and solidarity. These qualities are perfectly exemplified by the important patronage that Their Majesties, Kings Mohammad VI and Philip VI have bestowed upon this exhibition.

In its first three years of existence, the MMVI has already established itself as a flagship art center, not only in Morocco, but throughout the African continent. This is clear in the multiple high-level exhibitions that it has already organized, including a recent exploration of the great Spanish painter, Pablo Picasso, and his models. Now, the MMVI offers visitors a broad and coherent selection of artworks that trace the development of Spanish art from the late 18th century—when Banco de España's forerunner, Banco Nacional de San Carlos, was founded—to our time, thanks to this institution's ongoing patronage and acquisition of art.

Our Moroccan friends will thus have the opportunity to appreciate the precursors of modern painting through portraits of royal figures, governors and other illustrious persons by such artists as Goya, Vázquez Díaz, Sorolla and Zuloaga. These are followed by examples of postwar Spain's abstract art, which both contrasted with and responded to that nation's autarchy. Then, with the new currents in contemporary art that began in the nineteen fifties and continue today, the collection broadened its scope to include photography and multimedia works, as well as those of foreign artists.

This magnificent exhibition will not only include artists never before presented in Morocco; it will also bring out the parallels between 20th-century Spanish art and art developed in Morocco, of which the MMVI has a notable collection. In that sense, we cannot overlook the historical and ongoing importance of the School of Fine Arts of Tetuan, founded by famous Granada-born painter Mariano Bertuchi. The first of its type in Morocco, this school has been fundamental for the development of the visual arts on this side of the Straits, and for the evolution of many of its students from classical figuration towards newer languages.

This show is the result of a collaborative effort by Banco de España and the National Museums Foundation, whose president, Mehdi Qotbi merits my personal gratitude for his openness and decisive commitment from the very beginning of the project. I also wish to thank Abdelaziz El Idrissi, Director of the MMVI and his excellent staff for their magnificent work.

The generosity of Banco de España in loaning its works has been determinant and I would like to recognize the decisive drive, vision and particular closeness to Morocco displayed by its governor, Luis María Linde, who worked hand-in-hand with his director of institutional relations and protocol, Luis Calvo-Sotelo, to carry out this exhibition, not to mention the outstanding work carried out by the collection's chief curator, Yolanda Romero, who curated this exhibition and selected the artworks along with specialist Isabel Tejada. The results of their enthusiasm and dedication speak for themselves.

The Spanish Agency for International Development Cooperation has made this catalog possible, thanks to the involvement of Roberto Varela, director of cultural and scientific relations and Jorge Peralta, chief of the department of cultural cooperation and promotion. I also wish to express my gratitude to Pablo Sanz, cultural attaché at this embassy, who has dedicated many hours of effort to this project.

It is my heartfelt desire that this singular and groundbreaking exhibition in Rabat, and the broad cultural and scientific program that accompanies it, serve not only to offer Morocco—a country that is our friend, neighbor and strategic partner—an idea of the vitality of Spanish art, but also to pave the way for new types of Spanish-Moroccan collaborations and to deepen those already in place, always imbued with the heart, respect and profound affection we share.

RICARDO DÍEZ-HOCHLEITNER
Ambassador of Spain in Rabat

A COLLECTION THAT IS PART OF HISTORY

Yolanda Romero

The Banco de España Collection is the result of an artistic heritage that has built up over more than two hundred years of history. This vast group of works consists of some four thousand pieces, and while their artistic value varies, their historical value is unquestionable. Paintings, sculptures, drawings, photographs and engravings are accompanied by numerous examples of decorative arts. The collection began at the height of the Enlightenment when Banco de San Carlos, which had been founded in 1782, commissioned various artists. These initial works were joined by those from Banco de San Fernando and Banco de Isabel II, whose successive mergers led, in 1856, to the birth of Banco de España, as it continues to be known today. Thus, the institution's heritage expanded as each merger brought new works. The collection continues to expand today, thanks to the bank's ongoing collecting and patronage.

HISTORY AND KEY MOMENTS

One of the Banco de España collection's greatest assets is its capacity to reflect the political, economic and cultural events that mark the institution's history, and to a degree that of the entire nation, from the year it was founded through the present day. We could say that it constitutes a sort of biography of the bank's various avatars, which are principally rooted in four moments of history.

THE ENLIGHTENMENT. The first moment coincides with the Enlightenment when, towards the end of the 18th century, the bank was founded under the reign of Charles III. That is when art became a useful instrument for transmitting ideas—in this case, enlightened ones—without losing sight of a centuries old belief in the symbolic power of images. The tradition of painting portraits of the bank's directors dates from that founding moment, and would eventually give rise to one of the most coherent bodies of works in its collection: its portraits. Today, it has images of almost all of the bank's directors and governors, as well as of the monarchs and heads of state that have marked the nation's history from the late 18th century through our time. The spirit of the Enlightenment undoubtedly had much to do with the birth of this project, whose main objective was to showcase and reward the work of those individuals who had contributed to the public weal and, in this case, the direction of the bank. This was the purpose underlying the board of directors' decision to commission portraits of the outgoing biannual directors, which were to be hung in the general assembly hall. These commissions were fulfilled by Francisco de Goya—among others—who portrayed five of them between 1785 and 1788. The spirit of the Enlightenment is also manifest in the bank's commissions and acquisitions policy from that period, which sought to "foster progress in Spain's art, as well as to create the artworks and designs needed by the Bank, offering work to the nation's best and most promising artists."¹ Along with Goya, these included Salvador Maella, from Zaragoza, who was asked to make the first royal portraits and a painting for the chapel altar. Finally, the spirit of the Enlightenment also influenced ideas about the use and importance of patronizing the arts, an activity that should not be limited to the Crown, for "if a country's nobility, wealthy citizens

and opulent communities do not adopt the idea of commissioning works and thus spreading a taste for the nation's art, they [the arts] will die of starvation."²

THE BOURBON RESTORATION. The second historic moment reflected in the collection is the 19th-century and the restoration of the monarchy, which lasted until 1931. That is when Banco de España evolved as one of the state's modern institutions. In terms of its heritage, it fulfilled the 19th-century goal of creating a gallery of portraits that preserve images of its history for posterity, as well as adorning its headquarters with a dignity worthy of an establishment of its characteristics: a practically unequalled symbol of refinement and power. Banco de San Carlos's founding collection was expanded with artworks of unquestionable interest from Banco de San Fernando and Banco de Isabel II, as well as outstanding pieces of metalwork and various types of furniture.

As María Dolores Jiménez-Blanco has pointed out,³ in the eighteen hundreds the Crown's disinterest in acquiring artworks—this was the case with Ferdinand VII, despite his having founded the Museo del Prado in 1819, and it continued with Elizabeth II—and the practical inexistence of bourgeois collecting led the new structures of the modern state to become involved in the creation of their own heritages with works by artists of their time, thus creating alternatives to private or museum collecting. Unquestionably, one of the most singular and active of these institutions was Banco de España, along with the Senate and the Chamber of Deputies.

This was also the century when Banco de España acquired one of the most important elements of its architectural heritage: the building that would become its definitive headquarters in Madrid. Built on the Paseo del Prado, with a façade on Calle de Alcalá and designed to satisfy the new needs and functions required by the movement of capital in the last quarter of the 19th century, it became a symbol of that institution's strength. Located in what was then the modern part of Madrid, this building designed by architects Eduardo Adaro and Severiano Sainz de Lastra opened in 1891 after almost a decade of construction. A jewel of 19th-century eclecticism, it has been the object of successive expansions through our time. Its decorative program is truly extraordinary, both outdoors, with medallions, caryatids, and other finely worked elements—many of Carrara marble—and indoors, with an impressive main stairway and a set of stained-glass windows from Mayer in Munich that add light and color to the overall setting. Another indoor space, the *Patio de Efectivos* (where cash transactions were carried out), now the bank's library, adds an industrial touch that contrasts with the monumental and representative main stairway. This masterpiece of iron architecture attains its transparency by combining the light entering from a glass ceiling with the lightness of delicately ornamented metal structures that sustain it.

The so-called second expansion of this building that began just thirty years later gave preference to the entrance on the Calle de Alcalá and replaced the original *Patio de Efectivos* with a larger *Patio de Operaciones* (where banking operations were carried out) designed by José Yarnoz Larrosa in the *art deco* style then so much in vogue internationally. And, while Adaro's original *Patio de Efectivos* can be considered heir to the Industrial

Revolution for its use of iron, the *Patio de Operaciones* from the 1930s exemplifies the new international decorative language of the postindustrial world, which first appeared in Paris in 1925. In this case, it is the large stained-glass ceiling that covers the patio, which develops a beautiful ornamental program around the idea of human progress. The deck holds the central clock, a vertical mechanism made of stone, metal and glass that not only constitutes a metaphor of order and work—the institution's most necessary attributes—but also combines a multiplicity of uses as a writing desk, a column for lighting the upper enclosure and a device for distributing the heat that makes the space comfortable for clients carrying out their daily business in this modern central space.

DEMOCRACY. Following the long years of the Franco regime, during which certain important acquisitions were nonetheless carried out, primarily to complete the historical collection,⁴ the next significant moment for the institution's cultural heritage policy coincided with the arrival of democracy. In those years, Banco de España played an important role in the economic transformations that accompanied the establishment of democratic rule. These circumstances included a spectacular expansion of the art collection through an intensive acquisitions program focused on contemporary Spanish art. At that time, the assistant governor—later, governor—of Banco de España was Luis Ángel Rojo,⁵ and the curator of the collection was José María Viñuela.

During the years of the transition and democracy, culture grew stronger in Spain as it was recognized as one of the elements that could contribute to a certain alignment of our country with democratic Europe. To that end, new cultural infrastructures were developed at both national and regional levels. Overall, the public administration became involved in supporting and encouraging culture, and this led to the creation of not especially coherent collections that were closely linked to the art market. Sometimes, they were also overly similar. Often, their creation reflected a need for social and political legitimization, rather than the desire to create meaningful collections that could palliate the lack of attention paid to our culture by museums during the Franco era.

In this context it is worth noting that corporate collecting by other Spanish financial institutions was spurred and guided by the patronage of the arts that Banco de España had been exercising throughout its history. And this led to new collections during the last third of the 20th century. In fact, the board of governors of the United States' Federal Reserve began its fine arts program after its president, Arthur Burns, visited Banco de España in 1970. That was also the period when Banco de España began modernizing the process of cataloging its collections, leading to a catalogue raisonné published in 1988 with the participation of Alfonso Emilio Pérez Sánchez, Julián Gállego, José María Viñuela and María José Alonso. A series of exhibitions was also organized to present different aspects of the bank's collection.

THE EURO. The most recent turning point for the collection began when Banco de España entered the Eurosystem at the beginning of the present century. This new situation, which involved internationalizing the institution, was accompanied by changes in its acquisitions policy. Rather than limiting purchases to artworks made in Spain, the bank began to acquire works from other countries, including important pieces from the international scene. The collection has since grown to include works by artists from Europe and Latin America—areas with which Banco de España maintains a special cooperative relationship—with a focus on the interconnection between local and international forms of creation and a will to round out the collection with media that had formally been underrepresented, such as sculpture and photography, as well as pieces made especially for particular spaces at the institution's headquarters.

A COLLECTION IN TWO PARTS

As we have seen, the history of Banco de España is deeply linked to that of its historical-artistic heritage. Hence, the artworks in its collection can help us to better understand its past and also the complexities of today. From a historian's perspective, we could point out that, roughly speaking, the contents of the Banco de España collection can be divided into two parts: one that we could consider historical, and another that we could define as contemporary. The historical collection, which extends from the late 16th century through the end of the 19th century, constitutes twenty percent of the collection's holdings, while the contemporary, which adds up to eighty percent, consists of Spanish artworks made mostly between the second half of the 20th century and the present. The pieces from the last two decades are markedly international in character, with a fundamental focus on European and Latin-American art.

THE HISTORICAL COLLECTION. This group of works begins with artworks from Banco de San Carlos, including various groups of particular interest, such as the paintings commissioned to form the portrait gallery. There are paintings of Charles III and other members of the royal family, bank directors and other relevant figures linked to that institution's origins, by artists such as Francisco de Goya and Salvador Maella (or his workshop), among others. These earliest acquisitions entered the bank's collection through direct commissions of the artists. Besides portraits, there are also a few religious paintings, including an exceptional *Virgin of the Iris* attributed to Cornelius van Cleve; Salvador Maella's *Saint Charles Borromeo Tending Plague Victims*; Joos van Cleve's *Adoration of the Magi* and Frans Franken's *Wedding at Cana*. The historical collection also has Italian paintings, with excellent copies of works by Titian, Luca Giordano and Guercino.⁶ These historical holdings have been rounded out with later acquisitions, including still lifes by Juan van der Hamen—a Spanish artist of Flemish origin whose *Pomona* was donated to Banco de España in 1979—and in 1976, flower paintings by Juan de Arellano. The collection has also been enriched through the acquisition of other works by Goya, such as his portraits of the Count of Gausa and the Count of Floridablanca, and various collections of his prints, including a first edition of his *Tauromaquia* that entered the collection in the 20th century.

As mentioned above, the portrait gallery continued to grow in the eighteen hundreds, not only with images of the bank's governors, but also with the entire succession of Spanish monarchs from that century. The collection thus includes works by that period's most outstanding painters, from the late neoclassicism of José de Madrazo to paintings from the Romantic era by Antonio María Esquivel and Federico de Madrazo, as well as examples of the academicism that ranged over the entire century. This part of the collection not only allows us to track some of the protagonists of Spain's economic history; it is also a faithful reflection of the evolution of bespoke portraiture that flourished in our country during the eighteen hundreds. Outside the field of official portraiture, there are works by other outstanding painters who ushered in some of the aesthetic changes that marked the turn of the century, including Joaquín Sorolla and Ignacio Zuloaga.

THE CONTEMPORARY COLLECTION. The other leading group, in terms of size and quality, was acquired in the 20th century. It has fine examples of painting from that century's earliest decades but its core works were created in Spain during the second half of the century and embody various approaches to art. One of the most consistent is abstraction, both informalist⁷—gestural or material, beginning in the nineteen fifties—and geometrical or analytical. In contrast, the collection also has an abundance of paintings and sculptures whose poetics involve the representation of reality.

There are also works from the nineteen eighties and nineties that reconsider painting from diverse positions. Some are closer to the figuration that arose around Luis Gordillo, while others opt for abstraction and color, following the lines of José Guerrero, who was rediscovered by a new generation of Spanish painters after his period in the United States.

The internationalization of the collection began, fundamentally, at the turn of the present century. The inauguration of the bank's new headquarters building at Calle Alcalá 522 spurred the acquisition of a growing number of works, including one of the institution's first site-specific works: *Red Sphere*, by Venezuelan artist Jesús Soto. At that time, the collection also began to acquire photography, and it now possesses a considerable group of signed pieces by artists who work directly in that medium or use it as a communicative strategy in the context of neo-conceptual practices.

Besides these groups of works that reflect some developments in the art scene between the late 20th century and the present, the collection has a wealth of pieces that reflect its continued activity and growth. These allow it to address a variety of narratives, as is clear in the present exhibition. The especially rich and diverse works acquired in recent decades cast light on current art making and foreshadow new narratives to come. Perhaps the most recent of these is the one that addresses the relation between art and the economy.

Still, we should point out that the Banco de España collection has not been assembled with encyclopedic aspirations, nor does it seek to construct a comprehensive discourse on art history, whether of the past or from our time. One of its specific aspects is in-depth collecting of many of the artists who are part of it, so that their working processes are adequately reflected—without need for a strict chronology—by the way their different works relate to each other. This affects not only essential painters such as Goya, Maella, Madrazo or Sorolla, but also, and more specifically, many contemporary creators whose pieces have been acquired with the intention of reflecting both their manner of working and the diversity of their proposals.

Another of this collection's singularities is the presence of a majority of two-dimensional works (canvases, drawings, prints and photographs), a format marked by the fact that, among other things, these pieces are used to dignify the institutions public and working spaces. That explains why certain contemporary art practices are not present in this collection, such as installations, process-based works, video and performance. And yet, over the course of its history, these very characteristics have endowed the collection with a particular advantage: the capacity of its works to dialog with the spaces for which they have been acquired. Banco de España's headquarters is not a neutral container; declared a national monument in 1999, it is a building with a very marked personality and purpose and it continues to function as a workplace almost one hundred twenty years after its construction. The collection maintains a relationship with its architecture and many of the building's spaces have barely varied in terms of both furnishings and construction since it was built. This produces a singular case of a collection with regard to its context, where the art relates to the space that houses it in a specific manner, producing a singular experience for its viewers. As opposed to the neutral space of a museum, the works shown here establish a special dialog with their surroundings, and this frequently lends them a unique meaning. For example, Van der Hamen's still lifes and Arellano's flower paintings were intended for the bank's former dining hall; the portraits of governors hang in the main gallery, and some of the meeting rooms and offices are home to likenesses of people who were once part of the institution. Moreover, while the bank's traditional building contains tapestries, paintings and ornamental elements from the historical collection, the dialog with contemporary art takes place primarily in the new buildings. Thus, to mention only a few examples, Jorge Oteiza's *In Praise of Discontent* (1991) presides over the atrium of Banco de España's second branch in Madrid: the building at Calle Alcalá 522, designed by the Corrales y Molezún Studio. Ignasi Aballí's work (Euro Zone) runs up the vertical walls of the elevator bank designed by Paredes Pedrosa Architects in 2011, and Francisco López's reliefs endow the façade of the bank's Cadiz branch—designed by Rafael Moneo—with a truly singular identity.

The fact that this collection has grown at the same time as the buildings that house it, or that almost ninety percent of its works are now visible to employees or visitors within its walls, has not hindered efforts to make it known outside those walls. To date, the function and usefulness of this collection are substantially what they have always been: to dignify the public and working spaces, to foster the creation of art contemporaneous with the collection's existence and, indirectly, to maintain the patronage of the arts that Banco de España has been exercising since the Enlightenment. But this institution's historical-artistic heritage—understood today as a dynamic entity that generates immaterial wealth and is profoundly linked to the bank's founding spirit—is also a public asset whose present and future serve to strengthen its ties to a society that must understand its existence as part of its history and cultural wealth. Fully aware of this cultural heritage's social function, Banco de España seeks to increasingly promote public knowledge of its contents and significance. And to strengthen these ties, it is launching various strategies to enhance its presence and visibility—a program of heritage visits and publications⁸ and the adoption of current forms of communication, such as those offered by Internet—and to improve knowledge of our history in and beyond the institution,⁹ as well as the creation of networks of institutional collaboration with other central banks, relevant cultural entities and other international organisms.

This, then, is the context for the organization of the present exhibition, one of the most ambitious yet to take place beyond our borders. As its name indicates, *From Goya to our Time*, proposes one of many possible approaches to the collection from its origins to the present. The desire that this exhibition convey the collection's duality has generated two different sections: a prolog that narrates the Bank's avatars through a select group of institutional portraits, and a broad selection of works from the contemporary collection.

This proposal is designed to be consistent with the specific profile of the Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain de Rabat, and it has been shaped by its role as the first exhibition of Spanish art on this scale in Morocco. With that starting point, the work that Isabel Tejada and this author have carried out as curators of the exhibition continues to bring out, as much as possible, the main lines of the Banco de España collection, some of which coincide with the moments of greatest recognition of our nation's art, while others offer a rich and diverse view of art's current trends.

1. Quoted in N. Glendinning and J. M. Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 62.

3. María Dolores Jiménez-Blanco: «El coleccionismo de arte en España», in *Cuadernos Arte y Mecenazgo* (Barcelona), 2, (2013), 23-25.

4. Including three still lifes by Juan van der Hamen acquired in 1967 and the group of paintings by Sert from the Palacio Mdivani, which entered the collection in 1954.

5. His interest and ties to the art world are clear in the fact that he was vice-president of the Fundación Amigos del Museo del Prado between 1985 and 1994.

6. J. M. Viñuela (ed.): *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988.

7. A small selection of Spanish informalism has been included in this show.

8. For some years now, Banco de España has been carrying out a program that allows access by appointment to the Cibeles building and to a considerable part of its historical collection. It also has a program of publications about diverse aspects of its heritage, including those recently dedicated to its historical plans and the group of stained-glass windows in the Patio de Operaciones. Also, works acquired since the nineteen eighties are currently being catalogued for a forthcoming publication that will include almost one thousand pieces, thus completing the 1988 catalogue raisonné which focused primarily on the historical collection.

9. At present, a webpage is being developed to offer access to a significant collection of works from the collection.

THE BANCO DE ESPAÑA COLLECTION AT THE MUSÉE MOHAMMED VI DE RABAT

Isabel Tejada

From Goya to the Present: Looking at the Banco de España Collection is an exhibition conceived in accord with the specific profile of the Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat. It identifies Goya as Spain's fundamental contribution to the development of artistic modernity and goes on to constitute the greater part of the show with a variety of works that belong to the contemporary collection. In this sense, the Banco de España Collection is very coherent and capable of generating narratives, whether historical or stylistic, thematic or conceptual, and those are the circumstances on which this project rests.

It should be understood, however, that, while the show's different sections are presented as moments of hegemonic discourse, this does not imply that any of them necessarily ended during a specific decade or year. Antoni Tàpies, whose works mark the beginning of this exhibition's modern and contemporary collection, continued painting almost until his death in 2012. Painter Rafael Canogar was an informalist before he turned to critical realism, and he returned to abstraction and the analysis of supports and materials when the Franco dictatorship ended. Helena Almeida began her *Inhabited Paintings* in the nineteen seventies, while Soledad Sevilla is known, not only for her paintings, but also for installations and artistic interventions outstanding for their stimulating reflections about memory and emotion. We must therefore emphasize that we do not seek to propose a closed interpretation of the collection, but instead, to suggest one gaze while awaiting future readings that enrich its discourses.

LOOKING AT THE BANCO DE ESPAÑA HOLDINGS: PORTRAITS FOR AN EXHIBITION

Through its main protagonists, this exhibition begins to narrate the story of a bank that decided that art should be a part of its heritage, which began almost from the moment the idea took shape. Moreover, this narration starts and ends in the same way: presenting the institution through its most visible capital—the architecture of its headquarters—and its *raison d'être*—the economy. So, by way of a prelude that says as much about the bank as about the origin of its collection, the first to speak is a portrait of Charles III from Maella's workshop. This painting is one of two—this one presents the king as a courtier, and the other, as a soldier—and both are thought to have been painted by Andrés Ginés de Aguirre, one of Maella's prize students. They are based on prototypes that were created in Mengs's workshop to emphasize the model's dignity through his pose and attributes.¹

This portrait was followed by many others now visible in the first three halls of this exhibition. Nowadays, in Banco de España's headquarters on the Calle de Alcalá in Madrid, these portraits of the institution's directors, governors and shareholders, as well as royal figures, politicians and financiers responsible for the bank's evolution since the 18th century, are displayed according to the genealogy and structure of the royal portrait galleries at the palaces of the Hapsburg and Bourbon dynasties. We should emphasize that these portraits were not originally intended to form a collection. Their function was fundamentally symbolic, that is, as a means of recognizing some of the bank's leading figures' contribution to its creation and development. Later, when these paintings lost their historical context, their symbolic role was expanded to include their status

as heritage objects. That is how they came to be considered part of a collection, and therefore susceptible to being ordered and catalogued as such, as well as to analysis and study as artworks. This idea is demonstrated by the fact that the first inventory of the bank's objects, carried out around 1806-1807, lists the contents of each room, mixing paintings with vases, tables, curtains and wall-hangings. Moreover, while the canvases were identified in terms of their models, no mention was made of who actually painted them² (and let us recall that some of the first paintings were by Francisco de Goya y Lucientes, thanks to commissions relayed by Ceán Bermúdez, while others were channeled by Floridablanca to Mariano Salvador Maella, a painter then much in vogue).³ In that sense, André Malraux observed that when a *Crucifixion* began to be recognized as a *Titian*, we were in the presence of a cultural paradigm shift in which we were now speaking of art, of a change in the status of objects that allowed them to be collected, thanks to their new and unprecedented situation.⁴ In Krzysztof Pomian's words, they had become *semiophores*.⁵

The majority of this excellent and expansive *quadreria* from the 18th and 19th centuries continues to hang in the bank's Madrid headquarters—a building that is itself emblematic as a fundamental part of the institution's artistic heritage. In fact, along with the portrait of King Charles III mentioned above, it actually appears in a series of photographs that Javier Campano was commissioned to make in 2001, which capture the intricacies and details of that enormous building at Cibeles.⁶ These images of its façade and interior spaces not only bring to Rabat its astonishing art deco stained glass, colossal halls and public spaces; they also show how the collection's artworks coexist with the people working in the bank's offices, meeting rooms, galleries, archives and library.

The show continues with a selection of exceptional 18th to 20th-century works from the portrait gallery mentioned above. Following the enlightened king, there are two other works commissioned from Mariano Salvador Maella: likenesses of the Prince and Princess of Asturias, who would later become King Charles IV and Queen Maria Luisa of Parma. As Maella had so much work that he was unable to comply, the Count of Floridablanca decided that they could be made by that painter's workshop, and this was also the case with the two previously mentioned portraits of the monarch.⁷ Much like what occurred in royal portrait galleries, genealogical continuity among portraits was vital as a means of conveying the Crown's support for the institution. These portraits were commissioned for their symbolic and political value, and were thus entrusted to the most important painters of each generation. Hence, the portrait of Ferdinand VII exhibited here was painted by Vicente López, the king's chamber painter since 1915, while the likeness of Ferdinand's daughter, Elizabeth II, was produced by her chamber painter, Federico de Madrazo, a member of an important saga of artists whose power extended from the direction of the Museo del Prado to control of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.⁸

Besides the gallery of royal portraits, Banco de España began another series in order to construct and maintain its institutional memory, and this series also offers a faithful sense of the evolution of bespoke portraiture in nineteenth and twentieth-century Spain. These pieces reflect not only the artists' decisions, but also those of their models, as it was essential to convey how they wished to be remembered. This series began with the portraits of the first directors that Francisco de Goya was commissioned

to paint in 1784 and it continued with paintings that honor and recall the directors and governors who have led this institution since its founding. It also includes likenesses of chancellors of the exchequer and other figures linked to the bank whose institutional support the bank wishes to acknowledge. The collection continues today, and as with royal portraits, these likenesses are painted or very occasionally sculpted by the most renowned Spanish artists of their generation.

Goya was commissioned to paint six portraits, one of which appears in this exhibition. His sitter was Miguel Fernández y Durán, Marquis of Tolosa (1787), who was then director of Banco de San Carlos. These were the pieces that launched Goya's reputation as an *enlightened* portrait painter in contact with the ruling and cultured classes of the kingdom's capital city. In this painting, as in other portraits from this series, the parapet on which the model is leaning could be awaiting an inscription that never arrived, although it also adds considerable depth to the composition. We have also selected two 19th-century portraits from this series. More ornate from the standpoint of attributes, clothing and settings, these portraits of José María Vigil y Qiñones de León, Marquis of San Carlos y Montevirgen, chancellor of the exchequer for Elizabeth II; and Ramón de Santillán, first governor of Banco de España, were painted by Vicente López and José Gutiérrez de la Vega, respectively.

This section of the exhibition, called the historical collection, continues with three splendid works painted by significant early 20th-century Spanish artists whose approach to painting offers a glimpse of what then passed for modernity in Spain. Vázquez Díaz, for example, depicts Manuel Figueras, Governor of the bank in 1929, with a quasi-sculptural, synthetic language comprised of rectilinear planes. Ignacio Zuloaga, in turn, portrays Alejandro Fernández de Araoz, governor in 1935, breaking with the tradition of oils to draw his likeness with charcoal highlighted with white chalk. He even scrapes away the priming in some places to bring out the whiteness of the original canvas. Joaquín Sorolla's depiction of José Echegaray is at the opposite end of the scale from Zuloaga's work. As chancellor of the exchequer, Echegaray assigned Banco de España the monopoly on issuing money, and he also received the Nobel Prize for Literature in 1904.

This small selection from the iconographic series of institutional portraits closes with a canvas from the end of the 20th century: Carmen Laffon's likeness of Luis Ángel Rojo, one of the governors who, along with José María Viñuela, most supported the collection's expansion in the nineteen eighties. This is the collection's first portrait by a woman, an artist who stands out for the manner in which the light seems to shine directly from her models.

FROM GESTURE AND MATERIAL TO NEOCONCEPTUAL DISCOURSE

GESTURE AND MATERIAL

As we saw in Yolanda Romero's essay, this show makes a historical leap that immerses us in the art developed after the Spanish Civil War. That war, directly followed by World War II, occupied the nineteen thirties and forties, which were characterized by an *aesthetical return to order* that was palpable in Spain, then under the thumb of the Franco dictatorship. This country's slow economic recovery began towards the end of the nineteen fifties as it opened to the rest of the world after the two wars. Young avant-garde creators began joining the new international artistic currents that were flourishing in those years, as informalism became the most relevant artistic discourse to follow the Spanish Civil War (1936-1939).

In Catalonia, a group of artists attuned to the new languages that Fautrier and Dubuffet were developing in Paris began exploring *material painting*,

seeking out the visual potential of materials that had not previously been considered artistic. At the same time, they defended the artist's individual expression. The collection has various works by this tendency's most important exponent and pioneer, Antoni Tàpies, and for the present exhibition we have chosen his *Forme de 8 sur gris noir* (1968). Starting with the groundbreaking language he used at an exhibition in Barcelona's Galerías Layetanas in 1952, Tàpies prepared the local scene for similar experiences that were not long in arriving.⁹ His international visibility was immediate, with various exhibitions in the United States the following year.

The El Paso group was created in Madrid in 1957 by painters and sculptors from various parts of Spain, including three whose works are present in this exhibition: Antonio Saura, Manuel Millares and Manuel Rivera. Other founders include Viola, Canogar and Feito, who also have works in the Banco de España collection. El Paso was founded in an effort to bring Spanish art into synch with the international avant-garde, and it railed against the "mediocrity" of official artistic culture, as Antonio Saura put it. While the group's manifest did not defend a specific artistic language; gesture, material and "the salvation of individuality" were fundamental for El Paso's members.¹⁰ Other artists—José Guerrero, from Granada; and Esteban Vicente, from Segovia; both present in the collection—decided to try their luck abroad and settled in the United States. In this exhibition, we present Guerrero's *Brecha II (Gap II, 1979-1980)*, a version of the oil painting *La brecha de Viznar* (1966), which is an allegory of the murder of writer Federico García Lorca in 1936. Guerrero became fully involved in the abstract expressionism of the New York School and lived in that city for various decades, where he took a particular interest in color.¹¹

Sculpture had two especially important exponents in Spain during those years: Oteiza (several of whose pieces are in the Banco de España collection, including one of monumental proportions) and Chillida. For the present exhibition, we have selected Eduardo Chillida's sculpture *Rumor de límites I* (1958), which belongs to a homonymous series of abstract pieces that push iron to its limits as drawing in space, with an unquestionable debt to Julio González. Eduardo Chillida wanted form to express itself *in* the material itself, beginning with the fact that he was not interested in figurative referents. Both he and Jorge Oteiza were dedicated to abstraction.

POETICS OF GEOMETRY

Delving into the European avant-garde's constructivist tradition of merging artistic discourse with architecture, industrial design and science, some Spanish artists from the late nineteen fifties began working with simple geometric forms in a quest for rationalism and analysis. Distrustful of the emotional and subjective content associated with abstract proposals such as those of Tàpies or El Paso, they turned to Jorge Oteiza's ideas, which posit art as knowledge.

In 1957, while El Paso was taking its first steps in Spain, a group of Spanish artists in Paris—Aguilera, Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano and José Ibarrola—founded Grupo 57, which was originally supported by Jorge Oteiza, and the Banco de España collection has fine works by them from that period. Grupo 57 was later joined by Néstor Basterretxea, among others, and it remained active until 1962. Its discourse consisted of an articulation of art and social commitment, with a language that explored the dynamic continuity of space, which it simultaneously understood as color. This collective also made forays into industrial design of urban and domestic furnishings.¹²

Pablo Palazuelo was also in Paris in those years, and there, he launched his international reputation and spent time with Eduardo Chillida. Palazuelo's art explored the structures visible in scientific photographs of cells and

crystals, and these became the basis for a personal and very unorthodox geometrical language in which the transcendence of life encounters the time factor, as can be seen in his work *Monroy V*.

Following these artists, a second generation of geometric creators emerged in Spain the late nineteen sixties. In the present exhibition they are represented by Elena Asins and Soledad Sevilla. This moment coincided with a paradigm shift in what was considered *Spanish*, as rationalism began to be considered a part of our artistic tradition as well. Mechanical production and mathematical patterns were employed as strategies for eliminating subjectivity in art. Asins began working, for example, with visual modules that change through combinations and variations. Both she and Soledad Sevilla took part in seminars that the University of Madrid's Calculus Center began organizing in 1968, along with other artists, such as Alexanco, Sempere, Yturralde, Delgado and Quejido. Following this experience, Soledad Sevilla studied at Harvard University in Cambridge, Massachusetts, and there, she began her *Las Meninas* series (1983), in which she imposes a grid structure that leaves the image in the middle ground.

CRITICAL REALISMS

The first anti-Franco art movement to arise in Spain was Estampa Popular. Founded in 1964, with a presence in several parts of the country, it included proposals that reflected the influence of Anglo-Saxon pop art. This, in turn, led to Equipo Crónica, originally founded by three Valencians: Rafael Solbes, Manolo Valdés and Joan Antoni Toledo, who abandoned the collective soon thereafter. Group work served to neutralize the idea of the artist and the subjectivity associated with informalism. Some of this group's basic working formulas involved the choice of graphic work as a medium that allowed for a greater distribution of its images, the use of figuration to convey critical discourse, a political commitment linked to art making, irony, and the appropriation and juxtaposition of imagery drawn from both communications media and the history of Spanish art. For these artists, graphic work was not so much a lesser medium as a strategy that took advantage of comparatively inexpensive serial production to transmit their discourse to more people. At the same time, it brought into question the idea of a single, unique work so prized by the market.¹³ In the present exhibition, we have gathered five of Equipo Crónica's most important silk screens from the late Franco era.

Valencia was also home to Equipo Realidad, which Jorge Ballester and Joan Cardells founded in 1966. Over the following decade, they defined a personal language to reflect upon the visual image in consumer society, considering that, sedated by the Franco regime, Spain's ossified society lay sleeping beneath its sophisticated use of technology. Equipo Realidad's *History Paintings* series used photographs taken by press reporters and documentalists as a starting point for a reflection on the invisibility—also toward the end of the Franco era—of the Spanish Civil War. *Compressor Used to Explode the West Side of the Alcázar de Toledo in September 1936* (1973) belongs to this series and is painted in a range of whites, grays and blacks to recall the images from which it is taken. It *portrays* the compressor used to carry out the demolition of one of the most important and symbolic strongholds of the so-called Nationalists: the Alcázar of Toledo.¹⁴

The same hall includes graphic work by Rafael Canogar, who began as an informalist but became a member of El Paso. By the late nineteen sixties, however, his painting had evolved towards critical realism, with settings peopled by figures without identity that allude, like a single body, to collective struggle. With Spain's recovery of political freedom, Canogar returned to abstraction and the analysis of the linguistics of painting.

SPECIAL EFFECTS

By the final years of the dictatorship, Spain was beginning to undergo a significant transformation of its cultural scene, which blossomed after Francisco Franco's death in 1975. From the late Franco era through the democratic transition, the entire country generated a broad range of creative manifestations in response to the isolation that the population had been suffering for decades. Besides the conceptual alternatives, of which the Banco de España Collection has some examples, there was a call for what came to be known as *pintura-pintura* (painterly painting). In Madrid, this became New Madrid Figuration, despite the fact that many of its creators were actually from other parts of the country. Collective exhibitions held at the Sala Amadís during the period when it was directed by Juan Antonio Aguirre, such as *La casa que me gustaría tener* (*The House I Would Like to Have*, 1974), brought some of those artists together as a group, even though they had not agreed on any shared program.

Still, they shared certain things: many had never studied fine arts academically; they considered Seville-born painter Luis Gordillo a referent to be followed for his unresolved tension between rational and irrational. Their narrative and presumably depoliticized painting assigned great relevance to popular culture and its different manifestations: music, film, etc.. In that sense, we could mention Guillermo Pérez Villalta, Carlos Franco, Javier Utray, Carlos Alcolea, Chema Cobo and Manolo Quejido. Of these, the last three have works in *Looking at the Banco de España Collection*, as does Luis Gordillo. The work, *Special Effects*, coincides with Chema Cobo's participation in the previously mentioned project by Juan Antonio Aguirre in 1974. It is from Cobo's first period, when his energetic brushstrokes, light palette, plays on words and playful aspects meet in the strange narration of a scuba diver emerging from a swimming pool surrounded by palm trees. Carlos Alcolea's contribution is *¿Ojo? ¡Ojo!*, in which he works with the identification of text and image in a diptych that uses minimum elements and plays with the work's most derisive possibilities. The works by Manolo Quejido presented here are six oil paintings of flowers on newspaper from 1995. These images of forget me nots play with the fact that their Spanish name, *pensamientos*, also refers to the act of thinking. With these works, the Andalusian artist was experimenting with the independence of figure and ground, conceiving the act of painting as form of reflection.

In this so-called renovation of Spanish painting from the nineteen eighties, some artists focused on the tension between figuration and abstraction, which had been considered opposites by earlier generations of artists. Among them, the most relevant and active on the international scene were Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, José Manuel Broto, José María Sicilia and Miquel Barceló, all of whom are part of the Banco de España collection. Here, we present Ferrán García Sevilla's *Polygon 32*, a large-format acrylic painting from 1984 in which the artist from Majorca combines patches of white with geometric figures in a disjointed manner. Madrid painter Miguel Ángel Campano's analysis of great masters such as Poussin, Delacroix and Manet melds abstract brushstrokes with narrative content in *La grappa XI* (1986), a work from one of his Poussin cycles.¹⁵ The collection has various works by Miquel Barceló: *Burnt Food* (1985), *Quelques herbes* (1986) and a third, which we have selected for the present exhibition: *Bar amb vidriera* (1986).

FORM AND ITS OPPOSITE SIDE

In the mid nineteen eighties, sculpture came to the fore. With important centers in the Basque country and Valencia, this discipline analyzed and deconstructed its own tradition in a critical way, moving gradually towards an expansion of its *field* by invading the surrounding space and converting the viewer into a participant. This was the beginning of the object-sculpture, which rendered the term *sculpture* meaningless and, following various other options, led to the adoption of the term *installation*. In the Banco de España collection, that journey can be tracked through

works by Eva Lootz, Schlosser, Miquel Navarro, Susana Solano, Cristina Iglesias, Salomé Cuesta, Begoña Goyenetxea, Txomin Badiola and Pello Irazu, among others.

In the Basque country, a group of artists trained at the School of Fine Arts in Bilbao emerged in the nineteen eighties to create what came to be known as New Basque Sculpture. These artists, including Pello Irazu, Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Ricardo Catania and Juan Luis Moraza, use artistic disciplines interchangeably and can work at the same time with media beyond painting and sculpture. What they share is a deconstructive gaze at their most immediate artistic past. In *Nobody Told Me You Were Here* (1992)—included in the present exhibition—Pello Irazu turns his gaze on Basque sculpture that emerged in the nineteen fifties, when the maximum exponents were Eduardo Chillida and Jorge Oteiza. He analyzes this work from a critical perspective, generating a piece that barely rises off the ground. In those same years, Txomin Badiola was working along the same lines. The collection has his *Stratford 3*, a series of five sculptures that he made during a stay in London in 1988. These works generate a *counter-discourse* with respect to the historical reading of what Basque sculpture had signified. In the present exhibition, we have also included three images by Badiola dating from between 2000 and 2001. These pieces from his *SOS Script* series transcribe a sort of narrative based on elements of popular culture and symbolism to the flat medium of photography.

During those decades, there was also a growing interest in video, performance and photography. These disciplines found a place in university schools of fine arts and in workshops taught in the new art centers founded during the Transition. Therefore, rather than the linguistic homogeneity that characterizes earlier chapters of this exhibition, this moment offers a heterogeneity heightened by the hybridization of media and the fragility of borders in works that again became politicized following the previous generation formalist disinterest. This freedom of language was developing in the nineteen eighties as a form of creative resistance to that decade's hegemonic art formulas. The artist from Malaga, Rogelio López Cuenca, also looked back in time, ironically appropriating two key figures from the early 20th-century international avant-garde—specifically, the Russian avant-garde filmmaker Sergei Eisenstein and his compatriot, writer Vladimir Maiakovski. Taking their photos out of context, he used them as covers for the male-oriented magazine, *L'Uomo*, thus subverting the signs and discourses of mass media. Pedro G. Romero also revisited the past, though a more recent one, reflecting Spanish culture through his diptych, *Matemática demente*, which includes a portrait of the son of one of the Franco dictatorship's official authors, Leopoldo Panero. His son, poet Leopoldo María Panero, had been imprisoned for his opposition to the Franco regime and was a tortured poet who spent several periods in psychiatric hospitals. Questioning the barriers between lucidity and insanity, Pedro Romero produced a parallel diptych with a likeness of Antonin Artaud.

In this renewal of art's commitment to its contexts, some discourses emphasize social questions, tensions between local and global, and post-colonial narratives, but most works analyze the body as a *battlefield*, questioning normative stereotypes from the perspective of feminist theory. Among them, women artists and other traditionally marginalized collectives play a noticeably greater role. This is the context in which we can understand the work of Helena Almeida and Eulàlia Valldosera, both of whom have been selected for this exhibition. These are artists who generate a powerful articulation of theory in their work, often with conceptual art from the nineteen seventies as their referents. Veteran Portuguese artist Helena Almeida's *Seduzir* (2002) belongs to an autobiographical series intimately related to her sister's death. As is often the case in her images, the photograph in the Banco de España collection is a large-format black-and-white image that shows the artist's body without revealing her identity, in a fragmented presentation that runs from shoulders to feet. In

her performative act, Almeida is elegantly dressed with a knee-length black coat whose edge she raises with her hand. She has removed one of her high-heeled shoes and her bare foot leaves a red mark as she walks, thus manifesting her true emotions.

This show also includes two photographs by Catalan artist Eulàlia Valldosera. *Abrazo* and *Lucha II* are presented as a sequence of approach and departure by two moving and blurry figures that appear to be a man and a woman. Both events seem to take place in a domestic setting whose disturbing ambiguity is clarified by titles alluding to violence rendered invisible by the privacy of the home.

SPACE REVISITED

Within this critical renewal, and as part of the previously mentioned genealogical rereading of the nineteen seventies, some discourses were directed outward, at the public sphere, and this tendency began to increase in the nineteen nineties. On one hand, these works addressed the city as a stage on which social tissue is projected; and on the other, they addressed the natural landscape that is paradoxically registered as a cultural, and thus human, setting. These interventions were often discreet, far from the monumentality of earlier interventional practices. Their final form, halfway between a document and an artwork, was sometimes limited to photography as a first and final support. Axel Hütte walks for kilometers in search of an image, then photographs landscapes with connotations that involve historical memory: the context of Emperor Charles I of Spain withdrew in the final years of his life after abdicating the throne to his son, Philip II. *Yuste II (Niebla)* places the viewer in front of a silent oak grove, a landscape as cultural construct.

A perfect example in this sense is the action that artist Maider López carried out during her residence at ISCP in New York: placing dayglo-orange tape on the large bank of windows in that center's exhibition space so that it mirrored the city's skyline. This project thus existed as an exhibition, and now, as a photograph.

Landscape is presented as a sign in which the human appears as a subject that has been omitted, but whose presence is fundamental, as humans have been its maximum makers and transformers. In both Hütte's and Mireya Masó's photographs, landscape stopped being a natural space long ago. During a residency at Delfina Studio, Masó portrayed the connoted London gardens—public spaces filled with small stories and people who leave traces of their passage through the world.

BLIND IMAGES

In recent decades, some artists have recouped conceptualist discourses from the nineteen sixties and seventies in order to generate reflections on the representation and reception of images by users. This is part of their reformulation and questioning, not only of disciplines such as painting and photography, but also of new media. Faced with the plethora of images produced by current societies, some of these discourses propose minimizing aesthetics that cancel the image, that focus on its production processes, analyze its languages and strategies, or reveal the tensions between reality and fiction.

In this sense, Ignasi Aballí's *Biografías* series analyzes the taxonomies that order colors and the relation between colors and the terms that denominate them. This is his way of rendering visible the tension between two types of presence: material and language, which in this case relates to major painters of the past. João Louro creates blind images of a single color whose surfaces reflect the viewer's gaze, while the text alludes to what may be absent. And since the year 2000, German artist Wolfgang Tillmans has been making monochrome photographs that are the aleatory result of passing photographic paper through a color processor in analog

printing processes, thus revealing that what lies behind every image is no more than chemistry. Néstor Sanmiguel analyzes the painter's craft by building pieces out of innumerable layers of information—clippings, photographs, drawings, bills—that he finally annuls or veils by camouflaging them behind the grids that order his canvas's painted surface. Finally, Pep Agut's diptych questions the living space, the muted scenario whose narrative has been suspended, confronting the viewer with its specular structure.

CODA

To close the exhibition we have chosen pieces from the collection that connect with the opening section of *Looking at the Banco de España Collection*. On one hand, Cristina Lucas's photograph, *La cámara del Tesoro* (2014) belongs to her project, *Es capital*. There, this Andalusian artist uses various actions and pieces to construct a narrative of capitalism that is "historical and subjective" at the same time. The works from that ample project in the collection are two photographs of the Spanish state's gold reserves: this space holds ingots like a memory of other times, but that recollection is fundamentally symbolic, as the gold standard disappeared in the period between the two World Wars.¹⁶

At the same time, Daniel García Andújar, from Alicante, designs banknotes and analyzes their origin in *guilloché* technique, a repetitive design engraved with a wealth of detail whose drawing becomes so tangled that it is difficult to follow any single line. The result is mechanically engraved with great precision. Those banknotes belong to his series, *El capital. La mercancía*, and with them he appropriates this technique developed by craftsmen's guilds over a century ago. Since then, it has been expanded to include watermarks, holograms, plastic and technical complexities developed to hinder forgers.¹⁷

The exhibition closes with the photographic series that German artist Candida Höfer carried out at Banco de España's headquarters. The origin of those works dates back to 1979, when Höfer was still a student at the Art Academy of Düsseldorf. At that time, she began making series of color photographs of public buildings—understood as representative spaces—including archives, museums, banks and offices, reflecting their settings with frontal simplicity and objectivity. She always takes her photos when the buildings are empty, capturing the marks left on the architecture and objects therein by the activity of the omitted subjects. While Höfer made five images of the interior of the Banco de España building—they are now on exhibit in one of its corridors—the photograph presented in the Rabat exhibition is the one that shows the massive doors leading to the gold vault.

The works discussed in this catalog, written during the torrid Madrid summer, fill our thoughts as we construct a narrative that articulates a new discursive alternative for this vast collection. And that reading is necessary for the context in which they will be exhibited as, despite our proximity, there has never before been an opportunity to present in Morocco a show of Spanish art as varied and historically broad as this selection of works from the Banco de España collection. The opening of the Musée Mohammed VI in 2014 has now made this possible.

1. Alfonso Pérez Sánchez: "Pintura de los siglos XVI al XVIII en la Colección del Banco de España", in J. M. Viñuela (ed.): *Colección de pintura del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1988, pp. 16-17.
2. Quoted in N. Glendinning and J. M. Medrano: *Goya y el Banco Nacional de San Carlos*, Madrid: Banco de España, 2005, pp. 150-152.
3. *Ibid.*, p. 95.
4. André Malraux: *Las voces del silencio*, Buenos Aires: Emecé, 1956.
5. Krzysztof Pomian: *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise. XVI-XVIII siècles*, Paris: Gallimard, 1987, p. 12.
6. Sobre el desarrollo arquitectónico del edificio véase María José Alonso: "La arquitectura del Banco de España", in Javier Campano: *La arquitectura del Banco de España. Imágenes de un edificio histórico*, Madrid: Banco de España, 2001, pp. 201-247.
7. Alfonso Pérez Sánchez: "Mariano Salvador Maella", in J. M. Viñuela (ed.), *op. cit.*, p. 82.
8. In 1829, Banco de San Carlos became Banco Español de San Fernando. Founded by Ferdinand VII. In 1847 it merged with Banco de Isabel II, which had also been founded by private entrepreneurs in order to strengthen the country's mercantile activity. The current name, Banco de España, dates from 1856. Thus, the institution's heritage grew with the inclusion of new works after every merger.
9. Ana María Guasch: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 36.
10. *El Paso. Manifiesto de 1959*, quoted in Gabriel Ureña: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid: Istmo, 1982, pp. 554-555.
11. While the pieces chosen to represent each moment in history generally correspond to that time, in Guerrero's case, we have selected a later painting, although from a formal and conceptual standpoint, *Brecha II* is rooted in the nineteen fifties.
12. Paula Barreiro López: *La abstracción geométrica en España (1957-1959)*, Madrid: CSIC, 2009.
13. Tomás Llorens: *Equipo Crónica*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
14. *Equipo Realidad*, Valencia: IVAM, 1993.
15. Juan Manuel Bonet: "Una mirada sobre la pintura española de los últimos treinta años", in *Veinte pintores españoles contemporáneos en la Colección del Banco de España*, Madrid: Banco de España, 1990, sp.
16. *Cristina Lucas. Es capital*, Madrid: Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano and CGAC, 2014.
17. *Vid.* <http://www.danielandujar.org/tag/madrid/>

WORKS IN EXHIBITION

MARIANO SALVADOR MAELLA

Workshop

***Charles III with Armor and the Necklaces
of the Royal Orders*, 1783**

Oil on canvas
160 x 117 cm

This portrait from the Banco de San Carlos collection was accompanied by portraits of Prince Charles IV and Princess Maria Luisa—almost certainly the ones that the bank's directors commissioned Maella (Valencia, 1739-Madrid, 1819) to paint. This academic painter entrusted one of his disciples with that task, and it is therefore possible that they were painted by Andrés Ginés de Aguirre. As the present work depicts the monarch after whom the bank is named, Maella may have more closely supervised its execution and completion.

The composition obviously repeats the model by Mengs that became the official portrait *par excellence* of this monarch and was engraved by Manuel Salvador Carmona in 1783. But this copy presents a curious variant with respect to the one at the Museo del Prado: besides the necklace of the Golden Fleece and the grand crosses of the *Saint-Esprit* and *Saint Januarius*, he wears the necklace, sash and grand cross of the Royal Order of Charles III. This circumstance is directly related to the portrait at the Real Sociedad Económica Matritense—on loan from the Museo del Prado—which Mengs almost certainly painted on his second trip to Spain around the middle of 1774.

It is well known, and there are documents to prove it, that the copies of portraits by Mengs considered official were in turn frequently copied by Bayeu and Maella, at least from 1773 on. This information appears repeatedly in palace documents. The present work from Maella's workshop is clearly a copy of what was then the monarch's most recent portrait, *updated* to include the new Order of Charles III, although the monarch's age and expression do not seem to have been modified in any way. This work's clearly majestic intentions are conveyed by his armor, a baton and ermine skins, but his face and characteristic smile effectively transmit his well-known *bonhomie*, which contrasts with his official pose.

MANUELA MENA

***Charles IV, Prince of Asturias*, 1782**

Oil on canvas
159 x 115 cm

***Maria Luis of Parma, Princess of Asturias*, 1782**

Oil on canvas
159 x 115 cm

In 1782, Mariano Salvador Maella was commissioned to paint these oils and a portrait of Charles III in armor, all of which were produced in his workshop, probably by Andrés Ginés de Aguirre. As repetitions of well-known formulas, they were initially attributed to Mengs, who appears as their author in the Banco de España inventory of 1847. More recently, however, they have been attributed to Luis Paret. There are various identical examples of this pair of portraits, the best known of which are those at the Museum of Bilbao and those formerly in the Navas Collection in Madrid. The former are also associated with Paret, while the latter have been attributed to Goya. The canvases presented here were part of the first group of institutional portraits commissioned by Banco de San Carlos for clearly representative purposes to decorate the bank's noble spaces—in this case, the General Assembly Hall.

Maria Luisa's hands and posture in this portrait clearly link it to a canvas at the Museo del Prado which Mengs painted in 1765. Nonetheless, its technique and character are those of the portraits Maella made just a few years later, around 1785, of Charles IV's daughter by Maria Luisa: the young infanta Joaquina. The treatment of the hair, the drawing of the hands and the general tone of the composition and clothing liken it to other portraits of the infanta, but its somewhat colder tonality is undoubtedly what led some authors to attribute it to Paret, as that is what differentiates it from the works painted directly by Maella.

The portrait of Charles IV as a young man does not follow any known prototype by Mengs, but its similarity—despite its more intimate nuances—to the paintings that the Valencian painter made in a more official and solemn tone some years later (at the Palacio de Pedralbes in Barcelona and the Academia de San Carlos, in Mexico city) allow us to confidently attribute them to his workshop, and there is documentary evidence that they were painted by a skilled collaborator.

JULIÁN GÁLLEGO AND MARÍA JOSÉ ALONSO

FRANCISCO DE GOYA

Miguel Fernández Durán y López de Tejada, II Marquis of Tolosa, 1786
Oil on canvas
113 x 77 cm

In 1786, Goya (Fuendetodos, 1746-Bordeaux, 1828) painted a portrait of the Marquis of Tolosa (Toledo, 1720-Madrid, 1798), honorary director of Banco de San Carlos. For this and his portraits of Charles III and of the Count of Altamira, he received a total of ten thousand reales. This work, which hung in the General Assembly Hall, approaches official portraits from the Enlightenment in its presentation of the model in uniform—possibly that of the king's weekday steward or chamberlain—with insignias of the military order and the command baton borne by directors of the bank. The cross of the Order of Calatrava is embroidered on Tolosa's frock coat and next to it, on a red ribbon, he wears a sumptuous pendant with an enameled red cross circled by diamonds. Goya follows the format undoubtedly specified by the bank: a three-quarter length depiction of the marquis in front of a stone parapet that appears to have been prepared for an inscription with his name and titles, as was frequent in this type of official portraits when, as was generally the case, they were part of a series.

Goya achieves a beautiful and straightforward portrait of the Marquis of Tolosa, a snapshot of his image and a masterful reflection of the sensitivity visible in his face, thus compensating the more regulated stereotype of other portraits. In this period, the artist had already transformed the cold official portrait into something intimate and personal, profoundly naturalist and direct. Here, the model's slightly humorous gaze and ironic facial expression suggest he has established a rapport with his painter. In the original, it is possible to appreciate Goya's methods of revealing his model's personality, including his placement of the figure against a dark background with only a few highlights that allows the rich gold embroidery—executed with a few light and precise impastos—to define the sightlines of light and color that lead the viewer's gaze to the marquis's sensitive face.

MANUELA MENA

VICENTE LÓPEZ

Ferdinand VII, 1832
Oil on canvas
187 x 135 cm

This *official* portrait of king Ferdinand VII (1784-1833) contains numerous elements allusive to his rank and honors. He wears the uniform of a captain-general with the attributes of military command and responsibility (sash, sword and baton) that are part of a long tradition of depictions of the Spanish monarchs. His chest is adorned with various insignias indicative of his status and lineage: the Golden Fleece, the insignia and sash of the Order of Charles III and the insignia of Isabella the Catholic. Finally, this portrait's symbolic rhetoric is complemented by the table on which we see an inkstand and various books. These objects' play an important role as symbols and they update this type of presentation by indicating the monarch's awareness of his administrative responsibilities. The book under his left hand is the *Royal Seal of Banco de San Fernando*, printed in 1829. In fact, the painting had been commissioned by Banco de San Carlos around the middle of 1828, but that institution was replaced by Banco de San Fernando the following year.

This portrait's quality and singular composition insure its status in the vast catalog of royal portraits by Vicente López (León, 1791-Madrid, 1853). It combines all of the aspects that made him the most important portraitist of his generation. The great variety of fabrics and objects presented therein allows him to display his skills as a draftsman and his capacity to reproduce textures, and that same variety also explains the work's broad range of well-combined colors.

This work's importance is also determined by its typological interest. Over the already long history of Spanish royal portraiture, most of the monarchs were shown standing, or more rarely, on horseback. Here, Ferdinand VII is presented in a more casual manner—sitting with a rather relaxed pose and a hint of a smile—far from the distant gravity that had traditionally characterized portraits of the Spanish kings.

JAVIER PORTÚS

The Marquis of Montevirgen, 1841
Oil on canvas
128 x 95

In this nearly full-length portrait, the seated model rests one of his hands on a table bearing books, docketts and some glasses' cases. This formula in use since the reign of Ferdinand VII was used with growing frequency to represent people with administrative or political responsibilities and therefore, unlike other types of portraiture, it conveyed important *civil* meanings. Other references in this work also serve to characterize its model: he holds a pair of glasses in his right hand and his luxurious suit is crossed by the blue-and-white sash of the Order of Charles III, whose grand cross also appears on his chest. The eyes embroidered in rich gold on his sleeves and collar convey his rank and political responsibilities, symbolizing Argos and alluding to vigilance in carrying out one's duties. That motive was reserved for the uniforms of the very highest civil servants, such as ministers.

The model has been identified as don José María Vígil y Quiñones de León, Marquis of San Carlos and Montevirgen (León, 1791-Madrid, 1853), when he was fifty years old. In 1838, he became Chancellor of the Exchequer, then a parliamentary deputy and finally, a senator.

This work is one of the last examples of the extraordinarily virtuoso technique that Vicente López (Valencia, 1772-Madrid, 1850) attained in his final period. The extraordinary descriptive capacity visible in his modeling of the hands, his drawing of details and the model's lively expression, was present in much of his work, but here he seems to have wanted to soften the color contrasts and unify their shades, thus reflecting his capacity to adapt to the new times and his clientele's changing tastes. This also affects the setting, which follows a formula that would later become customary among Spanish romantic portrait painters: a terrace leading to a vast landscape with a use of color that makes this a singular and innovative portrait.

JAVIER PORTÚS

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

Ramón de Santillán, 1852
Oil on canvas
185 x 113 cm

When Gutiérrez de la Vega (Seville, 1781-Madrid, 1865) signed this portrait in 1852, his model had been governor of Banco Español de San Fernando for three years. Previously, as chancellor of the Exchequer, he had helped to engineer that bank's merger with Banco de Isabel II. Under his mandate, Banco Español de San Fernando became Banco de España, as it is today. This portrait is consistent with Santillán's stature—not only his personal qualities, but also the fact that the painting became the leading work in the gallery of portraits of this institution's governors. Gutiérrez de la Vega very likely drew on two other works in the bank's collection—Goya's portrait of the Count of Altamira and Vicente López's likeness of Ferdinand VII—both of which present their models full length, sitting and with one arm on a table. The main difference here lies in how the space is represented. It is clearly indoors, but has a balustrade that looks out onto a mass of trees. This formula was to become frequent in Spanish romantic portraits.

Santillán wears his official uniform, with gold-embroidered eyes that allude to Argos and to the vigilance necessary for carrying out one's duties. His chest is crossed by the sash of the Order of Charles III, and beneath it, that of the Order of Isabella the Catholic. He also wears the grand crosses of those same orders. At his left side he holds a baton that symbolizes his post as governor, and in his right hand, an official-looking book that he seems to have just stopped reading. All of this serves to build an image with references to honors and obligations but nonetheless characterized by a certain sense of relaxation, as was expected of portraits at that time. This is one of the artist's most successful works, with fluid brushstrokes and a will to soften formal and chromatic contrasts while constructing an atmosphere that integrates the image's constituent parts. Such are the elements that make this painter's art so singular.

JAVIER PORTÚS

FEDERICO DE MADRAZO

(attribution)

Elizabeth II, ca. 1850
Oil on canvas
143 x 100 cm

In 1850, Federico de Madrazo (Rome, 1815-Madrid, 1894) made a portrait of Elizabeth II for the Spanish embassy to the Vatican. This was his last portrait of the queen, as well as the finest and, compositionally, the most ambitious. By then, Elizabeth was twenty years old, and she appears in a striking blue dress with considerable jewelry, standing in a palatial setting filled with references to her rank: a large column on the left, a table bearing her scepter and crown on a cushion, and a female sculpture that seems to frame a doorway. What surprises us is not so much the presence of these elements as their scale and role in creating a dense and monumental composition.

The painting was sent to Rome in 1852 and its author was paid twenty thousand Reales, a considerable sum that indicates the importance of this commission. In fact, this work served as the basis for six other versions of the same portrait, and it became known, as well, through copies made by other artists, as its quality and staging made it one of the most appreciated images of the queen. Banco de España's painting is one of those works. It appears to be a simplification of the original, both compositionally and stylistically. The queen is presented three-quarters, rather than full length, and the originally complex setting has been reduced to the table with the crown and scepter on a red cushion whose depiction lacks the precision and brilliant detail of the painting in Rome. Also, the queen's coat of arms has been added to this image, appearing on the front of the tablecloth.

JAVIER PORTÚS

JOSÉ VILLEGAS

Alphonse XIII, 1902
Oil on canvas
236 X 151 cm

José Villegas (Seville, 1944-Madrid, 1921) was director of the Museo del Prado when he painted this portrait of the young king, Alphonse XIII. Born in 1886, the monarch had just turned sixteen and, entering adulthood, been proclaimed king of Spain. This marked the end of his mother's regency. A great colorist, Villegas depicted him in his coronation suit: white and gold beneath the large, splendid blue cape of the Order of Charles III. Alphonse XIII reigned until April 12, 1931, when the republicans won Spain's municipal elections. Abandoning the throne and his country, he died in Rome on February 28, 1941.

JULIÁN GÁLLEGO AND MARÍA JOSÉ ALONSO

JOAQUÍN SOROLLA

Portrait of José Echegaray, 1905
Oil on canvas
100 x 133 cm

José Echegaray (Madrid 1832-1916) was an engineer, writer and politician, although this portrait by Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923) emphasizes his work as a playwright, as indicated by the books sticking out of his top hat at the left of the composition. This reflects the fact that the Casino of Madrid, of which Echegaray was a member, commissioned the portrait after he was awarded the Nobel Prize for Literature in 1904. Sorolla began his process directly from life, painting a sketch—now lost—of his model as he posed and using it as the basis for the finished work. Sorolla originally included the inscription "A Echegaray. El Casino de Madrid 1905" above his signature, but it was removed when Banco de España acquired the portrait from Echegaray's descendents in 1971.

The year 1905 was very fecund for Sorolla. He competed several commissions and many portraits. In fact, in a letter to his friend, Pedro Gil, he mentions that he had painted twenty-five portraits since November of the previous year. Portraiture is one of this artist's least-known aspects (with the exception of his likenesses of his own family), despite an abundance of masterful examples by his hand. Over the years, he became a recognized, valued and coveted portraitist, both from life and via photographs. He himself encouraged this specialty by including such works in his major individual exhibitions. The present likeness of Echegaray, for example, was included in his Paris exhibition in 1906 and again in London, two years later. This was his way of demonstrating his capacity for portraiture and obtaining new commissions. His zenith in that genre came with the group of works he made for the Gallery of Illustrious Spaniards commissioned by Archer Milton Huntington for the Hispanic Society of America, where they remain today. That gallery began with portraits purchased by Huntington, including one that he acquired at the artist's Chicago exhibition in 1911, which also depicts Echegaray.

MÓNICA RODRÍGUEZ

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

José Manuel Figueras Arizcun, 1930
Oil on canvas
135 x 105 cm

Among the few portraits of Banco de España's governors presented here, this likeness of José Manuel Figueras painted by Vázquez Díaz (Nerva, 1882-Madrid, 1969) is a happy exception to the reigning academicism. While it is certainly not a masterpiece by this great artist from Huelva, it does contain some of the force and constructive rigor inherited from the Cubism he studied during his long stay in Paris between 1906 and 1918. Figueras Arizcun's appointment as governor of Banco de España at a difficult moment for the Peseta—1929—reflects the hopes generated by his prestige and experience in banking, although political circumstances led him to resign just a few months later. This portrait presents him with a distinguished air, wearing an elegant tailcoat and resting his left hand on a mirror-topped table that reflects some books and a corner of the wall, thus forming a small Cubist still life. The gray tonalities are very characteristic of this painter.

José Manuel Figueras Arizcun (Madrid, 1869-1944) developed his professional activity in the private sector, primarily in banking. He began his career at Crédit Lyonnais, eventually becoming its agent and assistant director general in Madrid. In 1918, when Banco de Bilbao settled in Madrid, he was appointed director as a result of his knowledge of the capital's economic and political means, and the following year, he became its general director. He was a member of the National Assembly from its founding in 1927. In October 1929, with Calvo Sotelo as chancellor of the exchequer, he was appointed governor of Banco de España. Those were difficult years for the Peseta, which reached minimum levels in December 1929. When Calvo Sotelo resigned on January 22, 1930, and General Primo de Rivera abandoned power, Figueras resigned as well. Returning to the private sector, he again directed Banco de Bilbao and was active as advisor to Banco de Crédito Industrial, Campsa, MZA and the Tangiers-Fez Railway, as well as president of Sociedad de Construcciones Electromecánicas, member of the Superior Banking Board and advisor to Banco de Bilbao.

JULIÁN GÁLLEGO AND MARÍA JOSÉ ALONSO

IGNACIO ZULOAGA

Alejandro Fernández de Aroz, 1936
Charcoal and white chalk on canvas
122.5 x 112.2 cm

This painting, which might more correctly be considered a drawing, differs considerably from customary portraits in its technique. Over a sepia-colored primer, Zuloaga (Eibar, 1970-Madrid, 1945) drew the model's figure in charcoal, which he heightened with touches of white chalk. He then removed some areas of the priming to reveal the underlying canvas. This type of portrait was typical of Zuloaga's work. It presents the figure under a stormy sky in a landscape, although accompanied by books (let us recall, for example, his portrait of Manuel de Falla, at the Biblioteca Española in Paris). Here, however, the Basque painter eschews the effects produced by applying oils with large brushstrokes, limiting himself, instead, to dry media—charcoal and chalk—without losing any of his freshness. By placing the model in such an open and bare setting—the soil and plant life occupy only the lower right corner of the composition—and surrounding the model's head with dark clouds, he imbues his particular expressionism with an almost cosmic feeling, the tranquil and slightly ironic expression of his model, Alejandro Fernández de Aroz, governor of Banco de España in 1935 and later advisor, contrasts with the dramatic setting.

Alejandro Fernández de Aroz (Medina del Campo 1894-Madrid, 1970) was from a bourgeois liberal family. He obtained the post of state attorney in 1916 and began his political career when he was elected a deputy for the *Liberal-albista* party in the parliamentary elections of 1923. In 1935 he was designated governor of Banco de España, but despite his political activity, his career focused primarily on business. In 1933 he married Carmen Marañón, whose father was the famous physician and writer, Gregorio Marañón. As general administrator of Almacenes Generales de Papel, Fernández de Aroz helped insure the continuity of Spain's publishing industry during the Franco regime's period of autarchy. He created Editorial Peninsular to publish art books by his close friend, Francisco Javier Sánchez Cantón, director of the Museo del Prado. Fernández de Aroz was also president of Sociedad General Azucarera de España, advisor to Tabacalera Española and member of the General Board of Banco de España.

JULIÁN GÁLLEGO AND MARÍA JOSÉ ALONSO

CARMEN LAFFÓN

Portrait of Luis Ángel Rojo, 1998
Oil on canvas
130 x 100 cm

Luis Ángel Rojo (Madrid, 1934-2011) was a senior professor of Economic Theory at the Universidad Complutense de Madrid. In 1971, he entered Banco de España as general director of studies and was appointed assistant director of that institution in 1992, retaining that post until 2000. He participated in the creation of the Euro while vice-president of the European Monetary Institute and he held the "f" chair as an academicien at the Real Academia Española.

Carmen Laffón (Seville, 1934) chose to depict Luis Ángel Rojo in a bluish-gray suit, sitting in an armchair with arms and legs crossed. And, while her portrait of Mariano Rubio generates considerable contrast between the model and his surroundings, here the opposite is true: Rojo appears in a unique atmosphere that blurs the limits between things. Nonetheless, the two portraits share a similar approach to the model's relation to the viewer. The governor directs his gaze to light coming, here, from a window outside the composition to the left. Laffón brings an especially delicate touch to the background, which borders on a lyrical abstraction reminiscent of Rothko in its elegant range of predominantly gray and other tones, although here, the textures are more luminous than in the American artist's works.

ISABEL TEJEDA

ANTONIO SAURA

Head, 1958
Oil on canvas
60 x 72 cm

Sandra, 1959
Oil on canvas
130 x 97

In these pieces Antonio Saura (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) proposes a new conception of painting in which the corporal, the tragic and the idea of struggle prevail, making his works an unlimited battlefield of hand-to-hand combat. It was precisely in the mid nineteen fifties, around the time El Paso was founded, that Saura took his place in the lineage of Spanish baroque painting, with its drama, its blackness, and the tragedy of the distorted human body as coordinates for his work's *national* rootedness. For that period's enthusiastic critics, these pieces combined the drama of El Greco and Goya with the raw strength and austerity of Zurbarán. Those ties, however, do not impede a more trans-national component linked to the late surrealism that had fed his earliest work.

Head cannot be separated from that surrealist taste, with its sketchy profile separated from the body and a high degree of drama in its association with a sort of expressive and tormented skull. Its perceptible compositional interest recalls a still life or a *vanitas* reinterpreted in Picasso's fatalistic postwar vein, as well as Roberto Matta's graphism, with its constellation of vivid sgraffito lines, clearly indicating Saura's ongoing quest for a personal gestural poetic.

Saura began work on his *Ladies* in the nineteen fifties, and *Sandra* could be considered a part of that macro-series of female figures. Here, his painting is already decidedly shifting towards a gestural art that is clearly aware of the evolution of international abstraction and visibly influenced by both the monstrous corporeity of Willem de Kooning's women and Pollock's drippings. These women, each with their own name, span an archetype that runs from the exalted virgin to the mourning widow, by way of the threateningly erotic and the archetypal maternity of prehistoric Venuses. In that context, *Sandra* captures a moment when the artist attempts to contain the figure centered on the canvas with a considerable amount of surrounding white. As his career advanced, his compositions became increasingly claustrophobic.

CARLOS MARTÍN

EDUARDO CHILLIDA

The Distant Sound of Limits I, 1958
Wrought iron
22.5 x 75 x 28 cm

In 1951, when Eduardo Chillida (San Sebastian, 1924-2002) returned to Euskadi after living in Madrid and Paris, he began work at Josekruz Iturbe's forge in Hernani. There, he created his first wrought-iron sculpture, *Ilarik*, and it was followed by many others, as iron became his main object of artistic exploration. This material connects Chillida's pieces with the formal discourse of Julio González and Picasso, with Basque artisans, and with the handcrafting of wrought-iron agricultural tools, among others. Many of his pieces reference local culture from the past, and in that sense, Chillida went so far as to state that he had taught his sculptures to speak Basque.

The Distant Sound of Limits I belongs to a homonymous series of abstract pieces in which iron constitutes its own expression. In that sense, it is linked to *The Irons of Trembling*, as both series function like lines that create a drawing in space, and that drawing is undoubtedly indebted to Julio González. There is no duplicity in this material. It speaks for itself, displaying its rough texture, even though its hardness is tested by its meeting with space to produce trembling, contraction and even breaking. Nervously, it reawakens and rushes forward, then branches out... This material seeks a balance between weight and apparent weightlessness. It vibrates in its encounter with air and is pushed to its limits. Eduardo Chillida wanted form to express itself alone, allowing material the final word. Uninterested in figurative references, he made abstraction his path.

ISABEL TEJEDA

ANTONI TÀPIES

Composition, 1965
Mixed media on canvas
66 x 97 cm

Forme de 8 sur gris noir, 1968
Mixed media on canvas
130 x 195 cm

Antoni Tàpies challenges pictorial tradition with the idea of the wall as a communicative space, marking his identity in powerful informalist paintings based on the use of marble-dust aggregates that gave his works a heavy and forceful architectural presence. In Brassai's photographs of graffiti, Tàpies found the confirmation of his childhood fascination with the spontaneous *sgraffito* marks on the walls in Barcelona's gothic neighborhood. In *Forme de 8 sur gris noir*, the central and lower parts of the painting-wall are dotted and scratched like sewn skin. There, a figure "8" applied with *sgraffito* technique plays the central role. The work's clear division into three parts recalls a devotional triptych, like an open reliquary or the container for an ex-voto—in this case, the enigmatic numeral that heads the canvas and repeats at the far right. Despite its marked austerity, the work conveys the sense of laceration and silent drama or tragedy that reappeared in his painting in the late nineteen sixties, paralleling his direct involvement in the anti-Franco struggle and his commitment to social movements that arose as political repression grew harsher during the final years of the dictatorship. In *Composition*, however, the "wall" is presented as a hurriedly whitewashed surface that, like a palimpsest, hides previous scenes or signs—a physical memory that gives way in the face of new signs, numerals, discontinuous lines and a chain that symbolizes a sort of existential continuity running through the bottom section of the canvas.

Tàpies is known for his use of initials, disjunct letters, signs such as the "x" or cross and, as in these works, numerals. The choice of an "8" for both works may be inscrutable, but it brings to mind the esoteric and cabalistic aspect of Tàpies's painting. In that sense, his taste for mathematical signs and his tendency to alter the direction in which letters and numbers are read suggest that this "8" might actually be a standing projection of the sign for infinity. And, while this sign's origin is unclear, it refers to a concept developed in ancient India—a cultural milieu of fundamental importance for Tàpies's intellectual interest in Buddhism and Hinduism.

CARLOS MARTÍN

MANUEL RIVERA

Mirror for a Plane Tree Flower, 1967
Mixed media (metal screen, wire and metal) and oil on wood
130 x 89 x 12 cm

During the second half of the nineteen fifties, Manuel Rivera discovered his personal form of expression in a language based on the juxtaposition of metal screens—an extraordinary combination of painting and sculptural volume with the appearance of a found object, where the canvas has been abandoned in favor of spatial considerations related to movement and optical perception. This was an essential leap for an artist whose previous work consisted of decorative painting, frequently of religious character, and it brought a peculiar mix of drama and meditation to his art.

The idea of mirrors first emerged in Rivera's work in 1962 and soon became a constant and even obsessive presence. Without actually using this reflective element, he made explicit reference to it in dozens of titles in which the reflection seems to be personalized and dedicatory in nature. Such is the case with *Mirror of Roxanne* (1964) and *Mirror for André Breton* (1966). Other titles make more poetic allusions to imaginary uses, such as *Mirror for a Rainy Afternoon* (1965), *Mirror for a Tiger's Eyes* (1964) or the present *Mirror for a Plane Tree Flower*, from 1967. This resort to quicksilver and its inherent mysteries, which end up configuring a peculiar *hall of mirrors*, reflects the influence of *trompe l'oeil*, specular games and scenographies rooted in the Andalusian Baroque, whose practices also generated illusory movements, confusing transparencies and optical dynamics similar to those in Rivera's works. These equally convey the influence of the traditional latticework and the reflections generated by the presence of water in Spanish-Muslim architecture of the artist's native Granada. This was especially present in his work from the nineteen sixties, when he attached his paintings' metal screenwork to a wooden panel hidden by clouds of oil paint that recall the practice of color field painting. The result is illusory water, very lightly undulating *moirés* that also allow him to include color, which had been excluded from his earliest experiments with metal screens.

CARLOS MARTÍN

MANOLO MILLARES

Humboldt on the Orinoco, 1969
Mixed media on canvas
80 x 100 cm

In the final years of his life Manuel Millares (Las Palmas de Gran Canaria, 1926-Madrid, 1972) recovered the color white, in contrast to the black that predominated in his early work and that of many other artists of his generation—especially the members of El Paso. White dominates the entire central strip of burlap in this work from the *Humboldt on the Orinoco* series, which represents that transition and reflects a trip imagined by the artist after reading the writings of legendary Prussian geographer and Explorer Alexander von Humboldt (1796-1859).

Millares's works generally maintained a certain tie to figuration, and here there is a visible reference to the foam on the bank of the river mentioned in the title, as well as a large horizontal strip that represents an overhead view of its waters. This likens Millares' late production to color field painting, making it more contemplative and less dramatic than his earlier works. In more general terms, it alludes to the idea of exploring the abysmal and unknown as a possible response to the Freudian death instinct that the artist suffered in his final years. In Millares' own words: "Alejandro von Humboldt, in his *Vom Orinoko zum Amazonas*, puts me on the path to a new image, as if it were my own personal voyage. [...] when he speaks of "the black waters" and "the white waters" of the Orinoco, I clearly see the waters of the tense river of my paintings, the inescapable face of my whites and my blacks."

An interest in the aboriginal, remote civilizations and sacred violence was present in Millares's work from the very beginning of his career, when he became interested in the remains of the Guanche culture on the Canary Islands. This is the source of his personal language, with its use of stitched and torn jute fiber, and it combines with a powerful interest in literature, including, in his mature years, Miguel Hernández and Juan Ramón Jiménez, as well as Humboldt.

CARLOS MARTÍN

JOSÉ GUERRERO

The Gap II, 1979-1980
Oil on canvas
176 x 236,5 cm

This work by José Guerrero (Granada, 1914-Barcelona, 1991) is the second version of his painting *The Viznar Gap*, a large canvas painted in 1966 that marks the beginning of a new period in his career, when he moved back to Spain between 1965 and 1968. Following an intense urban life in 1950's New York, his return to his native country led him to create paintings more closely linked to the rural landscape and to his memory. This more serene and condensed work was far from the overflowing gestures that characterized his previous involvement with abstract expressionism and were undoubtedly responsible for his renown in the United States.

The circumstances that triggered the composition of this group of works (he made a third version in 1989) was a trip to Andalusia in summer, 1965. He was accompanied by his wife, Roxane Whittier Pollock, a journalist for *Life* magazine who was preparing an article to correspond with the thirtieth anniversary of the murder of Federico García Lorca. Guerrero reflected this visit in a variety of drawings that foreshadow the final composition of these works: a large funnel that represents the gully, split by a diagonal that seems to be spitting blood in its final section. In a reduction to essence, Guerrero eliminated everything that "did not serve the fundamental [purpose]," as he himself put it. The composition and dimensions of the three versions that make up this elegiac cycle are quite similar, but their colors, the application of the paints and probably their intentionality make them quite different from each other. The first *Gap*, from 1966, is choked with paint in a way that allowed Guerrero to face the experience of the Civil War and transcend the tragedy of death. In *The Gap II*, the paint is less dense, the color has become less dramatic and it conveys an image connected to the origin of life, where the limits between the large planes and the vibrant edges of the masses allow the composition to breathe, rather than choking it.

YOLANDA ROMERO

EQUIPO 57

Untitled (Film), 1957
Gouache on paper
Sin medir

Untitled (Film), 1957
Gouache on paper
Sin medir

Untitled (Preliminaries), 1957
Oil on canvas
77,5 x 120 cm

In 1957, as geometrical and kinetic art was returning to life in Paris, Equipo 57 (1957-1961) was founded by a group of Spanish artists and architects (Ángel Duarte, José Duarte, Juan Serrano and Agustín Ibarrola) as a reaction against the omnipresence of informalism and lyrical abstraction and a call for political and social transformation through a new concept of art. If anything defines this group's brief existence, it is a constant commitment to geometrical abstraction and formal research that surpasses the scope of traditional art.

The present works exemplify this approach, with their proximity to synthetic cubism and their machine-inspired subject matter. They reveal an acute concern for the study of formal space in which dynamism is generated by color and volume. Compared to their later work, the pictorial profiles are still not especially clear, reflecting a sort of conviction that is less dogmatic than geometry and a more direct relation between art and the world. This was Equipo 57's manner of substantiating its manifesto against individualistic and expressive painting like that of the informalist school.

The canvas, *Untitled (Preliminaries)*, reflects the movement's origins and has outstanding historical value as a reflection of the time when the group has not abandoned canvas in favor of Masonite, which brought a flatter quality to their paintings and an application closer to *papier collé*. This work's "preliminary" sense is also related to the projected idea of a visually more radical future in which fields of color would be more constricted and would simultaneously interact with other pieces, objects and even cinematic films. In fact, when Equipo 57 exhibited at Sala Negra in Madrid, it published its first theoretical text, *La interactividad del espacio plástico (The Interactivity of Visual Space)* and their first and only short film, *Interactividad cine 1 (Interactivity Cinema 1)*, an animated work made with over two hundred gouaches, including two of the pieces called *Untitled (Film)*, 1957.

CARLOS MARTÍN AND BEATRIZ ESPEJO

PABLO PALAZUELO

Mandala IV, 1966
Oil on canvas
73 x 60 cm

Monroy V (Yantra), 1985
Oil on canvas
200 x 200 cm

The Banco de España collection has a considerable number of works by Pablo Palazuelo (Madrid, 1915-Galapagar, 2007). These pieces date from almost every decade of his career—from the nineteen sixties through the nineteen nineties—and they bear witness to the varied disciplines through which this artist from Madrid expressed his profound and poetic idea of abstraction: drawing, painting and sculpture.

During his years in Paris (1948-1963), Pablo Palazuelo began analyzing the material world on the basis of geometry, drawing on ideas of both Paul Klee and the Russian Constructivists that he shared with some of his most important contemporaries, including Eduardo Chillida. In those same years, Palazuelo steeped his work in studies of spirituality, the Kabbalah, metaphysics and Oriental thought. Over the course of his career, these led not only to pure and minimal forms and colors, but also to a specific approach to his works' titles. For example, *Monroy V (Yantra)*, combines a biographical reference—Palazuelo spent much of his life in the town of Monroy, Cáceres—with the Sanskrit term for a geometrical form that must be reconstructed mentally while meditating. Geometry and mysticism thus merge in his work like two ends of the same thread.

But mysticism is only one element of his work; he also addressed nature and the emotion produced by the life beating within it. Pablo Palazuelo repeatedly employed a form based on a line that he modified in visible ways, making it grow and shrink rhythmically, sometimes emphasizing its center, as in *Mandala IV*. In that way, his work refers to organic values, living beings in which the largest—the macrocosm—and smallest—the microcosm—are identified. Natural life was an important inspiration for Palazuelo's constructive forms. There are also works in which that replication, like energy, is generated endlessly, like an echo with multiple permutations. This also resonates in his sculptural forms.

ISABEL TEJEDA

SOLEDAD SEVILLA

Belmont VII, 1982
Wax on paper
121 x 121 cm

Belmont VIII, 1982
Wax on paper
121 x 121 cm

Meninas V, 1982
Acrylic on cloth
200 x 220 cm

The dawn of the nineteen eighties marked a turning point in the work with geometric grids that Soledad Sevilla (Valencia, 1944) had been developing since the late nineteen sixties. This change is linked to her stay in the United States between 1980 and 1982, when she studied at the Massachusetts Institute of Technology and Harvard University. There, the greater physical distance from her own culture led to a reencounter with a key work from the history of painting: Velázquez's *Las Meninas*.

Meninas V belongs to a series of works with the same title that the artist developed between 1981 and 1983, which mark the beginning, not only of her use of overlapping grids for formalizing her subject matter and of her interest in representing space through the immaterial elements that comprise it, but also of a very precise focus on history. This focus became a recurrent aspect of later works, including those dedicated to the Alhambra, Vélez Blanco Castle and the work of Rubens. What interests Soledad Sevilla about *Las Meninas* is neither its figures nor the canvas's overlapping stories, but rather the space itself—the place where the scene takes place—and its configuration through an element as immaterial as light. This space is recreated through an overlapping of apparently infinite squared grids modulated by color that are used to reinterpret the atmosphere of Velázquez's painting.

A prelude to this series is the group of works on paper titled *Belmont*, which attempts to capture the atmosphere of tenuous and varied colors that characterize the popular architecture in that Boston neighborhood where the artist lived. In those drawings, three of which are in the Banco de España collection, and in the canvas, *Meninas V*, Soledad Sevilla conjures a poetic and emotional component that aspires to envelop the viewer and this would become a characteristic of both her paintings and her installations over the course of her fruitful career.

YOLANDA ROMERO

ELENA ASINS

Modular Canto. Canon 22, 1990
24 drawings, ink on paper
16 x 69 cm each

Beginning with aesthetic precepts born of constructivism and inherited by minimalism, Elena Asins (Madrid, 1940-Azpíroz, 2015) used these drawings to explore the ordering of different elements that can be combined to guarantee the construction of an abstract sculpture based on the artistic application of mathematical theories—specifically, Ramsey's theorem. This is her graphic form of questioning the existence of absolute disorder while explicitly referencing relations among music, mathematics and geometry.

Following the guidelines of other artists of her generation who were also pioneers in the use of technology—specifically, computers—for creative purposes, Asins eschews gesture in these pieces. In fact, *Modular Canto* is structured like a musical canon, as its title suggests, with voices that imitate and pursue each other, overlapping and fragmenting, separating and joining in intervals of time while employing counterpoint to generate a constructive dialog. Like scores for a duet, the forms reflect their capacity for permutation in both positive and negative, emphasizing their changing relations to the background and the modulations that the figure generates in space on the basis of minimizing formulas that employ only what is what is necessary for developing the concept. Hence, the exclusive use of white—the paper itself—with black ink. The serial aspect takes the form of a sequence, which imbues the work with a temporal and fluid dimension. Elena Asins' systematic and sequential methodology later led her to video, in which she found a discipline for the representation of time—something essential to her work—that functioned as one more tool for experimenting with that concept.

ISABEL TEJEDA

EQUIPO CRÓNICA

The Brushstroke with Phillip, 1971
Silkscreen
75 x 55 cm

Las Meninas, Indoors, 1971-72
Silkscreen
75 x 55 cm

Composition, 1971
Silkscreen
75 x 55,4 cm

The Builder, 1971
Silkscreen
75 x 55 cm

Guernica, 1971
Silkscreen
75,5 x 55,4 cm

Equipo Crónica was active between 1965 and 1981. Its members (Manolo Valdés, Valencia, 1942 and Rafael Solbes, Valencia, 1940-1981) recontextualized iconography and images from art history and Spanish history to coexist with images from popular art and the mass media. This iconography reflects not only their commitment with regard to mass media, consumerism and the spread of those images as clichés of contemporary culture; it also addresses the remains of a history of Spain that the Franco regime was using as propaganda.

To those ends, Equipo Crónica also used acrylics, paper-maché sculpture and silkscreen. This last technique served to question the single image favored by the art market while also offering an economic means of spreading images in a more efficient way. In the five silkscreens presented here, Equipo Crónica appropriates the most paradigmatic works of landmark Spanish painters—Velázquez (*Las meninas*, *Felipe IV with Cuirass* and *The Cardinal-Infante don Fernando de Austria*), Picasso (*Guernica*), Juan Gris (*Three Cards*) and Saura—as well as others from international art, including Léger (*Painters on a Scaffold*), Mondrian, Albers (*Structural Constellation*), Bacon (*Painting*) and Lichtenstein (*Whaam!*). Concretely, *Las Meninas* and *Guernica* were two of this group's favorite iconographic resources, but they also used Roy Lichtenstein's famous brushstroke on numerous occasion as a critical mockery of the defence of Abstract Expressionism and Informalism's subjective gesture.

ISABEL TEJEDA

RAFAEL CANOGAR

The Arrest, 1972
Silkscreen
56 x 72 cm

Study for a Monument, 1972
Silkscreen
56 x 78 cm

Punishment, 1972
Silkscreen
72 x 50 cm

Untitled, 1972
Silkscreen
89 x 78 cm

In the nineteen fifties, Rafael Canogar (Toledo, 1935) was making informalist art as a member of El Paso. A decade later, however, he considered abstraction too hermetic to successfully transmit socially committed discourse and decided to switch languages and move toward realism. Between 1967 and 1974—the final years of the Franco dictatorship in Spain, and part of what Paloma Esteban calls the “black period”—Canogar made practically colorless works with an iconography of anonymous faceless figures cut out against a neutral background and thus decontextualized. Specifically, he alternated two types of pieces: one that shows groups of people arrested, beaten and defenseless; and another with a more positive outlook, in which people embrace or converse. References to Goya, a towering figure in Spanish tradition, are unquestionably present in Canogar’s work from these years. The four silkscreens presented here were made in 1972 and some of their images also appear in paintings. For example, *Study for a Monument* is rooted in *The Forgotten One*, a work for charcoal and acrylic on canvas that dates from the year before. And *The Arrest* bears formal similarities to a painting from the same date.

ISABEL TEJEDA

EQUIPO REALIDAD

Compressor Used to Explode the West Side of the Alcázar de Toledo in September 1936, 1973
Oil on canvas
175 x 175 cm

Equipo Realidad consisted of Joan Cardells (Valencia, 1948) and Jordi Ballester (Valencia, 1941-2014). In 1973, they began a series of oils titled *Military Feats or History Paintings*. The present work belongs to that series and is one of the last they made together, as the group dissolved at the beginning of the Transition—it was 1976 and they had been working together for a decade. This series based on events from the Spanish Civil War was Equipo Realidad’s largest series. Painted predominantly in black, white and gray, it echoes images of the war taken by reporters and documentalists.

According to Javier Lacruz, the group painted its “unlived memory” of the war from images that did not contain the “subjective distortion” retained by its survivors, that is, from photographs. This also allowed them to reinterpret the traditional genre of history paintings, a nineteenth-century form of ideological and patriotic propaganda that took the form of monumental paintings intended to hang in the most important state institutions. These paintings and their imperial rhetoric emerged anew in the imagery of the Franco regime. Of course Ballester and Cardells did not paint literal copies of those photographs; they used painting to intervene in them, transforming the original image by manipulating its constituent elements through montage and deforming its figures. In that way, their rereading clearly conveyed the commitment of these artists linked, from the very start, to Estampa Popular Valenciana and Crónica de la Realidad.

The image on which this oil painting is based was a *portrait* of the compressor used to explode one of the most important and symbolic strongholds of the so-called *National* or Franco Forces: the Alcázar de Toledo. With this explosion they obtained the surrender of the Republican Army following a long siege at the beginning of the war. During the dictatorship, a heroic narrative was constructed about the resistance and devotion of the rebels from Toledo led by General Moscardó, which included the sacrifice of his son, Luis, captured by forces loyal to the Republic.

ISABEL TEJEDA

LUIS GORDILLO

File Cards, 1978
Ink, synthetic paint, pencil and photograph on wood
179 x 120 cm

In *File Cards*, Luis Gordillo begins with an uncommon object, a sort of *found support* generally considered a disposable material: filing cards of the sort used for office work, library card catalogs and notes for public speeches or conferences. In other words, objects that reveal this painter’s well-known compulsion to collect and archive. That makes this a unique work in Gordillo’s vast catalog, as well as an early example of the move towards muted colors that marks his transition to the nineteen eighties. The gridded format imposed by the dimensions of the cards recalls the vignettes of a comic although, regarding these works, the artist himself observed that “you do not have to read them from left to right or from top to bottom, but rather in an overall way, like any other painting.” That confirms how these gridded works sum up the peculiar tension between gestural expressivity and geometric tension, freedom and control, in a project that overcomes the abstract-figurative dialectic through an expressiveness in which corporal and carnal aspects seem to be contained by the constriction of the straight line.

Structurally and conceptually close to Gordillo’s *Post-Abstract Drawings* from the nineteen sixties, which marked a paradigm shift in his work, *File Cards* clearly defines, over a decade later, the biomorphic, visceral and intentionally labile language most recognizable as this artist’s work at a time when he was viewed as an *éminence grise* by the new generation of young Spanish painters from the nineteen seventies. And yet, *File Cards* is most immediately rooted in the photograph-based work that revolutionized his practice, such as *Oedipal Sequences* (1976) or the later *Red Series* (1982), in which it is possible to intuit some of the elements that foster the coexistence of human and mechanical, caricatural and monstrous, rational and irrational in *File Cards*. In fact, the dimensions of the card actually recall the most common format (15 x 10 cm) for snapshots of the sort frequently used by Gordillo as material for collage or as a starting point for pictorial excursions.

CARLOS MARTÍN

CHEMA COBO

Special Effects, 1974
Acrylic on panel
122 x 100 cm

Dating from the year before his first individual exhibition at the Galería Buades in Madrid, *Special Effects* belongs to the period when Chema Cobo's (Tarifa, 1952) painting was engaged in direct dialog with the proposals of Madrid's New Figuration movement, thanks to his participation in collective exhibitions such as "La casa que me gustaría tener" ("The House I'd Like to Have"), held at the Galería Amadís in Madrid in 1974.

Special Effects is an early work, but it already hints at some of the subjects that have come to define Cobo's painting: playfulness, traps and simulacra, and illusory or dream spaces that evoke Surrealism and an interest in literature. Energetic brushstrokes and vaporous pastel colors are also fundamentals of much of this artist's work, including fabulous landscapes that materialize in evocative spaces. Here, for example, he presents a swimming pool, a motif that would appear frequently in his work. The center of the composition is occupied by a diver who approaches the viewer, a strange protagonist who seems more appropriate for other aquatic territories, such as the depths of the sea.

Confusion between image and word are very important in his works' titles, while double meanings and the perverse effects of representation are also questions that structure and occupy his work. Regarding this dialog between reality and fiction, Chema Cobo stated in a text he wrote for a show at the Galería Antonio Machón in Madrid: "in my case, painting is denying and erasing. I am interested in the seductive nudity of nothingness as a starting point. Tristan Corbière said that you have to paint only what has never been seen, what will never be seen." This observation by the French symbolist poet defines the ambiguous duality and the phantasmagorical territory to which we are transported by many of Cobo's images: and they can already be found in this early work.

BEATRIZ HERRÁEZ

CARLOS ALCOLEA

¿Ojo? ¡Ojo!, 1981
Acrylic on canvas
90 x 70 cm each (diptych)

¿Ojo? ¡Ojo!, which could be loosely translated as *Eye? Watch Out!*, is a diptych in which Carlos Alcolea (La Coruña, 1949-Madrid, 1992) duplicates a schematic face and combines image and text in the same plane. On the first canvas, in which red, crimson and earth tones predominate, Alcolea employs a minimum of elements and simplified lines to create an image that corresponds to the word *¿Ojo? (Eye?)*. He applies an identical system for the second canvas, but there he uses a black background and modifies the same word, making it into *¡Ojo! (Eye! Or literally: Watch Out!)*. His trick for carrying out this transformation, which converts the question into enthusiasm, consists of camouflaging the exclamation points that flank the eye to work like a pair of stylish earrings on each side of the face in the portrait.

In an exhaustive study titled "Alcolea's Aesthetic Thinking", critic and curator Óscar Alonso Molina analyzes this painting's "linguistic undertaking" and the relations between text and image found in the artist's oeuvre: "Alcolea states: 'the difference between speaking and writing poses the same problem as between looking and painting' and he applies this idea in his *¿Ojo? ¡Ojo!* Series, where he equivocally paraphrases the basic lines of the nose, eyes and ears." Alonso Molina also views the play of "literality" that Alcolea develops in his paintings, and its "identification of the painting's surface with other planes" as aspects present in *¿Ojo? ¡Ojo!*. In an allusion to Paul Valéry's legendary observation that "the deepest of all is the skin", Alcolea stated: "What is painted is the skin, and it has no depth"

With his astonishing use of language and wordplay, Carlos Alcolea occupies a place in the genealogy of art whose closest reference is the impenetrability and irony of Marcel Duchamp. At the same time, his profuse and unexpected iconography points to a complex, erudite imagery at the service of an intellectualized production that has been related to British pop art and figures such as David Hockney and Alex Katz.

BEATRIZ HERRÁEZ

MIQUEL BARCELÓ

Bar amb vidriera, 1986
Mixed media and aggregates on canvas
200 x 150 cm

Miquel Barceló's decision, in 1986, to live and work in Cape Farrutx, Majorca marked a return to his origins when he had not yet turned thirty. There, he began addressing aspects of the local territory and economy in paintings whose bare yet earthy appearance is rendered with an intentionally poor, material and objectual language free of any metaphysics but marked by a sort of sensual celebration of the everyday. The pictorial universe associated with him from then on began to take shape that year, precisely when he received the National Prize for the Fine Arts and, following considerable international success, became a leading exponent of Spanish culture abroad.

Bar amb vidriera explores the still life genre, but stripped of the moral character traditionally associated with it. Here, the still life takes the form of display cases in a bar, where the artist plays with the reflections produced by the glass bottles, the liquids they contain and the stained glass itself, creating volumetric combinations and internal visual rimes. This study of the contrast between the transparency of the scene and the opacity of the material would continue to interest him from then on. Here, the influence of Giorgio Morandi is modulated by material painting employed for figurative purposes, as well as a certain interest in refuse derived from Dada collage, from whence the cigarette butts affixed to the canvas. The inclusion of elements of reality casts this work as a space for accumulating the fertile and the sterile, an idea that dialogs with other contemporaneous works which also reflect everything that builds up around the artist. Barceló's characteristic idea of treating the pictorial structure like *skin* is comparable to his concept of painting as land in which strata accumulate. Both ideas are clear here in the rough irregularity of the material, treated with aggregates that add volume and abrasiveness to the composition.

CARLOS MARTÍN

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

La grappa IX, 1986
Oil on canvas
130,2 x 195,2 cm

In the context of the nineteen-eighties Return to Painting movement, and as a way of measuring himself against the past from the perspective of a renewal of his personal pictorial language, Miguel Ángel Campano undertook one of his primordial series: *La grappa*. His starting point was a work by French classicist painter Nicolas Poussin from his *Four Seasons* series (1660-1664) at the Musée du Louvre. Of those works, the one that depicts *Autumn* is also known as *La grappe de Canaan* or *La grappe de raisin rapportée de la terre promise*, in reference to the Old-Testament narrative in which, at Moses' behest, various Israelites steal a colossal cluster of grapes to feed their people.

Campano had already begun working obsessively with Poussin's series in 1982, when he painted *The Flood*. For him, it constituted a starting point from which to launch pictorial explorations of an early example of a landscape genre freed of the constrictions of a subject treated in a bucolic manner that renders it secondary in importance. Poussin's painting is considered his artistic testament. It was made when his illness had already reached his hands, keeping him from painting with precision. The result is a strangely free and trembling appearance that recalls modern sensibilities.

Compared to later versions of the same subject, Campano's *La grappa IX* retains the main lines of its compositional referent, which Campano studied in detail with entomological precision, although with dozens of structural and formal variations. The scene is veiled by a large mass of color, a sort of dense atmosphere of greens and yellows that seems to imbue the work with its primeval quality as landscape, rendering the figures and narrative anecdotal in the presence of its pantheistic view of Nature. When viewed in the presence of other versions painted the same year, *La grappa IX* shows how the motif drawn from Poussin became a veritable formal laboratory for Campano during his most fecund period, when he sought to use controlled gestures to free painting—precisely under the aegis of the artist who marked the beginning of the precepts of academicism.

CARLOS MARTÍN

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

Polygon 32, 1988
Acrylic on cloth
175 x 200 cm

Following a period of immersion in the practices of conceptual art, in the nineteen eighties Ferrán García Sevilla became involved in the widespread revival of painting that ushered Spanish art in the postmodern era. What distinguishes him from his colleagues of that period is the fact that he remained anchored in the world of ideas, with interests in religious anthropology, metaphysics and the mystical traditions of diverse cultures. His work thus explores a depth of content that distances him from the superficial and tautological temptation of *painting for painting's sake*, maintaining the utopian dimension associated with conceptualism that was then overshadowed by the transformation of the art system in Spain.

During the nineteen eighties, his production passed through periods and reflected intermittent interests that sparked radical variations in his work. His extraordinarily profuse production took the form of several series of works that he made in just four years, between 1985 and 1989. One such series, *Polygons*, consists of consecutively numbered works that he presented in 1988. These vary greatly, beginning with figurative images fed by an arcane vocabulary of signs, and becoming more abstract as the series progresses. *Polygon 32* belongs to the non-figurative part of the series, in which what were formerly recognizable as objects, animals or body parts have been reduced to light abstract forms floating in an undefined ether that led critics to compare his work from this period to the most stripped-down paintings by Joan Miró, and more remotely, to Hans Arp's biomorphism. His decision to present these pieces in 1989 with no other text than a poem by the Persian pioneer of Sufism, Rumi, is a clear declaration of intentions. Rumi's verses eloquently convey the abandonment of literal language that had previously been very present in García Sevilla's conceptual works, as well as the momentary silencing of his painting: "I have torn the garment of speech and let the words go / you, who are not nude, wear a tunic. Continue sleeping."

CARLOS MARTÍN

MANOLO QUEJIDO

Forget Me Nots, 1995
Acrylic on paper
6 pieces, each 58 x 41 cm

Manolo Quejido began work on his body of *Forget Me Nots* in the nineteen sixties as an intimate dialog with the masters of painting from Caravaggio to Goya, Cézanne to Warhol. His intention was to unravel the deepest meanings of painting as a specific language. He has maintained this interest throughout his career, making it one of the major subjects of his painting, as can be seen in this series of acrylics dating from 1995. An apparently banal and decorative motif, the forget me not is an enigmatically named flower whose petals have dark areas that seem to point towards an inner area whose botanical name is, significantly, *ovary*. The stylization of these elements generates the curved form that appears with slight variations throughout this series, always painted on newspapers. These floral shapes serve as pointing arrows, while the petals constitute a continuous and voluptuous line that endows the image with a biomorphic and organically feminine appearance.

This idea of an essential representation of the female sex organ cannot be separated from the polysemic nature of the flower's Spanish name—*pensamiento* also means "thought"—a meta-linguistic play on words whose underlying message is that painting is a mental mechanism and thus, a way of thinking. At the same time, it is an invitation to delimit what can be thought, what can be uttered, and what can or cannot be represented, at least explicitly. As Miguel Cereceda pointed out, this series is related to Ludwig Wittgenstein's idea of "thought as a sort of language." In Quejido's hands, this configures a reflection about painting's limits as a code with its own signs, which is one of the deepest interests for this artist originally from Seville. The fact that the newspaper headlines of these works' support show through the pictorial surface confirms this interest by adding another layer of meaning that intentionally distorts both the image's most sensual aspects and its direct referent: the flower itself. This coexistence of the support with what is painted on it thus proposes a complex dialog with the diverse signs that surround us.

CARLOS MARTÍN

PEDRO G. ROMERO

Matemática demente (Demented Mathematics), 1988
Acrylic and aggregates on canvas
Diptych, 148 x 116 cm each

Pedro G. Romero applies this title from the Spanish edition of a collection of short stories by Lewis Carroll to a diptych that associates two relief images whose contents only seem to be antithetical. The painting on the left portrays Leopoldo María Panero, the talismanic poet of Spain's literary underground and editor of Carroll's *Matemática demente* in 1983. The painting on the right offers an image of straightforward concentric squares—a well-known and repeated model by painter and Bauhaus professor Josef Albers associated with the utopian ideas advocated by confident constructivists in the first decades of the twentieth-century. Depicted around the beginning of his physical and mental breakdown, with prematurely wrinkled skin, Panero faces a specular image of modernism's ideal and unshakeable perfection: the square. Playing with the paradox of the madman and the sane one, paranoia and logic (Panero and Albers), Pedro G. Romero thus proposes a reconsideration of the line that separates rational thought and delirium, which Panero qualifies as one and the same thing in his comments on Carroll.

This work is designed in such a way that the viewer only perceives the true content of its reliefs from directly in front of the work. Thus, its figures appear like an epiphany or double aura: a vital dystopia or *spleen* (Panero's face) and a social utopia or ideal (Albers' geometry), respectively materialized in sulfur and in yellow acrylic that imitates sulfur. With this technically brilliant choice and application of materials, Romero generates a work in which the portrait ages—due to the reaction of the sulfur—while the geometrical figures remain unchanged, due to the greater durability of the acrylic. Romero's interest in this paradox between lucidity and madness—two sides of the same thing—led him to make a parallel version that places Albers' squares alongside an image of Antonin Artaud. This, in fact, was the first piece in a career in which he would later demonstrate his interest in other forgotten literary figures, such as José Bergamín and Silverio Lanza.

CARLOS MARTÍN

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Uomo Eisenstein, 1992
Gelatin Silver photograph and oil on paper
128,5 x 87,2 cm

Uomo Maiakovski, 1991
Gelatin Silver photograph and oil on paper
128 x 93 cm

In his works related to the publishing world, Rogelio López Cuenca begins with a subtle rereading and alteration of the meaning of everyday scenes or objects and cultural constructions. He does so by contrasting image and text. As a philologist trained in semiotics, López Cuenca shares the idea that we are surrounded by signs that are naturally polysemic and are activated according to their context. In the early nineteen nineties, he began a series of works based on the covers of well-known magazines related to consumer society that celebrate a certain kind of leisure and the cultivation of personal appearance—publications such as *Vogue*, *Yachting*, *Elle*, *Donna*, or in this case, the male-oriented magazine *Uomo*, whose contents tend to construct a specific image of Western man as attractive, powerful and successful. As a way of shifting their message, beginning with the polysemic character of the word *uomo*—taken here as the name of the magazine and also in its strictly literal meaning (“man” in Italian)—López Cuenca puts two men on the cover: poet Vladimir Maiakovski and pioneering filmmaker Sergei M. Eisenstein, both linked to the dawn of revolutionary Soviet culture. In his desire not to hide the magazine's manipulation of its graphic images, the artist applies the title, *Uomo*, over the photograph with impasto red oil paint whose gesture and materiality are manifest. With this sort of visual pun, he alludes to the revolutionary utopia of the end of easel painting in pursuit of graphism, the word, design and film.

Made at a time colored by the breakup of the Soviet Union, these works based on an altered use of revolutionary symbols bear witness to their dismantling and absorption in a watered-down version by petit-bourgeois culture. According to Juan Antonio Ramírez, “this group of works functions by juxtaposing two contrasting worldviews, and they can only be understood when the viewer is conversant with both. [...] Works like this are a resounding slap in the face to the post-communist world's smug conception of itself.”

CARLOS MARTÍN

PELLO IRAZU

Nobody Told Me You Were Here, 1992
Plywood, paint and acrylic
59 x 244 x 107 cm

From the very start, Pello Irazu's (Andoain, 1963) work has been linked to the formalist heritage that Jorge Oteiza established in the world of Basque sculpture. Despite these constructivist roots, however, his production follows paths that distance it from that starting point through a spatial and conceptual questioning of the work in relation to the viewer's participation. This experimentation between occupied and emptied space is exemplified by the present piece, which uses plywood, vinyl paint and acrylic to create a block with intermediate spaces that have been eliminated and colored. Included in Pello Irazu's individual exhibition at the Soledad Lorenzo Gallery in Madrid in 1992, it is characterized by a low placement and restrained dimensions that subvert earlier Basque sculpture's logic of magnificence. As such, it is imbued with a post-minimalist character that Irazu has maintained throughout his career.

His work conveys the intention of atomizing the viewer's perception with regard to its process of creation and the relations among space, the work and the observer. Irazu himself has frequently observed that space is much more than the place occupied by objects, and this allows him to reconfigure the meaning of his pieces in the context of different exhibitions.

ISABEL TEJEDA

TXOMIN BADIOLA

SOS Script, 2000-2001 (fragment)
Photography
Group of three elements from a set of nine
140 x 100 cm each

The photographic series, *SOS Script* was first presented at *SOS*, Basque artist Txomin Badiola's (Bilbao, 1957) individual exhibition at the Soledad Lorenzo Gallery in Madrid in 2001. By chance, that show opened on September 11, 2001, the same day the Twin Towers were attacked in New York.

The show was an installation conceived as a narrative unit in which each of the pieces functioned as one episode: two installation-sculptures, *SOS E1* (*nothing worthwhile will be where you look for it*) and *SOS E2* (*there is no other authority than that of another artist*); a video installation, *SOS E3* (*servitude of life and the character of shadows*); and a third three-dimensional piece, *SOS E4* (*we think wholesale, but we live retail*). The installation was completed by *SOS Script*, the present photographic group, which was produced in an edition of three.

These photographs were mounted in order to generate a narrative together—they are presented frame-against-frame to form a polyptych—like an echo of the signs and objects that comprise the rest of the exhibition. Using a flat support, Txomin Badiola transcribes a sort of scenography that resorts to popular icons such as music, with electric guitars; symbols, such as the colors of the Basque flag; and elements that frequently appear in his works, such as a constant reference to the chair as an object. *SOS Script* belongs to the artist's mature period, when his total freedom from formalist rigidity allows him to present a conceptual questioning that extends beyond the presentation of the sculptural object in an installation.

ISABEL TEJEDA

EULÀLIA VALLDOSERA

Embrace and Struggle II (diptych), 1997
c-print
198,5 x 124 each

The photographic diptych *Embrace and Struggle II* is a sequence of images in which it is possible to intuit the relation established between the bodies of a man and woman who approach each other, then recede, in two consecutive actions. These deliberately out-of-focus images recover and expand upon the artist's interest in two central elements in her work: light and the human figure. In her best-known installations, the effect of light on objects—the projections and shadows that the artist transforms into the material of her pieces—generate a universe of complex and stimulating shapes. But here, light is used to dematerialize the protagonist's bodies. That disintegration generates a polysemic and contradictory image that casts the viewer as *voyeur*, witness to an uncomfortable situation.

The text for Eulàlia Valldosera's (Vilafranca del Penedès, 1963) retrospective exhibition at the Reina Sofía Museum in Madrid, which historian Nuria Enguita curated in 2009, emphasizes the importance of these "manipulations" of the body in Valldosera's works: "Situating the possibility of knowledge through the body at the beginning and center of her artistic practice, she breaks with the construction of unitary identities. Beginning with herself and the experience of her body, she notes and marks the processes and steps that will allow her to reconstitute herself as a subject and think herself relationally while simultaneously bringing into play the utterances and gestures with which to interpret herself publicly, in her aesthetic fiction."

The series of photos titled *The Embrace* was presented at an individual exhibition of her work organized at Sala Metrònom in Barcelona in 1998.

BEATRIZ HERRÁEZ

HELENA ALMEIDA

To Seduce, 2002
Acrylic on a black and white photograph
195 x 126 cm

Helena Almeida's (Lisboa, 1934) *To Seduce* is an autobiographical series intimately related to the death of her sister. The artist recalls her as "elegant and fantastic," a woman who never uttered a word of complaint, pain or suffering over the course of her illness, and who was always very well dressed: "When she was ill, I made many drawings, and the color red was always present" (these drawings are sketches for the photographs she made a *posteriori*).

As is frequently the case in her work, the photograph presented here is a large black-and-white image. In its fragmentation, it shows the artist's body from shoulders to feet without revealing her identity. For her performative act, Almeida is elegantly dressed in a black knee-length coat whose corner she lifts as if dancing a minuet. Her high-heeled shoes are a stereotyped symbol of femininity, but she has removed one of them, which lies abandoned on the floor, and her bare sole leaves red footprints as she walks. This stain is the only touch of color and it acts as the image's *punctum*. Freed of any disguise, her foot manifests her true emotions with its vermilion trace of paint—the artist's conception of drama.

While this work maintains Almeida's identification of her body with her work—a constant in her art since the late nineteen sixties—here, her being is transformed into another. Helena Almeida uses her own body to assume her lost sister's pain, incarnating herself in her sibling to metaphorically make that contained pain her own. While Almeida uses her own body in her works for convenience, she has defined it as a represented body: "...it is not me. It is as though I were someone else. Fundamentally, it is the search for the other, the other that is there."

This series of photographs was presented in Madrid at "Tela rosa para vestir" (2008), a retrospective exhibition held at Fundación Telefónica.

ISABEL TEJEDA

AXEL HÜTTE

Yuste I, 2002
Color photograph
157 x 237 cm

Yuste II (Fog), 2002
Color photograph
172 x 205 cm

Like other works that understand nature and space as a cultural landscape—pieces from Hütte's series, *In Strange Lands*, come to mind—these two photographs lead us to a setting with a historical memory that, in turn, recalls the 16th century. Here, it is the landscape of the monastery of Yuste in La Vera county, Extremadura, which was the retreat and final home of Charles I of Spain after he abdicated to his son, Philip II.

Hütte (Essen, Germany, 1951) walks for kilometers, experiencing the landscape as he reconnoiters it in search of his photographs. Here: two close-ups of an oak wood at two different moments that are now unrepeatable and inexistent because they have already occurred. Wrapped in morning mist, damp and mossy with a clean atmosphere, this oak grove reveals itself and hides—in one case, behind the fog, in the other, behind itself. At any rate, the vantage points never actually place us within the landscape, but rather, in front of it, with the neutral and antiseptic nature of a contemporary gaze emphasized by the absence of anecdotes and the vertical structure of the trees that divide the photograph into strips. In that sense, we cannot help but recall Sandro Boticelli's *La historia de Nastagio degli Onesti*, at the Museo del Prado. Solitary and silent, with no visible traces of human or animal life (the human arises as a subject omitted by the gaze, in a landscape that is a cultural construct), these open images created by Hütte reveal something largely hidden: "I do not show reality, only fragments of it."

ISABEL TEJEDA

MIREYA MASÓ

Washing Away Time, 2001
Digital print, 125 x 245 cm

The four photographs by Mireya Masó in the Banco de España Collection, two of which are presented in this exhibition, were made while that Catalan artist was staying at Delfina Studios in England and are part of her project, *It's not just a Question of Artificial Light or Daylight*. This work was carried out in 2000 and 2001 and presented last year at the Tomás March Gallery in Valencia. With the exception of *Washing Away Time*, they are untitled.

This project combined three series of photographs and an eleven-minute video, all of which were shot in different London parks or indoors as an intimate narrative of the concept of landscape in which there is a palpable human presence, despite the fact that no one actually appear in the images. To create the photographs, the artist mixed found scenes with others that she had arranged—always very subtly—to *portray*. These propose an image of the possible, playing with the object's nearness to offer a more intimate relationship with it. The omitted subject is not always the artist. For example, the benches she photographed in English gardens usually have a name carved on the back and have, in fact been dedicated to that deceased person by their loved ones. The same is true of her winter photographs of non-blooming rose bushes with their names on a small cartouche. These should be understood, then, as language. In this work, Masó has portrayed human beings, their changing sensations and emotions. The powerful trunk of the felled Sequoia is undoubtedly a sign that leads to another sign.

ISABEL TEJEDA

MAIDER LÓPEZ

Window I, II, III and IV, 2004
35 mm analog photography on Endura RC glossy Kodak paper
67 x 100 cm

This series of four analog photographs reflect Mainer López's (San Sebastian, 1975) experience at the Open Studio of the ISCP (International Studio & Curatorial Program) in New York, which she attended in 2004 with an Injuve grant. *Windows* is the photographic version of *Untitled*, an intervention in a room at that institution that has large windows looking out onto the city. At night, with the gallery brightly lit, the windows worked like large mirrors, reflecting what was indoors but also making it possible to glimpse thousands of lights from the neighboring skyscrapers and neon advertisements in the city that never sleeps.

Mainer López's intervention consisted of strengthening the reflections by using fluorescent orange adhesive tape to *draw* the lines of light from the city on the room's white walls. Her goal was to manage to get their reflection to overlap those of the real lights. The surface of the windows thus became a meeting point, rather than a border, between indoors and out, confounding reality with its representation. As with mannerist trompe-l'oeil works, the viewer has to be in a specific location in order for the piece to function. And for this, the artist placed two chairs at exact places in the room. With references to Op Art and Kinetic Art, this piece could be conceived as an example of expanded painting in which the disciplines play at disguising themselves: an intervention that is painting, and therefore performative, becomes photography. A minimum and straightforward transformation that delves into the perception of a space that is thus reordered.

ISABEL TEJEDA

PEP AGUT

Inexact Rooms, 1993
Photographic copy (Ektachrome).
Two pieces, each 197 cm in diameter

In 1989, Pep Agut presented his *Exact Rooms* series in Barcelona. These were color photographs in which he constructed specific domestic scenes in the same contemporary space, but conceived like renaissance paintings. As a self-imposed replica, the artist exhibited the present diptych, *Inexact Rooms*, in 1993 as part of his project for the "Aperto" section of the XLV Venice Biennale curated by Achille Bonito Oliva. These works by Agut are based on an exploration of identity, the double or split personality and the problematics of art's representation and observation. That motive is most clearly exemplified by these two identical photographs of one of his *Habitáculos* (*Small Rooms*, 1991-1995)—fully tiled rooms presented here in a circular format like two eyes whose respective irises serve as vanishing points. In his text for the biennale's catalog, José Luis Brea called this work by Agut an "allegory of vision" that also implies an "allegory of blindness." In that same sense, it contains a play between the observer and the observed, between the artist's "me" and the "you" that seems to be enunciated by these spaces when they open to the viewer's gaze like dark mirrors that question anyone who places themselves before their powerful presence, large size and apparent promise of reflection. But the viewer finds his or her gaze negated because these spaces offer neither objects that can be grasped nor narratives to be deciphered. The result is a frustrated fantasy exacerbated by the perspective of a tilted floor whose doubtful solidity accentuates the sensation of instability. In this sense, even though the scene could reference the relaxing spaces first found in painting from the *quattrocento*, with lines that converge on the small window open in the background, it actually becomes a negation of that illusionistic pictorial tradition, offering instead the "uncozy" and disquieting space of a blind image. According to the artist, these rooms express "a metaphorical extension of wanting to see ourselves represented but not being able to understand ourselves with the sole aid of an image." In this sense, we should add that Agut presented these works in Venice accompanied by empty methacrylate showcases held by empty canvases, like a three-dimensional echo of that negation of the image.

CARLOS MARTÍN

IGNASI ABALLÍ

Biographies, 2001
Oil, acrylic, tempera and vinyl on canvas
16.4 x 22.2 cm

Biographies belongs to Ignasi Aballí's first mature period, when he began abandoning the literality of painting to explore the medium itself, with its devices and components, in order to produce works closer to the strategies of conceptual art. Aballí addresses the history of painting, from the names that define its lineage and simultaneously give their names to colors, endowing them with a cultural identity—from Rembrandt to Goya, and from Brueghel to Veronese. Color becomes directly and literally present as a basic element that shapes the art of painting at the same level as the written word—but neither actually configures a *scene*, whether written or painted. The narrative apparently promised by this work's title never appears, and thus, all possible rhetoric is quashed. The absence of content is emphasized here through a linguistic play between signifier (the words in vinyl and the identifying number) and signified (the background color to which those words refer) in what looks like a cold industrial inventory or a display of sample materials for the fine arts. Thus, painting attains its "level zero," its maximum degree of distance and neutrality.

In an interview with the artist, João Fernandes refers to this type of practice in Aballí's work as a deconstruction of the cultural weight of color: "At the same time, you can also work with the colors from a dye catalog to deconstruct the cultural legibility of a color. It is impossible to speak of one of your colors the way one can of color in a painter's piece, because your work is already a deconstruction of the cultural pretensions of a color."

In its use of a written text whose relation to fields of color is that of a distanced and scientific gloss—analytical and stripped of all romanticism—*Biographies* can be likened to later works such as *CMYK Sky* (2011), *Color Cards* (2010) and *Signs* (2017), with museum-like allusions to an artwork that is not present, just as the masters of painting are absent from those works.

CARLOS MARTÍN

NÉSTOR SANMIGUEL

The Painter and His Model, 2001
Acrylic, inks, mica, lacquer, paper, cloth
200 x 260 cm

Néstor Sanmiguel Diest's (Zaragoza, 1949) work has always been linked to what he calls "the painter's craft." His work as a pattern maker in a textile mill, his training in restoration and the considerable literary and musical knowledge he has accumulated over the years are reflected in the construction of his works: enigmatic paintings encrypted by the overlapping of different layers of meaning.

The Painter and His Model is constructed by juxtaposing layers of information—press clippings, photographs, documents, drawings, bills and texts—accumulated in the artist's studio to be used in his paintings and later almost erased, camouflaged behind the graphic grid that orders the canvas's surface. These materials are integrated into the work according to strict protocols, generating interwoven grids that work as syncopated geometrical glazes.

Néstor Sanmiguel Diest has developed a precise method which functions like an *instruction manual* for making his pieces. Systems of rules, combinations and permutations are altered by the inclusion in his working process of controlled chance—a key element for grasping this artist's work. His painting could follow the maxim or framework of an exercise resolved through the possibility of "reading the image and seeing the word." In that sense, it obeys the baroque condition to which some of this artist's titles also allude. For example: his series, *The Baroque Emotions* (1997-2005), about which Sanmiguel Diest observed: "the forms appearing therein begin to generate tireless, desperate stories. So I convert each surface into a territory for chance encounters and, throughout 1997, urgent ones."

BEATRIZ HERRÁEZ

JOÃO LOURO

Blind Image 125 (Blue image), 2006
Acrylic on canvas and plexiglass
200 x 200 cm

Blind image is one of the most significant series of works by João Louro (Lisbon, 1963) in recent decades. According to the artists, they are *blind* images, that is, monochromes whose surfaces function like mirrors to reflect the viewer's image. This work is based on the suppression or cancellation of the image as a strategy for activating the observer's curiosity.

And, as with other pieces from this series, *Blind Image 125 (Blue image)* contains a footnote, a small narrative that appears to be a fragment of a larger text which indirectly alludes to what is absent. Curator María de Corral insightfully pointed out that these works and their textual references are capable of provoking "different approaches to what is visible and different perspectives with which to consider the image, helping us to understand that the gap between words and images is not as wide as the one between words and objects, or culture and nature." This distance recalls the idea underlying Walter Benjamin's dialectic of the gaze and his longing for objects to look back at the observer.

In this sense, it is possible to establish a sort of analogy between Louro's surfaces, which function as *interfaces*—modified darkrooms—and other devices for visual perspective that scientists and artists invented centuries ago. These devices allowed their users to detain their gaze and construct images in an unhurried manner. Hence, an allegory of the acceleration (or deceleration) of the image and its mass production that constitutes one of Louro's main subjects of investigation.

This series has been exhibited at Christopher Grimes Gallery in Santa Monica (Los Angeles, California) and Cristina Guerra Contemporary Art in Lisbon.

BEATRIZ HERRÁEZ

WOLFGANG TILLMANS

6407-19 (Silver series), 2007
C-print
230 x 171 cm

Banco de España has two photographs in its collection by Wolfgang Tillmans (Remscheid, Germany, 1968): a still life characteristic of his best-known works, and a monochromatic piece. While this German artist began making single-colored pieces quite early in his career, he did not present them publicly until much later. In the nineteen nineties, he was much more focused on the provocative photographs of nightlife that established his reputation.

The piece presented here belongs to a series of abstract images called *Silver*, which Tillmans began exhibiting in the year 2000. These more conceptual works experiment with photography's technical processes while also offering Tillman's analysis of the concept of representation. As mentioned above, this is a large-format monochromatic photograph with a minimalizing appearance. While the image's surface first appears to be completely occupied by a single shade of green, a closer look reveals some small marks and scratches. In In these images Tillmans produces aleatoric results by passing the photographic paper through the color processor the way any analog photograph would be printed, with light, chemicals, silver salts and so on. This alchemy has been lost in digital photography, and it brings out the fact that every photographic image is the result of a chemical process.

ISABEL TEJEDA

JAVIER CAMPANO

The Banco de España Building, 2001
Photography técnica?
Xx pieces, 24 x 30 cm each

Javier Campano's subjective and fragmentary photographs of indoor and outdoor urban scenes have been outstanding since the nineteen seventies. In 2001, his established reputation led Banco de España to commission him to shoot a major study of the architecture of its headquarters on Madrid's Plaza de Cibeles. This led to the book, *Architecture of Banco de España*, which was published at the very moment when that institution was taking stock of its own architectural history and its character as an iconic building. In 1999, the building was declared a "Cultural Heritage Site", and at the same time, the adjacent Palacio de Lorite was scheduled for demolition to allow the entire city block to be occupied by this building whose project was designed by Rafael Moneo.

In his work for Banco de España, Campano explicitly eschewed all human presence indoors. His objective was to direct the viewer's gaze at the weight of history, allowing the images to convey the institution's formal and representative character. As a result, the architecture emerges as a ghostly presence, sometimes with an almost archeological and timeless aspect. And yet, Campano also photographed working spaces, entryways and public areas with perceptible traces of recent daily activity. Thus, the architecture is tied to a specific moment in the institution's life while simultaneously being portrayed as an ahistorical entity that accumulates its own memory through objects. In this sense, Campano's study is not limited to architectural details; it also focuses on the bank's chattels, from its furniture through its art collection, and its institutional and symbolic practices. The artist scrutinizes from a distance, but his gaze occasionally becomes *intrusive* in the building's prohibited spaces, such as the gold vault or the top administrative offices. In formal terms, while some images seek an asymmetrical composition reminiscent of a snapshot, others opt for a classical and studied framing that emphasizes the striking appearance and solvency of the architecture in specific spaces.

CARLOS MARTÍN

CANDIDA HÖFER

Cibeles Lobby, 2000
(Banco de España Madrid IV)
C-print, 120 x 120 cm

Gold Vault Access, 2000
(Banco de España Madrid VII)
C-print, 120 x 120 cm

Candida Höfer's (Eberswalde, Germany, 1944) work has been defined as the portrait of an "architecture of absence" because of its repeated presentation of public or semi-public spaces with no human presence at all. This absence does not mean they lack the trace of their human occupants. Indeed, as we observe them, we seem to be waiting for the people to arrive and take up their daily functions there. That same interest is conveyed by the series of photographs Höfer took at Banco de España in 2000, which document those spaces at a particular moment in their history. In this building, she found the way to capture different types of spaces that she had worked on or would work on in the future, including libraries, painting storage areas and representative spaces in official institutions.

The vast hall that opens to the viewer when entering the building at the corner of Alcalá and Paseo del Prado was photographed by Höfer when it was being used temporarily to store paintings from the Banco de España Collection. These images cast the artworks as a substitute for human presence, with a specificity and heterogeneity that somehow defies the serial force of the gigantic pillars and pilasters that bear the first floor.

The image of the access to the bank vault's elevators takes on its own particular character as an architectural portrait of what is not shown: the place eight stories underground where part of the nation's gold reserves are kept. The fact that the large steel door is closed distances this image from the marked perspective that characterizes the rest of the series and imposes a powerful frontal presence whose brilliance seems, paradoxically, to express a negative. From the perspective of the central bank as modern-day heir to the classical temple, which frequently held the treasures of a city-state in its cellar, this image portrays a forbidden access to the sacred—that which may not be contemplated by the uninitiated—and thus nourishes the legendary place occupied by a gold vault in the popular imagination.

CARLOS MARTÍN

CRISTINA LUCAS

The Treasure Vault. Perspective 1. 1/7, 2014
Color photograph
180 x 195,4 cm

The Treasure Vault. Perspective 2, 2014
Color photograph
180 x 256 cm

These two photographs were part of the exhibition *It Is Capital*, which Cristina Lucas (Jaén, 1973) presented at Matadero (Madrid), Patio Herreriano (Valladolid) and CGA (Santiago de Compostela). This is a narrative of capitalism in four chapters that the artist called simultaneously "historical and subjective." The first chapter, *Capital Gains*, was based on an analysis of the current exchange value of the original manuscript and first editions of Karl Marx's *Das Kapital*. Steeped in irony, it showed how capitalism has gobbled up Marxism's key document. The second chapter, *Philosophical Capitalism*, consisted of a series of interviews intended to decipher the relations between certain concepts—Death, Art, Beauty and Truth—and the market. *The Common Super-Weal* focuses on one of capitalism's paradoxes: constantly expanding super-production in the face of limited natural resources, and the utopian idea that universal access to wealth is possible.

The Treasure Vault consists of two photographs taken in Banco de España's reserve—the first photographs ever taken in this space by an artist. Inaugurated in 1936, the reserve is an underground armored space forty-eight meters below Banco de España's headquarters in Madrid. It holds 7,400 gold ingots belonging to the Spanish state—a third of the nation's total reserves, as the rest are in Fort Knox and London—along with a significant number of gold coins, all orderly stacked on shelves with glass doors designed by Eiffel. The ingots are a holdover from earlier times, as the gold standard ceased being the measure of a country's monetary unit and wealth during the period between the two world wars, when it gave way to a financial capitalism based on speculation.

ISABEL TEJEDA

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

Capital. Merchandise. Guilloche, 2015
High-resolution digital print on Canson drawing paper
8 pieces, 42 x 59.4 cm, each
Edition 1/5
Banco de España collection

Guilloche is the third part of a cycle that Daniel García Andújar began in 2014 with the generic title *Capital. Merchandise*. In the first part, he investigates the transactions carried out in Internet's "free-information zones", better known as the "deep web" and associated with dissident or illegal activities paid for in bit coins. That project was created with images downloaded from those clandestine circuits and transferred to paper—a practice this artist has frequently employed. But *Guilloche*, among other works, eschews the appropriation of preexisting materials and creates its own images using guilloche, a technique employed in the production of banknotes and other means of payment consisting of mechanically engraving a complex design onto a support with great precision and detail. Using computer programs that reproduce this technique, the artist made eighteen digital prints as proofs for banknotes in which the drawing becomes increasingly complicated, generating images that seek to impede forgery. This is one of the aspects that interest the artist, who researches different anti-forging techniques used in the production of paper money and converts them into objects of representation. These include steganography, security threads and the EURion constellation.

Historically, banknotes have also served as a field or the development of the fine arts, and their illustrations make them an efficient means of transmitting ideas. Their repertoires of very carefully rendered iconography reflect the ideology of their epoch and in that same sense, in *Guilloche*, García Andújar offers a peculiar iconography of the world today, including its conflicts. While late-nineteenth-century banknotes employed images of the railroad as a driving force in industry, García Andújar presents weaponry and security as the motors of our global economy. Similarly, traditional banknotes' likenesses of illustrious figures are replaced here by anonymous cyborgs—clones intended to replace the workforce or desperate outcasts displaced from their social contexts. And, while banknotes were adorned with horns of plenty or floral motifs, García Andújar's contemporary Dollars and Euros sport hand grenades and fragments of industrial robots.

YOLANDA ROMERO

BIOGRAPHIES

IGNASI ABALLÍ

(Barcelona, 1958)

After studying Fine Arts at the University of Barcelona, he began making conceptual artworks in the late nineteen eighties, questioning traditional notions of art by handling his materials with non-interventionist strategies in which contingency and time are determinant in the outcome. This distancing eliminates the artist's subjectivity as well as his manual component. He applies a very controlled methodology, establishing previous conditions that must not be altered. He also draws on linguistic concepts—mainly in relation to painting—to create tension between his chosen elements and the terms and classification systems that define them. Another fundamental strand of his work involves questioning the devices employed by communications media for representing the everyday. To do so, he applies a process of collection, accumulation, classification and serial presentation to press photographs and headlines to extract them from their context. This transforms them into abstract references that create a distance from the real, confronting the viewer with the complexity of everyday life and the variety of nuances it contains.

Aballí has participated in international events such as the Sidney Biennale (1998) and the Venice Biennale (2007). His individual exhibitions have been held at the Museo Reina Sofía (Madrid 2002 and 2015); the Museu d'Art Contemporani (Barcelona 2005); the Ikon Gallery, (Birmingham, England, 2006); the Zentrum für Kunst und Medientechnologie, (Karlsruhe, Germany, 2006); the Today Art Museum (Beijing, 2009); the Pinacoteca do Estado (São Paulo, 2010) and the Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2012).

BIBL.: Manel Clot, *Ignasi Aballí: Desapariciones*. Madrid: MNCARS, 2002; Bartomeu Mari *et al.*, *Ignasi Aballí: 0-24 H*. Oporto: Museu Serralves, 2005; Dora García, Louis Lüthi and François Piron, *Ignasi Aballí: Esto no es el fin = Hau ez da bukaera = This Is Not The End*. Vitoria: Artium, 2012.

R. D.

—

PEP AGUT

(Terrassa, Barcelona, 1961)

One of the most outstanding Spanish conceptual artists, Pep Agut specialized in photography and painting at the School of Fine Arts of Sant Jordi between 1979 and 1984. Following a stay in Cologne, he moved to Paris in 1991 at the invitation of the Cartier Foundation, returning to Barcelona in 1993. Since the nineteen eighties, he has worked with a variety of media—photography, painting, installation and performance, among

others—in which he addresses art's place as a space for the production of knowledge, the limits of representation and the use of language, as a reflection on the roles of the artist, the viewer and exhibition spaces, adopting a critical position with respect to mercantiled forms of cultural production. This constitutes a permanent dialog with certain leading contemporary thinkers, such as Michel Foucault, Maurice Blanchot and Emmanuel Lévinas. He combines his work as an artist with the coordination of debates and conferences, in which he also participates. He has also carried out seminars at the University of Barcelona.

His work has been presented at international events such as the Venice Biennale (1993); Prospekt, Schirn Kunsthalle (Frankfurt, Germany, 1996); the Sidney Biennale (1998); and Art Unlimited, Art Basel (Basel, Switzerland, 2004). His individual exhibitions began in 1981, and include shows at the Tel Aviv Art Museum (1992); Languedoc-Roussillon (Montpellier, France, 1997); the Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (Limoges, France, 1997); the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (2000); and the Centre d'Art Santa Mónica (Barcelona, 2004).

BIBL.: Jean-Marc Prévost *et al.*, *Carceri-Jardins publics: Pep Agut*. Montpellier: Musée départemental de Rochechouart and FRAC Languedoc-Roussillon, 1999; José Lebrero Stals *et al.*, *Pep Agut: Als actors secundaris*. Barcelona: MACBA, 2000.

R. D.

—

CARLOS ALCOLEA

(A Coruña, 1949 - Madrid, 1992)

After abandoning law studies in 1968, he focused entirely on painting. In this work, he drew on an eclectic group of artistic and literary referents—dialoging closely with popular culture as part of a conceptual approach based on appropriation—that include Marcel Duchamp, David Hockney, Ronald B. Kitaj and Jim Dine. At the same time, authors such as Jean-Paul Sartre, Gustave Flaubert and Marcel Proust helped form a view of everyday existence that led him to develop a personal style as one of the founders of what came to be known as "Nueva figuración madrileña" (New Figuration from Madrid). Influenced by Luis Gordillo, Alcolea shifted his figuration, imbuing his compositions and figures with an ambiguity that call for a mental scansion as complex as their process of elaboration, influenced by psychoanalysis. Drifting forms, automatic signs, anti-naturalist coloring and repositionable structures mark his paintings, cardboards and drawings in what was a brief but intense career.

Linked to Spanish galleries that promoted New Figuration, Alcolea had his first individual exhibitions in Amadis (Madrid, 1981) and Buades (Madrid, 1975). He also participated in two

legendary exhibitions: "1980" at Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) and "Madrid D. F." at the Museo Municipal (Madrid, 1980). He was soon the object of an important individual exhibition at the Museo Español de Arte Moderno (Madrid, 1980). Following his death, retrospective shows were held at the Museo Nacional Reina Sofía (Madrid, 1998); the Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela, 2003) and Caixa Galicia (Ferrol, La Coruña, 2008). In 1992, he was posthumously awarded the National Prize for the Visual Arts.

BIBLI.: *Carlos Alcolea*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1980; Ángel González García and Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Madrid: MNCARS, 1998; Óscar Alonso Molina and Juan Manuel Bonet, *Carlos Alcolea*. Pamplona: Fundación Caja Navarra, 2003.

R. D.

HELENA ALMEIDA

(Lisboa, 1934)

Helena Almeida is the daughter of sculptor Leopoldo de Almeida (1898-1975). She graduated from the Escola Superior de Belas-Artes of Lisbon with a major in Painting in 1955 and soon became the protagonist of the most important collective initiatives on the Portuguese art scene. Her first individual exhibition, at the Buchholz Gallery in Lisbon in 1967, already revealed her non-conventional understanding of painting and her need to explore the limits of canvas. This marked the beginning of a fecund questioning of the medium based on photographic self-representation, in which her husband, sculptor and architect Artur Rosa, took the photographs. Almeida uses drawings as a method of planning these works, in which visual media and performance combine without either one taking the fore. This is the case with her works from the nineteen seventies known collectively as *Pintura habitada* (Inhabited Painting), where the viewer is led to reflect upon the separation between reality and representation and their state on a virtual plane in the postmodern world.

She took part in the São Paulo Biennale in 1979, but it was not until the following decade that her work received institutional recognition, with monographic exhibitions like those at the Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1983 and 1987). She represented Portugal at the Venice Biennale (1982) and exhibited at the Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 1995). Her international renown, however, is linked to her presentation in Spain in 1998, when she showed at Madrid's Casa de América as part of ARCO's dedication to Portuguese art. Since then, she has exhibited in internationally relevant institutions such as the Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela,

2000); the Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2000); Fundación Telefónica, (Madrid, 2008); Fundação Centro Cultural de Belém (Lisbon, 2004); Fundação Serralves (Oporto, Portugal, 2015); Galerie nationale Jeu de Paume (Paris, 2016) and WIELS Contemporary Art Center (Brussels, 2015-2016); as well as participating in the Sidney and Venice Biennales in 2004 and 2005, respectively.

BIBLI.: María de Corral, Isabel Carlos and Carlos Vidal, *Helena Almeida*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000; Delfim Sardo, *Helena Almeida. Pés no chão, cabeça no céu*. Lisboa: Centro Cultural de Belem, 2004; Isabel Carlos et al., *Helena Almeida: tela rosa para vestir*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008; Peggy Phelan et al., *Helena Almeida - A minha obra é o meu corpo, o meu corpo é a minha obra*. Oporto: Fundação de Serralves, 2015.

R. D.

ELENA ASINS

(Madrid 1940 - Azpíroz, Navarra, 2015)

After studying at the École des Beaux-Arts in Paris, she continued at the University of Stuttgart (Germany), at the New School for Social Research and Columbia University (both in New York), and in Madrid at the Universidad Complutense's Center for Calculus. She began her professional career in the nineteen sixties.

Her interest in logic, semiotics, geometry, music and mathematics were clear from the very beginning. And in 1967, she participated in the "Arte objetivo" show in Madrid, which exhibited abstract works rooted in constructivism.

Her work—painting, sculpture, concrete poetry, infographics, installation, drawing and immaterial pieces—was pioneering in Spain for its artistic use of computing and technology. And she explored this path with colleagues of her generation, including Eusebio Sempere, José María Yturralde and Soledad Sevilla, at the Seminar on Analysis and Automatic Generation of Visual Forms held in the Complutense University's Center for Calculus in 1969. Asins generated pieces on the basis of algorithms in an effort to create an autonomous world, a scenario based on mathematics and logic that drew on repetition, variation and the cube as its measure. Her impeccable and elegant work, which has been linked to conceptual and concrete art, eliminates all decoration, including color, to attain a perfect form stripped of any recognizable symbolic function.

She was awarded first prize at the Zeitschrift für Kunst und Medien in Karlsruhe (Germany, 1988), as well as the Gold Medal for Merit in the Fine Arts in 2006 and the National Fine Arts Prize in 2011.

Elena Asins' work has been exhibited in numerous institutions, including Galería Espacio (Madrid, 1962); Galería Edurne (Madrid, 1968); Galerie Am Berg (Stuttgart, Germany, 1970); Galería Carteia (Algeciras, 1978); Biblioteca Nacional (Madrid, 1979); Colegio de Arquitectos (Zaragoza, 1979); Galería Juana de Aizpuru (Seville, 1980); the Sala de Cultura in San Lorenzo del Escorial (Madrid, 1982); Galerie Kammer (Hamburg, Germany, 1990); Galería Theo (Madrid, 1991, 1994 and 1996); Sala C.A.I. Luzan (Zaragoza, 1996); Galería Altxerri (San Sebastián, 2000); and Galería Freijo (Madrid, 2015), as well as a fundamental retrospective exhibition at the Reina Sofía Museum (Madrid, 2011).

BIBLI.: Elena Asins, *Elena Asins: INFart89*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1989; Andoni Alonso and Javier Maderuelo, *Elena Asins: Menhir dos*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995; Elena Asins, *Elena Asins: menhires*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1996; Manuel Barbadillo and Enrique Castaños Alés, *Elena Asins*. Málaga: Colegio de Arquitectos, 1998; Mikel Anjel Lertxundi and Teresa del Valle, *Elena Asins*. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1999; Manuel Borja-Villel (ed.), *Elena Asins: fragmentos de la memoria*. Madrid: MNCARS, 2011.

I. T.

TXOMIN BADIOLA

(Bilbao, 1957)

After studying fine arts at the Universidad del País Vasco in Bilbao, he taught at that same institution between 1982 and 1989. Despite having majored in painting, Badiola soon turned to sculpture, becoming one of the most prolific proponents of what came to be known as "New Basque Sculpture". He began his artistic career in the late nineteen seventies and early eighties with markedly minimalist and conceptual works. In that first period, he helped found *Euskal Artisten Elkarten* (The Association of Basque Artists, known as EAE) to carry out political-art actions such as *Acción, el museo*, in which the participating artists planned to rob an Oteiza sculpture from the Museo del Bellas Artes in Bilbao. At the beginning of his career, Badiola was powerfully influenced by Oteiza's work and thought, and he has curated the exhibitions "Oteiza: Propósito Experimental" at the Fundación Caja de pensiones (Madrid, 1988, with Margit Rowell) and «Oteiza: Mito y Modernidad», at the Museo Guggenheim Bilbao (2004), the Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 2005) and the Reina Sofía Museum (Madrid, 2005). He is currently working on that artist's catalogue raisonné.

Badiola has received various prizes and honors, including the Icarus Prize for the most outstanding artist of 1987 and a Delfina Trust Foundation Grant that allowed him to live in London in 1988 and 1989. In the early nineties he moved to New York, where he

fully developed his critical and theoretical thinking about sculpture, breaking with the rigid formalism that characterized Basque sculpture at that time through works that combined industrial materials with photographs and audiovisual images. In those years, Badiola established the bases for his work and explored the constructive and deconstructive possibilities of materials without mythologizing their physical qualities. The modular development of many of his pieces redefines the space they occupy and imbues them with a narrative interest that he eventually combined with other techniques, including photography and video. Txomin Badiola passes from the structural purity and rationality of minimalism to what he calls "bad form", in which he surpasses the sculptural object itself in search of a constant evocation of the dialectic between present and absent space, clarity and conceptual impenetrability. There, elements are combined to attract viewers seeking to decipher the symbols that he employs in a fragmentary manner. His ongoing commitment to reflecting upon art and sculpture is evidenced by his texts and catalogs, including *Oteiza. Catálogo razonado de escultura* (2016), *Capitalismo anal* (2014) and *Hay veces que uno tiene que poner en escena su propio fracaso* (2006).

Outstanding among his individual shows are "PRIMER PROFORMA2010. Badiola, Euba, Prego. 30 ejercicios, 40 días, 8 horas al día", at the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2010); "La forme qui pense", at the Musée d'art Moderne de Saint-Étienne (France, 2007); and "Malas formas, 1990-2002", at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona and the Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002-2003).

BIBL.: *Txomin Badiola: tres series. 80-81*. Pamplona: Caja de Ahorros Municipal, 1982; Txomin Badiola, *4 historias de mentira y agitación*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 1995; José Luis Brea, «Txomin Badiola», *Artforum*, 10 (New York), 1999; Lóránd Hegyi y José Jiménez, *Conceptes de l'espai*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2002; Lóránd Hegyi, Miren Eraso and Manel Clot, *Malas Formas. Txomin Badiola, 1990-2002*. Barcelona: MACBA/ Actar, 2002; Txomin Badiola, *When the shit hits the fan*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2004; Txomin Badiola, *Bestearen Jokoa. El juego del otro*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2006.

I. T.

MIQUEL BARCELÓ

(Felanitx, Majorca, 1957)

This multifaceted artist has been one of the most relevant and internationally known figures in Spanish art since the early nineteen eighties. He began his art training at the Escola d'Arts i Oficis in Palma de Majorca (1972-1973), then transferred to the Escuela de bellas Artes de Sant Jordi in Barcelona (1974) before abandoning his studies.

After joining the conceptual and provocative group Taller Lluàtic he exhibited "Cadaverina 15", at the Museo de Mallorca. This group of boxes with combinations of paint and rotting materials marked the beginning of his exploration of the metaphorical possibilities of matter. With the resurgence of painting in the late nineteen seventies, he drew on a broad spectrum of references from *art brut*, *action painting* and German *new expressionism* through the Italian *transavanguardia* to emerge alongside José María Sicilia as one of the most significant practitioners of painting based on a sensitivity to matter. His large-format paintings with animal subjects date from that initial period, but in 1982-1983 he shifted towards more traditionally rooted painting with recurrent motives, including still lifes, libraries, museum and cinemas that he presents with forced perspectives, dense impastos and chiaroscuro-based lighting.

His constant nomadism—especially his discovery of Africa in 1988, when he spent several months in Mali—has led his career towards a constant reflection on nature, passing time and primeval life forms in paintings that strip away all excess in a constant study of the effects of light on motives. Over the course of his career, Barceló has also worked with drawing, sculpture, ceramics and graphic art. In recent decades, he has carried out significant institutional commissions, reforming the Santísimo Chapel at Palma de Majorca Cathedral (2004-2007) and painting the dome of the Hall of Human Rights and Alliance of Civilizations at the Palace of the United Nations in Geneva (2008).

Barceló's career—one of the most outstanding on the international art scene—took shape with his participation in the São Paulo Biennale in 1981, and especially after he was chosen to take part in Documenta 7 (Kassel, Germany, 1982) and the "Aperto" section of the Venice Biennale in 1984. Since then, he has exhibited constantly at the most outstanding international centers, including the Museum of Contemporary Art in Bordeaux (1985), his first retrospective at the Whitechapel Art Gallery and the Institut Valencià d'Art Modern (London and Valencia, 1994); the Centre Georges Pompidou and the Galerie National du Jeu de Paume (Paris, 1996); the Museu d'Art Contemporani (Barcelona, 1998); the Reina Sofía Museum (Madrid, 1999); the Pinacoteca do Estado de São Paulo (2003); the Musée du Louvre (Paris, 2004); the Irish Museum of Modern Art and the Centro de Arte Contemporáneo (Dublin and Malaga, 2008), which culminated in his selection to represent Spain at the Venice Biennale (2009). In 2016, he held a double exhibition at the Musée Picasso y National Library of Paris. He has been awarded the Premio Nacional de Artes Plásticas de España (1986) and the Premio Príncipe de Asturias de las Artes (2003). And in 2012, he was named Doctor *Honoris Causa* by the Universidad Pompeu Fabra of Barcelona.

BIBL.: Enrique Juncosa, *Miquel Barceló: Obra sobre papel 1979-1999*. Madrid: MNCARS, 1999; Dore Ashton, *Miquel Barceló: A mitad del camino*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008; Catherine Lampert, *Miquel Barceló: la solitude organisation: 1983-2009*. Barcelona: Fundación "la Caixa", 2010.

R. D.

JAVIER CAMPANO

(Madrid, 1950)

He began his photographic project in the mid nineteen seventies, publishing his first images in *Nueva Lente* magazine. At the same time, he worked as a freelance for *Triunfo* magazine. At the end of that decade, he held his first individual show at Escuela Photocentro (Madrid, 1979). His work consists of a continuous and coherent series of apparently innocuous and invariably urban images: nooks and crannies of everyday life whose details and viewpoint are imbued with melancholy and solitude. Beginning with a set table, a lamp, a façade or a couple of curtains, he reflects upon the profundity of things.

In his work, Javier Campano returns to the idea of the traditional traveler—not a tourist—for whom time must stop with each image. Travelling is not a matter of catching a plane, crossing the ocean and going somewhere exotic—one can be a traveler in one's own city. Indeed, one of his favorite subjects is Madrid, which he has reconnoitered by abandoning himself to its time and space and letting its everyday reality under his skin. In that sense, he has also carried out *reportages* of Paris, New York, Lisbon, Seville, Tangiers and Buenos Aires. His approach to these cities, however, goes against the flow: he does not seek out the monumental details or recognizable tourist attractions. Instead, he focuses on the marks left by living there, the small things that nobody notices.

His exhibitions include individual shows at the Universidad de Valencia (1991), the Istituto Europeo di Design (Cagliari, Italy, 1993); the Museo Pablo Serrano (Zaragoza, 2005); and the Universidad Jaume I (Castelló de la Plana, 2010), among others. In 2004, he presented "Hotel Mediodía", a retrospective project at the Museo Reina Sofía.

BIBL.: *Javier Campano: Fotografías, Mayo 1991*. Valencia: Universitat de València, 1991; *Vida mía*. Madrid: El Caballo de Troya, 1993; *Arquitectura del Banco de España: imágenes de un edificio histórico*. Madrid: Banco de España, 2001; *Javier Campano. Hotel Mediodía*. Madrid, Aldeasa, MNCARS, 2004; *Javier Campano, Pinturas de Paso*. Madrid: This Side Up, 2015.

I. T.

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

(Madrid, 1948)

A key figure in the renewal of Spanish art during the nineteen eighties, he has developed his own language outside defined styles, exploring the tension between abstraction and figuration, tradition and modernity. After abandoning architecture studies in Madrid, he moved to Valencia in 1968. There he began his artistic training at the Escuela de Bellas Artes de San Carlos. An initial interest in automatic processes in painting led him to meet Fernando Zóbel in 1971, and through him, the circle of artists in Cuenca. With Gerardo Rueda and Gustavo Torner as references, he began exploring geometrical abstraction, delving into the playful and constructive aspects of painting. While at the Cité Internationale des Arts in Paris in 1976-1977, he abandoned the geometrical approach, opting instead for a gestural expressionism rooted in North American art. A grant from the Fundación Juan March in 1980 allowed him to more deeply explore French painting from Nicolas Poussin and Eugène Delacroix through Paul Cézanne. The result was works such as *La Grappa* (1985-1986), and others focused on literary figures such as Arthur Rimbaud (his *Vocales* series fr 979-1981). A trip to India in 1994-1995 provided new material for his work, but the following year he began a black-and-white period that lasted until 1999, when he recovered color and gesture in works on Indian textiles (*loongis*). Between 2001 and 2002 he made a series of pieces inspired by the work of José Guerrero, an ongoing exploration of abstraction that continues today.

Since his first show in 1969, his work has been present in fundamental exhibitions for Spain's transformation of painting, including "1980" at the Galería Juana Mordó (Madrid, 1979) and "Madrid D. F." at the Museo Municipal (Madrid, 1980), as well as numerous shows of Spanish art from that time in international institutions. Besides his numerous individual gallery shows, he has been the focus of outstanding institutional exhibitions organized by the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1990), the Maison des Arts Georges Pompidou (Cajarc, France, 1995) and the Centro José Guerrero (Granada, 2002), where he exhibited alongside José Guerrero. After receiving the Premio Nacional de Artes Plásticas in 1996, his stature was definitively confirmed by a major retrospective that the Museo Reina Sofía organized at the Palacio de Velázquez in Madrid in 1999.

BIBL.: Ángel González García and Ramón Tío Bellido, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: Fernando Vijande Editor, 1986; Nicolás Sánchez Durá and Juan Manuel Bonet, *Campano: Pintura 1980-1990*. Valencia: IVAM, 1990; Santiago B. Olmo and Oswaldo Muñoz, *Miguel Ángel Campano*. Madrid: MNCARS, 1999.

R. D.

RAFAEL CANOGAR

(Toledo, 1935)

In 1948, Canogar entered painter Daniel Vázquez Díaz's Madrid studio as a disciple. He spent his evenings drawing at the Círculo de Bellas Artes. His early works were landscapes, portraits and still lifes, in which he began experimenting with avant-garde languages such as cubism. In 1954 his painting became abstract, with touches of Miró, and in 1957 he became completely involved with informalist painting, helping to found the El Paso group and creating works in which he applied the paint directly to the canvas and spread it energetically with his hands or a palette knife to create powerfully expressive and gestural compositions in whites, grays and dark browns, with black as the main color for shaping the image. In 1964 he returned to figuration, using images from the communications media in a fragmentary manner against an undefined background of paint as a means of expressing a chaotic reality. During this period, his palette expanded as well. Beginning in 1967, his painting evolved towards critical realism and his canvases filled with faceless figures that allude to collective struggle and tend to emerge from the pictorial surface thanks to modeling with polyester and fiberglass. He also began including objects such as clothing, which brought a sculptural dimension to his work. When Spain recovered its political freedom in 1975 Canogar returned to abstraction, with a concern for elements intrinsic to painting itself and a geometric ordering of shapes that assigns color its own expressive quality. Since then, he has not abandoned this approach, except for a series of heads that he made in the 1980s and 1990s in homage to Julio González's artistic language.

His work has gained considerable international renown through exhibitions dedicated to the El Paso group and events such as the Biennales in Venice (1956, 1958, 1962, 1968) and São Paulo (1959 and 1971). He recently exhibited at the Museo de Arte Moderno de México (Mexico City, 2015); the Tate Gallery (London, 2015) and the Fundación Juan March (Madrid, 2016). His first anthological exhibition was held at the Museo Español de Arte Moderno (Madrid) in 1972, and he was later the subject of retrospectives at the Museo Reina Sofía (Madrid, 2001) and the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2013). Among other honors, he received the Premio Nacional de Artes Plásticas in 1982 and the Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes in 2003. He has been an academicien at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid since 1996.

BIBL.: Víctor Nieto Alcaide, Amparo Serrano de Haro and Javier Tusell, *Canogar: Cincuenta años de pintura*. Madrid: MNCARS/Aldeasa, 2001; Paloma Esteban Leal, *Catálogo Razonado Digital de Rafael Canogar: 1948-2007*. Rafaelcanogar.com; Consuelo Císcar Casabán, Francisco Calvo Serraller and Miguel Ángel Muñoz, *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia: IVAM, 2013.

R. D.

EDUARDO CHILLIDA

(San Sebastián, 1924-2002)

After starting architecture studies in Madrid he found himself increasingly drawn to art and began attending workshops at the Círculo de Bellas Artes in that city.

Toward the end of the 1940s he felt the need for an atmosphere more favorable to creativity and moved to Paris, where he became friends with Pablo Palazuelo. At that time, he began reading German Romantic literature and publically exhibiting his work. His earliest pieces were figurative sculptures that already showed a tendency toward formal simplification. The referents for his *torsos* were found in both the past and present, and this became customary in his work. In that sense, he was influenced by the archaic Greek sculpture at the Musée du Louvre and also by Henry Moore. *Metamorfosis* (1949) may well be his first abstract piece. In the early 1950s, he returned to Spain and began working at a forge, where he became interested in iron and chose it as his primary material. This is clear in *llarik* ("funerary stone" in Basque), a monolith that generates tensions in an iron that turns in upon itself to create dialogs with surrounding space. At the same time, that piece signals its location: Chillida said that his sculptures had begun to speak Basque, thus imbuing its situation with specific cultural connotations. Beginning with those works, he continued to develop the elements he had discovered: matter, emptiness, space and place. In those years, he also made the doors for the Arantzazu Basilica.

At the end of that decade he began experimenting with other materials, including wood and steel, while also making graphic works. In the early nineteen sixties he visited the Mediterranean and was so influenced by its luminosity that he began working with alabaster, exploring the manner in which light passes through it and even drilling it for that purpose. In the early nineteen seventies he did the same with concrete, and this material, along with iron, allowed him to make large monumental pieces for public spaces, which often established a dialog with their natural setting. Examples include *Lugar de encuentros III* (Madrid, 1971), *Peine del viento* (San Sebastian, 1977), *Gure Aitaren Etxea* (Guernica, 1988) and fundamentally *Elogio del horizonte* (Gijón, 1990).

After being awarded the International Grand Prize for Sculpture at the Venice Biennale in 1958, he went on to receive the Kandinsky Prize (1960), the Carnegie Prize of the Carnegie Art Museum in Pittsburgh (1964), the Rembrandt Prize (1975), Spain's Gold Medal for Merit in the Fine Arts (1981), the Prince of Asturias Prize (1987), the Imperial Order of Japan (1991) and a Doctorate *Honoris Causa* from the Universidad de Alicante (1996), among other honors. Over the course of his career, he exhibited in the world's most important art centers and museums,

and in 2000 a space dedicated to his work, the Museo Chillida-Leku, was founded.

BIBL.: Carola Giedion-Welcker, *Chillida*. Amsterdam: Stedelijk Museum Amsterdam, 1969; Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco*. San Sebastián: Txertoa, 1975; *Chillida*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1986; Reinhold Hohl, *Chillida: sculpture, collage, disegni*. Milan: Electa, 1987; *Eduardo Chillida*. Basel: Kunsthalle Basel, 1991; *Chillida, 1948-1998*. Madrid: MNCARS, 1998; *Chillida*. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 2001; *Eduardo Chillida: catálogo razonado de escultura*. San Sebastián: Nerea, 2014.

I. T.

CHEMA COBO

(Tarifa, Cadiz, 1952)

He studied Philosophy and Letters at the Universidad Autónoma de Madrid between 1970 and 1974, and exhibited his work at the Galería Buades in that same city the following year (1975). From then on, he has been considered one of the key figures in the movement known as "Nueva Figuración Madrileña" ("New Figuration from Madrid"). In 1980, he moved to the United States, where he connected with the transavantguard and neoexpressionist movements. Cobo's singularity lies in the combination of two tendencies: conceptual art that plays with the nature of representation, and figurative painting that plays with what is represented. His early work, from the nineteen seventies, takes a playful approach to painting. In the following decade, he explored the rhetoric of "the sublime" and Baroque allegory, bringing a theatrical approach to his staging of the relations between culture and memory.

In the early nineteen nineties, a joker acts as master of ceremonies, presenting the work in a manner that somehow recalls Max Ernst's *Loplop*, revealing the artifice behind painting. Words allow Cobo to go even farther, generating a confrontation between verbal and visual elements. Today, his concerns focus on both the crisis of the image and that of its representation.

Over the course of his long career as an artist, he has received important grants, including one from Spain's Ministry of Culture (1979), a Fundación Juan March Grant (1980) and one from the Comité Hispano-Norteamericano for an artist's residence at PS1 MoMA (New York, 1981-1982). In 1994, he received the Premio Andalucía de las Artes Plásticas, and in 1998, the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo of Seville chose him, alone, as the subject of its inaugural exhibition. His work has been widely recognized abroad, with important individual exhibitions at the Kunstmuseum Bern (Switzerland, 1986) the Mezzanine Gallery of the metropolitan Museum (New York, 1987) and the Centro de Arte Contemporáneo (Malaga, 2009), among others.

BIBL.: Fernando Castro Flórez et al. *Chema Cobo: el laberinto de la brújula*. Seville: CAAC, 1998; Paul Carey-Kent, "The Joker Off-Stage", in *Chema Cobo. Out of Frame*. Malaga: CAC Malaga, 2009; Alberto Ruiz de Samaniego, "La distancia de Narciso o el sitio de la pintura", *Chema Cobo. Joking Holes*. Cadiz: Diputación de Cádiz, 2015.

R. D.

EQUIPO 57

Initially founded in Paris in May, 1957, by Ángel Duarte (Aldeanueva del Camino, Cáceres, 1930 - Sion, Switzerland, 2007), José Duarte (Cordoba, 1929), Agustín Ibarrola (Bilbao, 1930) and Juan Serrano (Cordoba, 1928), it was supported by Oteiza at first, although he later broke with the group. Equipo 57's objectives and guidelines were set out that same year in its first manifesto, *Interactividad del espacio plástico* (*The Interactivity of the Visual Arts Space*), which addressed art and social commitment. Dissatisfied with the subjectivism of abstract expressionists and informalists, they proposed a concrete art based on theoretical reflection and experimentation with the dynamic continuity of space as color-space in painting and mass-space or air-space in sculpture. In opposition to the individualism and imbalances of the market, they proposed a collective and non-hierarchical art. Their social commitment and belief that art could change social realities led them to propose accessible works and to develop practical applications in the area of urban and domestic furnishings. In 1962, the group dissolved after Agustín Ibarrola was arrested and Ángel Duarte moved to Switzerland.

Equipo 57's presentation took place at the Café Le Rond Point in 1957 and it attracted the attention of Denise René, who showed their work in her gallery that same year. This exhibition was followed by others at the Museo Español de Arte Contemporáneo's *Sala Negra* ("Black Room", Madrid, 1957), the Thorvaldsen Museum (Copenhagen, 1958), the Sala Darro (Madrid, 1960), the Gallery Suzanne Bollag (Zurich, 1964), and the Galerie Aktuel (Geneva and Bern, 1966). Outstanding among their retrospective exhibitions are those organized by the Reina Sofía Museum (Madrid, 1993); the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2007 and 2016); and the Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (Badajoz, 2008). In 1993, Equipo 57 was awarded Spain's Gold Medal for Merit in the Fine Arts.

BIBL.: Marta González Orbegozo et al., *Equipo 57*. Madrid: MNCARS, 1993; José María Baez et al. *Equipo 57 (1957-1962)*. Seville: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.

R. D.

EQUIPO CRÓNICA

Immediately after their participation in Estampa Popular, Valencian artists Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981), Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995) and Manolo Valdés (Valencia, 1942) founded Equipo Crónica. It was 1964, and they were supported by art critics Tomás Llorens Serra and Vicente Aguilera Cerni. In fact, the group's manifesto was actually written by the latter. Reacting against the reigning informalist movement, with clear political motivation, they adopted imagery from communications media and art history to construct a critical chronicle opposed to the Franco regime, social and political reality and art's role in society. This took the form of a singular version of international pop art in contact with Eduardo Arroyo and Paris-based artists Gilles Aillaud and Antonio Recalcati, who were bringing American pop into their artworks with a critical approach. Equipo Crónica's works took the form of iconographic series based on specific subjects—beginning with *La recuperación* ("Recovery" 1967-1969) and ending with their last series, *Variaciones sobre un paredón* ("Variations on a Firing-squad Wall" 1976), which was presented at the Venice Biennale. Towards the end of the nineteen sixties their works focused on paintings, reworking masterpieces with a clearly demystifying intention. After Toledo left the group in 1965, it continued until Rafael Solbes died in 1981.

Following the presentation of their work at the XVI Salon de la Jeune Peinture (Paris, 1965), Equipo Crónica took part in the shows that made new figuration and pop known throughout Europe, including «Le monde en question» at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris, 1967); and the traveling exhibition "Kunst und Politik", (Karlsruhe, Wuppertal and Cologne, Germany, 1970). Following Equipo Crónica's participation at the Venice Biennale in 1976, various German art centers organized retrospective exhibitions in 1977. Also worthy of mention are reviews of their work at the Museo de Bellas Artes (Bilbao, 1988), the Reina Sofía Museum (Madrid, 1989) and the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1989 and 2005).

BIBL.: Equipo Crónica, *Equipo Crónica*. Madrid: Galería Juana Mordó, 1976; Michèle Dalmace. *Equipo Crónica. Catálogo razonado*. Valencia: IVAM, 2001; Facundo Tomás, Michèle Dalmace and Barbara Rose, *Equipo Crónica en la colección del IVAM*. Valencia: IVAM, 2006.

R. D.

EQUIPO REALIDAD

Its founders, painters Jorge Ballester (Valencia, 1941-2014) and Joan Cardells (Valencia, 1948), were classmates at the Escuela de Bellas Artes de San Carlos in Valencia. Together, the formed Equipo

Realidad after contact with artists from a group known as "Crónica de la realidad" who sought to replace informalism with a pop-oriented realism capable of criticizing and satirizing images from the perspective of social commitment. Their first work was *Entierro del estudiante Orgaz* ("The Burial of the Student, Orgaz" 1965-1966)

Their first monographic exhibition took place at the Galería Vai I 30 in Valencia in 1967, but it was not until the nineteen seventies that they defined their own language on the basis of mass-media forms, questioning the visual image in a consumer society whose fixation with development and technology masked Franco-era Spain's social ossification. These ideas unfolded in series such as *Hogar, dulce hogar* ("Home, Sweet Home"), as well as *Cuadros de historia* ("History Paintings"), which reflected upon the Spanish Civil War, using photographs taken from a chronicle of that conflict published in Buenos Aires in 1966 as a means of recovering an "unlived memory." Cardells withdrew from the group in 1976 but Ballester continued until 1978.

Equipo Realidad participated in significant group shows such as "Le mode en question" at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris (Paris, 1967) as well as numerous monographic shows in Spain, including one at the Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra (Pamplona, 1973) and an important retrospective at the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1993).

BIBL.: José Gandía Casimiro and Alberto Corazón, *Equipo Realidad*. Valencia: IVAM, 1993; Vicente Aguilera Cerni, *Equip Realitat: Una mirada*. Alcoi: Centre Cultural d'Alcoi, 1999; Javier Lacruz Navas, *Equipo realidad: Jorge Ballester / Juan Cardells*. Zaragoza: Mira Editores, 2006.

R. D.

DANIEL GARCÍA ANDÚJAR

(Almoradí, Alicante, 1966)

Artist, activist and theorist, as well as a historical member of irational.org (an international referent for net art), García Andújar launched Technologies To The People (TTTTP) in 1996. This fictional online company's goal is, as the artist puts it, to "make us aware of the reality around us and the trickery of promises of free choice that inevitably turn into new forms of control and inequality." It also provides a framework for other lines of action such as platforms for debating cultural policies (e-barcelona.org and e-valencia.org) and for the *Archivo Postcapital 1989-2001*, a vast roster of online audio, texts and images. Beginning with these recordings, which tend towards the indeterminate and infinite, Andújar invites us to reflect upon the conditions of production, distribution and accumulation of images in the contemporary world.

In 2015, Daniel G. Andújar's work was the object of a retrospective exhibition at the Reina Sofía Museum in Madrid. He has also presented his projects in museums and institutions such as the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, 2011); the National Museum of Contemporary Art (Seoul, 2010) and the Württembergischer Kunstverein (Stuttgart, Germany, 2008). He has participated in prestigious international art events such as Manifesta 4 (Frankfurt, Germany, 2002) and the Catalan Pavilion at the Venice Biennale (2009), and has been selected to take part in the next Documenta (Kassel/Athens 2017).

BIBL.: Daniel G. Andújar et al., *Sistema operativa. Technologies to the people*. Madrid: MNCARS, 2014; Hans D. Christ, Iris Dressler et al. *Daniel G. Andújar, Technologies To The People, Postcapital Archive (1989-2001)*. Stuttgart: Württembergischer Kunstverein, Hatje Cantz, 2011; Álvaro de los Ángeles, Domingo Mestre and Valentín Roma, *Individual Citizen Republic Project. El Sistema Technologies To The People*. Olot: Espai Zero!, Museo de la Garrotxa, 2006.

B. H.

FERRÁN GARCÍA SEVILLA

(Palma de Majorca, 1949)

In 1969, he moved to Barcelona to study at the Universidad Central, where he later taught Art History. His artistic activity began in the realm of conceptual art, which he abandoned in the late nineteen sixties to dedicate himself exclusively to painting. Since then, he has become one of the maximum representatives on an international scale of what came to be known as the "return to painting" in the nineteen eighties. His neoexpressionist approach shows the influences of Joan Miró, Paul Klee, *art brut*, primitive Oriental cultures and urban expressions such as graffiti. His works from the nineteen eighties develop a personal universe of signs whose shapes are easily recognized against undefined colored backgrounds, with anthropomorphic presences often reduced to silhouettes and textual references that allude to the artist himself and to his work, in highly cryptic combinations and compositions that are, nonetheless, very expressive. In the late nineteen eighties he gradually shifted towards increasing abstraction with synthetic forms dominated by lines, circles, points, spirals and arrows—forms of energy situated in undefined spaces and executed with dots, dripping and stains. By the turn of the century, these had become pure constellations of color over neutral backgrounds.

His early series, such as *Déus* (1981), or later, *Ruc* (1987), placed him on the international scene, with participation in the Venice Biennale (1986), Prospect Frankfurt (Frankfurt, Germany, 1986), Documenta 8 (Kassel, Germany, 1987) and the São Paulo Biennale (1996). Outstanding among his

individual exhibitions are those organized by the Reina Sofía Museum (Madrid, 1989), the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1996); the Centre del Carme del IVAM (Valencia, 1998); the Museo Patio Herreraino (Valladolid, 2010) y the Irish Museum of Modern Art (Dublín, 2010).

BIBL.: Kevin Power and Josep Míguel García, *Ferrán García Sevilla*. Barcelona: Ajuntament, Generalitat de Catalunya, 1989; Kevin Power, Greg Hilty and John Yau, *Ferrán García Sevilla*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1998; Enrique Juncosa et al., *Ferrán García Sevilla*. Valladolid and Dublin: Museo Patio Herreraino and IMMA, 2010.

R. D.

LUIS GORDILLO

(Seville, 1934)

After law studies in Seville (1951-1956) he decided to become a painter and attended the Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría in that same city (1956-1958). A trip to Paris in the summer of 1958 brought him into contact with informalist painting and he began making his first abstract, gestural works. The first figurative references emerged after he moved to Madrid in 1962, including his particular interpretation of elements derived from the pop aesthetic. He also began psychoanalysis at that time, and this methodology became essential for understanding his work's aesthetic construction, which took concrete shape in his series *Las cabezas* (1963-1965). In 1967, critic Juan Antonio Aguirre included him in the group called Nueva Generación (New Generation), and from then on, Gordillo constituted a bridge between the informalist generation and nineteen-seventies Madrid's New Figuration, for which he was a fundamental reference. In the nineteen eighties, his work grew more complex, organic and cellular, with a duplication and multiplication of motives and chromatic variations that established a complex personal grammar into which he inserts a heterogeneous constellation of symbolic, real and imaginary elements that he has continued to develop in the following decades.

From early on, his work was present at international events such as the Biennales in Venice (1970 and 1976) and São Paulo (1985). His first anthological exhibition took place at the Centro de Arte M-II (Seville, 1974), and was followed by outstanding shows at the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1993) the Meadows Museum (Dallas, United States, 1994); the Círculo de Bellas Artes (Madrid, 1997 and 2004); the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (1999); the Museo Folkwang (Essen, Germany, 2000); the Museo Reina Sofía (Madrid,

2007-2008) and the Kunstmuseum (Bonn, 2007-2008); as well as the Centro de Arte Contemporáneo (Malaga, 2012); the Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002 and 2014); and the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2016). He has been awarded Spain's National Prize for the Fine Arts (1981) and the Gold Medal for Merit in the Fine Arts (1996), as well as the Velázquez Prize for the Fine Arts in 2007. That same year, he was named Knight of the Arts and Letters by the French government.

BIBL.: Francisco Calvo Serraller, *Luis Gordillo*. Madrid: De León Editores, 1986; Francisco Calvo Serraller, Manuel Borja-Villel and José Lebrero Stäls, *Luis Gordillo: Superyo congelado*. Barcelona: MACBA, ACTAR, 1999; Christoph Schreier et al., *Luis Gordillo: Iceberg tropical*. Madrid: MNCARS, 2007; José Antonio Martín Santos, *Luis Gordillo: Horizontalia*. Malaga: Centro de Arte Contemporáneo, 2012.

R. D.

FRANCISCO DE GOYA

(Fuendetodos, Zaragoza, 1746 - Bordeaux, France, 1828)

The name appearing on his baptismal documents is Francisco Joseph Goya, but in 1783 he added the word "de" to his surname, and that is how he signed his self portrait in the *Caprichos* when they were published in 1799: "Francisco de Goya y Lucientes, Pintor." At 53, he was at the height of his career and social standing, and in October he was appointed First Chamber Painter by the monarchs. From a young age Goya had wanted to find the documents certifying his nobility in the Zaragoza archives, but he never did. Success as an artist was slow in coming, despite the fact that he had begun studying painting at the age of 13. This was in José Luzán's studio, although in 1762 he was already attempting to obtain a grant that the Royal Academy of San Fernando awarded to young men from the provinces so they could study in Madrid. The following year he attempted to obtain the first-class Painting Prize, but neither of these efforts was successful. A few years later, in 1769—probably after living between Zaragoza and Madrid, where he may have studied at Bayeu's studio—he decided to pay his own way to Italy. And in 1771, he was equally unsuccessful in his attempts to obtain the prize of the Academy of Parma. From Italy, he returned to Zaragoza, where he must have had some kind of support, because that year he painted a fresco in the choir loft at the Basilica of El Pilar. In 1773, he married Francisco Bayeu's sister, and this was decisive in his move to Madrid in 1775, where his brother-in-law had invited him to collaborate on a project to paint cartoons for tapestries to be hung in the Royal Seats. This marked the beginning of

his slow rise in courtly circles over the following years.

In 1780, at the age of 32, Goya was elected Academician of the Royal Academy of fine Arts of San Fernando, for which he presented *Christ on the Cross* (Museo del Prado, Madrid). At the same time, the chapter of the Cathedral of El Pilar commissioned him to paint a fresco in the dome of the *Regina Martyrum*. Also decisive for his career was the support of the Count of Floridablanca. After painting his portrait in 1783, Goya was commissioned to make one of the paintings for the church of San Francisco el Grande. It seems very likely that Floridablanca also recommended his services to the infante Don Luis and his family in 1783 and 1784, as well as to the Banco de San Carlos for the portraits of their directors. In 1785, Goya was assistant director of painting at the Academy of San Fernando and in 1786 he was finally appointed the King's Painter. The following year, he obtained the patronage of the Duke and Duchess of Osuna and soon thereafter, that of the Count and Countess of Altamira. Goya was 43 years old when Charles IV took the throne in 1789, and he was soon appointed chamber painter by the new monarch. By then, only one of his six children was still alive. Goya was still painting tapestry cartoons for the king at that time, but over the following ten years, his life and his approach to art were to change radically. This transformation may have begun with the grave illness that left him deaf in 1793. That is when he began to make independent works, such as the "diversiones nacionales" ("National Pastimes") that he presented at the academy in 1794, or the series of drawings and subsequent prints known as *Los Caprichos*. He also continued to respond to commissions for religious works, but the results were filled with such unprecedented innovations that they are considered even more revolutionary than his work in other genres. His canvases for la Santa Cueva de Cádiz (1796) and *The Taking of Christ*, which Cardinal Lorenzana commissioned for the sacristy at Toledo Cathedral (1798), are fine examples. Goya's fame is also due to his portraits of the Spanish elite—from the monarchs to the leading aristocrats, including the Duke and Duchess of Alba, as well as outstanding cultural, military and political figures from that period, such as Jovellanos, Urrutia, Moratín and Godoy. This work culminated in 1800 with his portrait of the Countess of Chinchón and *The Family of Charles IV* (Museo del Prado, Madrid), as well as others that paved the way to modernity, such as his version of *Venus* as a nude model in the *Majas* (Museo del Prado, Madrid). With the arrival of the new century, Goya and all his compatriots was affected by the war against Napoleon. His testimony is some of the most impressive of all—a deeply critical view marked by his reflections on violence in such works as

Desastres de la Guerra (*The Disasters of War*) or, in 1814, his *2nd and 3rd of May, 1808* (Museo del Prado, Madrid). His portraits offer a view of the new society, including its aristocratic patrons, such as the *Marchioness of Santa Cruz*, the *Marchioness of Villafranca Painting her Husband* and, from 1816, the *X Duke of Osuna* (Musée Bonnat, Bayonne), as well as the new bourgeoisie, with likenesses of *Teresa Sureda* (National Gallery, Washington), his own son and daughter-in-law, Javier Goya and Gumersinda Goicoechea (Noailles collection, France); and actress Antonia Zárate. Before and after the war, Goya continued with his series of drawings and prints, including *Tauromaquia* and his *Disparates*, which dates from the years when the Constitution of 1812 was abolished. These culminate in the *Black Paintings* on the walls of his own house. Goya's portrait of Ferdinand VII is one of those that most clearly conveys its model's character, and this king's repression was almost certainly the reason why the artist left France in 1824, following the arrival of the *Hundred Thousand Sons of Saint Louis* in Madrid that May. After a stay in Paris in July and August, where he visited that year's Salon, he settled definitively in Bordeaux. His work from the final years of his life contained many innovations, including the use of lithography for a new series of fourprints called *Toros de Burdeos*, and the miniatures he painted on ivory, with subjects that also appear in his drawings from those years. There, he offers a broad view of contemporary society, mixed with his memories and experiences, all marked by his permanent desire to fully explore human nature.

BIBL.: Valentín Carderera, «Biografía de don Francisco de Goya», *El Artista*, vol. II, 1835, pp. 253-255; Louis Matheron, *Goya*. Paris: Schulz et Thuillier, 1858; Charles Yriarte, *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'oeuvre avec cinquante planches inédites*. Paris: Henri Plon, 1867; Francisco Javier Sánchez Cantón, «Cómo vivía Goya», *Archivo Español de Arte* (Madrid), XIX, 1946, pp. 73-109; Folke Nordström, *Goya. Saturn and Melancholy. Studies in the art of Goya*. Stockholm: Almqvist & Wilsell, 1962; Edith Helman, «Trasmundo de Goya», *Revista de Occidente* (Madrid), 1963; Pierre Gassier and Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya*. Fribourg: Office du Livre, 1970; Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*. New Haven: Yale, 1977; Mercedes Agüeda and Xavier de Salas, *Francisco Goya. Cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo, 1982; Janis A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of Enlightenment*. New Haven: Yale University Press, 1992; Jeannine Baticle, *Goya*. Paris: Fayard, 1992; Arturo Anón Navarro, *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995; José Luis Ona González, *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997; Manuela Mena Marqués and Gudrun Mühle-Maurer, *Goya y la duquesa de Alba. El mito y la historia*. Madrid: Ediciones El Viso, 2006; Jesús López Ortega, «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», *Boletín*

del Museo del Prado (Madrid), vol. XXVI, no. 44 (2008), pp. 62-68; G. Maurer, «Una leyenda persistente: El viaje de Goya a Andalucía en 1793», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. XXVIII, no. 46 (2010), pp. 71-78; Gudrun Mühle-Maurer, «Goya. Sordo, y la máquina eléctrica», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. XXX, no. 48 (2012), pp. 94-96; Manuela Mena Marqués, «Biografía de Francisco de Goya», *Diccionario Biográfico Español* (Madrid, Real Academia de la Historia), vol. XXIV, 2014.

M. M

JOSÉ GUERRERO

(Granada, 1914 - Barcelona, 1991)

This Spanish abstract painter was a key figure on the international art scene—especially as a participant in the genesis of the New York School in the nineteen fifties, where he absorbed the values of North-American abstract expressionism. He began studies at the Escuela de Artes y Oficios de Granada (1931-1934), and continued at the Escuela superior de Bellas Artes de San Fernando in Madrid (1939-1944). In 1945, after completing his studies, he traveled to Paris on a grant from the French government to study at the École des Beaux-Arts. His discovery, there, of the historical avant-garde and the painters of the Paris School led him to delve into his own language, which was already fully modern. This quest led him to Rome (1947-1948), where he met North-American journalist Roxane Whittier Pollock, whom he married in 1949. The following year he moved to New York, and this marked a turning point for the development of a personal language based on lyrical and gestural abstraction. There, gallery owner Betty Parsons brought him into her circle of artists, including Franz Kline, Mark Rothko and Robert Motherwell. After studying engraving with Stanley William Hayter at the legendary Atelier 17, Guerrero emerged in 1954 with work characterized by a gradual process of abstraction and formal simplification based on the tension among chromatic masses and the expressiveness of the gestural component, which he developed throughout the nineteen seventies. During that period he also spent time in Spain, making contact with the Cuenca Group and participating in the inauguration of the Museo Abstracto. In 1966 he created one of the most important works of his career, *La brecha de Viznar*, of which he made various versions in the nineteen eighties. In 1970 he began his *Fosferescencias* series, whose abstract synthesis of the motive of matches allowed him to experiment with shape and color. Over the following decades he employed the oval and arch as ideograms that became the borders of vibrant planes of color.

Guerrero's career burgeoned after he exhibited in the Betty Parsons Gallery. In 1964, the Galería

Juana Mordó of Madrid became his most active Spanish proponent, exhibiting and publicizing his work. His first anthological show was held in Granada, at the Salas del Banco and the Fundación Rodríguez-Acosta, and it was followed by others at the Sala de las Alhajas (Madrid, 1980) and the Reina Sofía Museum (Madrid, 1994). The Centro José Guerrero opened in Granada in 2000 with an important selection of his works and his personal archives. Over the course of his career, he received many honors, including Knight of the Order of Arts and Letters from France (1959) and Spain's Gold Medal for the Fine Arts (1984).

BIBL.: Marta González Orbegozo *et al.*, *Guerrero*. Madrid: MNCARS, 1994; Juan Manuel Bonet, Manuel Romero and Rafael del Pino, *José Guerrero: El Cedar Café*. Madrid: SEACEX, 2002; Yolanda Romero Gómez *et al.*, *José Guerrero: catálogo razonado*, vol. 2. Granada: Centro José Guerrero; Madrid, Telefónica, 2007.

R. D

JOSÉ GUTIÉRREZ DE LA VEGA

(Seville, 1791 - Madrid, 1865)

His beginning as an artist is tied to the Real Escuela de Tres Nobles Artes in Seville, where he first appears on the student roster in 1802, and to the workshop in that same city, where his uncle Salvador Gutiérrez, an outstanding copyist of Murillo, fostered his interest in that artist. In fact, Murillo had a fundamental influence on Gutiérrez's style and part of his subject matter. In 1825, after years of study, he obtained the post of assistant painter and began an important career, painting portraits and religious scenes that not only made him extremely popular with Seville's bourgeoisie and clergy, but also allowed him to travel to other cities on the Iberian Peninsula. On a trip to Cadiz in 1829, for example, he became friends with the British consul, John Brackenbury and portrayed his family.

After returning to Seville, he attempted to establish closer contact with Madrid's Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. After presenting them with a painting on a Murillo-like subject, he visited the city with Esquivel in 1831 to compete for the First Class Prize at that institution. Neither artus succeeded, but they were both named academicians of merit the following year, and settled in Madrid. Gutiérrez's post and his gift for portraiture helped him gain access to the court's important families and to the royal palace itself, and in fact, his works constitute a veritable gallery of the leading figures in Madrid's official and social circles during the second third of the 19th century. His models include members of the royal family, including Elizabeth II, whom he portrays at different ages, as well as Maria Cristina and the duchess of Montpensier, who were enchanted

with Gutiérrez's smooth, skillful and flattering likenesses. Nevertheless, his aspirations to the post of Chamber Painter were never fulfilled.

Despite living in Madrid, he maintained contact with Seville, which he visited in 1843 to assume the post of Director of the Real Escuela de Tres Nobles Artes. In 1847, however, he resigned as he found it impossible to meet his responsibilities there while living in Madrid. From then on, he worked mostly in Madrid and continued to teach at the Academia de San Fernando. He was active in the city's artistic and literary life at a time when writers and painters had many shared interests. And, in fact, Gutiérrez was an important member of the Liceo Artístico y Literario, one of the fundamental institutions of Spanish Romanticism.

While Gutiérrez was primarily a portrait painter, he also made an outstanding number of religious works, and his stylistic debt to Murillo was particularly useful in that area, as that painter's work was then quite popular throughout Europe. While still living in Seville, Gutiérrez had also painted a group of *costumbrista* works that reflect the burgeoning taste for such subject matter in that city during the Romantic era.

BIBL.: José Cascales, *Las bellas artes plásticas en Sevilla*. Toledo: Toledo Imp., Fot. y Enc. del Colegio de Huérfanos de María Cristina 1929; J. Guerrero Novillo, "Los pintores románticos sevillanos", *Archivo Hispalense* (Seville), vol. XI (1949), pp. 36-38; Enrique Pardo Canalis, "José Gutiérrez de la Vega", *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), 115 (1971), pp. 267 ff.; Ana María Arias de Cossio, *José Gutiérrez de la Vega, pintor romántico sevillano*. Madrid: Fundación Vega-Inclán 1978; Enrique Pardo Canalis, "José Gutiérrez de la Vega, en la estela de Murillo", *Goya* (Madrid), (1982), pp. 169-171; Enrique Valdivieso and José Fernández López, *Pintura romántica sevillana*. Seville: Fundación Sevillana Endesa, 2011, pp. 114-125.

J. P.

CANDIDA HÖFER

(Eberswalde, Germany, 1944)

Between 1973 and 1976, she studied film with Ole John at the Kunstakademie of Dusseldorf, then shifted to photography, which she studied at the same institution with Bernd and Hilla Becher until 1982. Their decisive influence led her from a more social photography in the nineteen seventies to straightforward and objective images of empty representative and public spaces, which she usually presents in a strictly frontal and balanced manner, with considerable definition and perfect technique. These are indoor scenes captured in buildings with historical weight, cultural value and a public function, such as libraries, archives, monuments, museums, galleries, churches, banks and so on, and they are presented without any visible human

presence, which makes the spaces themselves a palpable witness to the immensity of the memory they contain. This constant work, and the fact that it is faithful to its essence, has made Candida Höfer one of the maximum representatives of the so-called School of Düsseldorf.

Following her first individual exhibition in 1975, her work has been presented at the Hamburger Kunsthalle (Hamburg, Germany, 1993); the Kunstverein Wolfsburg (Wolfsburg, Germany, 1998); the Museum of Contemporary Photography (Chicago, United States, 2000); the Musée du Louvre (Paris, 2007); the Centro Cultural de Belém (Lisbon, 2006); the Zentrum für Kunst und Medien (Karlsruhe, Germany, 2008); the Museo de Arte Contemporánea (Vigo, 2010); the Centro Andaluz de Arte Contemporánea (Seville, 2010); the Museum für Neue Kunst (Fribourg, Germany, 2011, 2012); and the Museum Kunstpalast (Düsseldorf, Germany, 2013-2014). She has also participated in events such as Documenta 11 (Kassel, Germany, 2002) and the Venice Biennale (2003), where she represented Germany alongside Martin Kippenberger. In 2016, she participated in a group show at the national Gallery of Art (Washington D. C., United States).

BIBL.: Michael Krüger, *Candida Höfer: Monographie*. Munich: Schirmer/Mosel, 2003; Enrique Vila-Matas, Luisa Castro and Herbert Burkert, *Höfer. Spaces of Their Own*. Munich: Schirmer/Mosel, 2010; Rui Xavier and Herbert Burkert, *Candida Höfer/Rui Xavier: Silent Spaces*. Berlin: Distanz, 2015.

R. D.

AXEL HÜTTE

(Essen, Germany 1951)

At the Kunstakademie in Düsseldorf, where he studied with Bernd and Hilla Becher between 1973 and 1981, his fellow students included the most outstanding figures in the renewal of photography known as the School of Düsseldorf or New German Photography. His early work, which he developed while on scholarship in London and Vienna between 1986 and 1988, consisted of small-format black and white images inspired by the essentialism of New Objectivity, with urban landscapes marked by the total absence of human figures. In the nineteen nineties, he began developing his work in relation to traveling, starting with trips through Southern Europe. These resulted in extraordinarily detailed and formally perfect large-format color photographs of landscapes that focus on either urban architecture or majestic and sublime nature. The underlying idea is to dissolve the human dimension by eliminating any toponymic or cultural reference. Outstanding among his series are *Fog* (1994-2003), which includes images of Switzerland, Spain, Iceland,

Germany and Hawaii; *Tropics* (1998-2002), with photographs of Australia, South Africa, Costa Rica and Brazil; and *Night* (1998-2003), where he returns to the idea of architecture as landscape using night images of buildings from some of the world's most important cities, including Paris, London and New York.

Since his first individual exhibition at the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf (1984), his work has been widely shown in important international institutions, including the Hamburger Kunsthalle (Hamburg, Germany 1993) and the Fotomuseum Winterthur (Winterthur, Switzerland, 1997). In Spain he has exhibited at the Reina Sofia Museum's Palacio de Velázquez (Madrid, 2004), the Fundación César Manrique (Lanzarote, 2004); the Fundación Telefónica (Madrid, 2008), Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2009) and Museo San Telmo (San Sebastian, 2014).

BIBL.: Axel Hütte, Julio Llamazares and Rosa Olivares, *Axel Hütte: Terra incognita*. Madrid: MNCARS, 2004; Miguel Fernández-Cid, *Axel Hütte. En tierras extrañas*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

R. D.

PELLO IRAZU

(Andoain, Guipúzcoa, 1963)

He completed his Fine Arts degree in sculpture at the Universidad del País Vasco (Bilbao, 1986). Along with Txomin Badiola, Irazu is considered one of the most relevant exponents of "new Basque sculpture." Following the precepts of Oteiza-influenced constructivism from the nineteen eighties and nineties, Pello Irazu's works explore the purity of forms and right angles, generating clean and impossible spaces that experiment with the emptiness among their formal elements and between the works and the room they occupy. He moved to London in 1989 and the following year a Fulbright Grant allowed him to continue on to New York. There, he was able to establish relationships with United States galleries such as the John Weber Gallery, where he exhibited in 1991. He now lives and works in Bilbao.

Pello Irazu's art gradually expands the use of techniques and assemblages with wooden planks, Formica, cardboard and plastic. These pieces can also include mural painting and drawing, thus allowing many of his exhibitions to establish a dialog between the volume of the works and the two-dimensional character of the wall that bears or contains them. Outstanding in this regard was his exhibition "El muro incierto" ("The Uncertain Wall") at Sala Alcalá 31 (Madrid, 2015), where he played with the specificity of the site to organize various murals produced between 1991 and 2005 inside the exhibition space, thus generating a labyrinthine

and discontinuous passage intended to destabilize the viewer's perception.

Over his long international career, Pello Irazu has presented outstanding individual exhibitions, including "Pasajes", at the Exposición Universal de Sevilla (1992) and "Pello Irazu. Fragmentos y durmientes", at the Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz (2003) and the Yancey Richardson Gallery (New York, 2014). He has also participated in important group shows such as "Future Perfect", which Dan Cameron curated at the Heiligenkreuzerhof (Vienna, 1993); "Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90", at the Reina Sofía Museum (Madrid, 2013); and "(Ex)posiciones críticas. Discursos críticos en el arte español 1975-1995", organized by the Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela, 2015).

BIBL.: "Pello Irazu. El constructivista manchado: estancias y (des)encuentros", in Miguel Cereceda, *Hacia un nuevo clasicismo: veinte años de escultura española*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, *Fragmentos y durmientes*. Vitoria: Artium, 2004; Kevin Power, *Pello Irazu, obra 1987-1988*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2003; *Pello Irazu. Vivir sin destruir*, Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa, 2009; *El muro incierto (The uncertain wall)*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2015.

I. T.

CARMEN LAFFÓN

(Seville, 1934)

This figurative painter and sculptor is one of the most outstanding advocates of Spanish realism from the second half of the 20th century. Her lyrical and intimate work consists of landscapes, still lifes and portraits. She began painting at a young age under the guidance of Manuel González Santos, later entering the Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría in Seville (1949-1952), before obtaining her fine arts degree from Madrid's Escuela de Bellas Artes de San Fernando in 1954. She then completed her studies in Paris and at the Spanish Academy in Rome (1955-1956) with a grant from the Spanish Ministry of Education.

Laffón blurs the lines between painting, drawing and sculpture, focusing on capturing light and changing the colors of her motives. Since the late nineteen fifties she has been depicting the landscapes of the Guadalquivir River from La Cartuja to Sanlúcar de Barrameda and the Coto de Doñana, as well as her everyday surroundings at her country home, *La Jara*. These subjects are presented in series painted over time and they combine tradition and modernity—from the landscapes of Camille Corot to the abstraction of Mark Rothko—in scenes with subtle atmospheres whose compositions tend towards minimal

structures and dissolved forms. And yet, they always stem from a profound observation of reality. Take, for example, *El Coto desde Sanlúcar*, a series of small pastels that she began in the nineteen eighties, or the series of large-format oils that she painted between 2005 and 2014. She has also been making sculpture since the nineteen nineties and it, too, reflects her interest in the everyday and the object. In these pieces, she unifies the motives by painting their surfaces in a manner that could be likened to expanded painting. Her recent sculpture series have been dedicated to grapevines and whitewash.

Laffon is linked to the Galería La Pasarela in Seville, as well as to the group of artists around the El Taller studio (1967-1969), which included Teresa Duclós and José Soto. In the mid nineteen sixties she became one of the artists associated with the Galería Juana Mordó, where she exhibited in 1967. Her first retrospective exhibition was held at the Reina Sofía Museum in 1992, and since then she has presented individual exhibitions at the Sala Amós Salvador (Logroño, 1996); the Centro Cultural Casa del Cordón (Burgos, 2001); the Fundación Rodríguez-Acosta (Granada, 2006); and the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2014-2015), among others. In 1982, she was awarded Spain's Gold Medal for Merit in the Fine Arts and in 2000 she became an academician at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. In 2013 she was named Favorite Daughter of Andalusia.

BIBL.: Jacobo Cortines *et al.*, *Carmen Laffón: bodegones, figuras y paisajes*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida/MNCARS, 1992; Juan Manuel Bonet *et al.*, *Carmen Laffón: esculturas, pinturas, dibujos*. Madrid: SEACEX, 2003; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz *et al.*, *Carmen Laffón: el paisaje y el lugar*. Seville: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, 2014.

R. D.

MAIDER LÓPEZ

(San Sebastian, 1975)

One of the strongest emerging Spanish artists on the international scene, she was trained in a thoroughly painterly fashion linked to Arteleku (an art center created by the Regional Government of Guipuzcoa). Over time, however, her work has shifted towards other approaches. According to Rosa Martínez, Maider López's work follows two complementary lines that conceive of space in social terms. First, she intervenes in public spaces, museums or art centers where she has been invited to create projects, and there, she may transform either the furnishings or the architecture itself. Second, she assumes the role of stage director, proposing relational projects that use public announcements to generate actions in which citizens become actively involved—though

not always consciously—in transforming urban or natural spaces in a collective and playful manner. By recording these acts and turning them into videos and photographs, Maider López questions reality, playing with the ideas of camouflage, visual trickery and trompe l'oeil as tools for renegotiating the norms of everyday behavior. She thus revisits the idea of trompe l'oeil in a contemporary reading through works like *DunaDiscover*, *Crossing* or *AdosAdos*.

Maider López has exhibited at the Museo Guggenheim Bilbao (2007); the Witte de With Center for Contemporary Art (Rotterdam, Netherlands, 2010); the Centre Pompidou Metz (France, 2010); the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Leon, 2011); and the Galería Espacio Mínimo (Madrid, 2017). She has participated in the Venice Biennale (2005); the The SCAPE *Christchurch Biennial* of Art in Public Space (Christchurch, New Zealand, 2008); the Sharjah Biennial 9 (United Arab Emirates, 2009); the Istanbul Biennial (2013); and the Saint-Étienne *International Design Biennial* (Saint Étienne, France, 2010).

BIBL.: Maider López. San Sebastian: Diputación de Guipúzcoa, Gobierno Vasco y Galería Distrito Cuatro, 2005; Rosa Martínez, "Maider López", in *Chaquín a son goút*. Bilbao: Museo Guggenheim, 2007; Estrella de Diego, "El espectador como jugador empedernido", in *Becarios Endesa 11*. Teruel: Museo de Teruel, 2013.

I. T.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA

(Nerja, Malaga, 1956)

He completed his undergraduate studies in Philosophy and Letters (1983) and his doctorate in Fine Arts (2016). An active member of the Malaga art action collective Agustín Parejo School since the early nineteen eighties, he is active in a broad field of disciplines from painting, design and photography to video, net-art, installations and intervention in public spaces. His work is based primarily on the use of images and icons drawn from the communications media and a linguistic and poetic play that subverts their meaning with a critical and ironic character. He employs confrontation, appropriative intervention and the decontextualization of urban signage and posters to alter the mass-media images and publicity that he considers forms of imposing behavior, creating desire and controlling individuals. This is his means of dismantling those mechanisms produced by late-capitalist society, with an emphasis on the trivialization of culture and the expansion of an artificial tourism that clashes with the problems of migration in Europe. His work also assigns importance to documents and the archive aesthetic, which he uses in his installations

to create critical cartographies of eradicated memories and official history. Examples include his projects *El paraíso de los extraños* (2001), *Málaga 1937* (2005-2007), *Valparaíso White Noise* (2012) and *bibrbrambalbookburning* (2014).

Since his first individual show at the Galería Juana de Aizpuru in Seville in 1988, he has exhibited in numerous institutions, including the Kunsthalle Basel (Basel, Switzerland, 1990); the University of South Florida Contemporary Art Museum (Tampa, United States, 1997); the Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 2001); CaixaForum (Barcelona, 2005); the Museo Patio Herreriano (Valladolid, 2008); the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2011); the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2015); the Sala Alcalá 31 (Madrid, 2016); and the Museo Nacional de Antropología (Madrid, 2016). He has received a fine arts grant from the Fundación Marcelo Botín (1999-2000) and a grant for the Spanish Academy in Rome (1995-1996). In 1992, he was awarded the Premio Andalucía de Artes Plásticas.

BIBL.: Juan Antonio Ramírez, Rogelio López Cuenca and Mar Villaespesa, *Obras: Rogelio López Cuenca*. Granada: Diputación de Granada, 2000; Alicia Chillida *et al.*, *Astilhaografo. Rogelio López Cuenca*. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 2002; Ángel Gutiérrez Valero *et al.*, *Rogelio López Cuenca: Hojas de ruta*. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2008.

R. D.

VICENTE LÓPEZ

(Valencia, 1772 - Madrid, 1850)

As the son and grandson of painters, he was oriented towards a career in art from infancy. In 1785, he began studies at the Academia de San Carlos in his native Valencia but his considerable gifts for drawing soon led to several academic prizes and a scholarship to the Academia de San Fernando in Madrid. There, he was influenced by the work of Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella, Gregorio Ferro and Luis Paret, whose styles he was able to merge with the late-baroque training he had received in Valencia. This combination favored his extraordinary mastery of drawing and a notable capacity for composition. The academic prizes he won in Madrid proved useful after he returned to Valencia in 1793, as he was commissioned to paint numerous religious canvases and frescoes. When Charles IV visited that city in 1802, López painted an allegorical portrait of him. The monarch was so pleased with the result that he appointed López to the post of Chamber Painter and called him to Court in Madrid. From then until his death, he was a fundamental figure on the Spanish art scene, outstanding not only for the importance of his commissions, but

also for his participation in leading official and administrative projects. He was appointed Director of Painting at the Academia de San Fernando in 1819, directed the Escuela Real de Pintura, and played a fundamental role in the shaping and organization of the Museo del Prado, of which he was the first artistic director.

His catalog is quite varied, including around nine hundred paintings—mostly religious images that reflect late baroque and neoclassical styles, but also a number of allegorical paintings and frescoes for royal residences or churches. He made numerous portraits, mainly of members of the royal family, leading noblemen or statesmen. Some of these, including his likeness of Goya (Museo del Prado, Madrid), reveal a strong capacity for psychological insight, and all of them are characterized by an outstanding realism, precise drawing, a capacity to reproduce the textures of textiles and particular care in depicting clothing and accessories. He also made an outstanding number of drawings for engravings, mostly as book illustrations. He has over five hundred known drawings and close to three hundred prints based on his designs.

The versatility and quality of his work made him the finest Spanish artist of his generation, and his abundant and excellent portraits make his catalog one of the main references for grasping the ideals, ambitions and expectations of Spanish society from the first half of the 19th century, especially in official circles.

BIBL.: Antonio Méndez Casal and Manuel González Martí, *Vicente López: Su vida, su obra, su tiempo*. Valencia and Madrid: Editorial Voluntad y Tipografía Moderna, 1926; Emiliano M. Aguilera, *Vicente López*. Barcelona: Editorial Iberia, 1946; Diego Angulo and the Marquis of Lozoya, *Vicente López*. Madrid: Instituto de España, 1973; VV. AA. *Vicente López* (ex. cat.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1972; José Luis Morales y Marín, *Vicente López*. Zaragoza: Guara, s. a.; José Luis Díez, *Vicente López (1772-1850)*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, 2 vols.

J. P.

JOÃO LOURO

(Lisbon, 1963)

Since his first individual shows in the early nineteen nineties, João Louro has developed an important body of photography, video, painting and installation. His pieces customarily include quotes from the history of philosophy, literature and modern art—from the historical avant-garde movements through minimal and conceptual art—but there are also frequent nods to the manifestations of Western popular culture, especially film and music. This system of

correspondences and associations is based on a rich interweaving of references peopled by such figures as Gustave Flaubert, Samuel Beckett, Walter Benjamin and Herman Melville, to mention just some of the characters present in his pieces.

João Louro's work analyzes the limits of language and reflects upon the construction of images in the contemporary world. An image saturated by the sign that sometimes appears like a *blind* surface, a mirror that returns the viewer's gaze and obliges him or her to decode the material from then on.

Louro was chosen to represent Portugal at the Venice Biennale (2015) when it was curated by Spanish expert María de Corral. His work has been presented at numerous international events in Oporto, Paris, Rio de Janeiro and Santa Monica, among other cities, as well as at individual exhibitions in institutions such as the Museu de Arte Contemporânea de Elvas (Portugal, 2015); the Museo d'Art Contemporanea (Rome, 2010); and the Fundació Joan Miró (Barcelona, 2001).

BIBL.: María de Corral, *João Louro, I will be your mirror, poems and problems*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2015; Delfim Sardo and Paulo Herkenhoff, *Blind Runner: João Louro*. Lisbon: Fundação Centro Cultural de Belém, 2004. *João Louro, João Tabarra: entertainment Co*. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

B. H.

CRISTINA LUCAS

(Jaen, 1973)

After studying fine arts at the Universidad Complutense de Madrid (1998), she obtained her masters from the University of California, Irvine (2000). While her work has had a performative character from the very beginning, it generally avoids a direct stage presence, opting instead for photographic or video documentation of her actions. Equally at home with installation, drawing, video, animation, painting, photography and performance, she draws on whichever medium best serves her needs on each occasion, although her work almost always combines them with action, which is its fundamental trait.

She makes reflexive and fundamentally critical readings of well-established imageries and iconographies, or those characterized by a significant mythical presence or by concepts considered assumptions. Her objective is to participate in the abolishment of structural inequalities, among which the patriarchy is a particular bone of contention, though not the only one. Thus, she has a political and active approach to the role of art, but without neglecting its poetic aspects, and playing with a fine sense of humor—

elements that extend beyond a merely rhetorical use. She follows Ortega y Gasset's defense of the idea that the human being is not endowed with *nature* but rather, *history*, and in that sense, she analyzes the birth of the notion of the state, the citizen and the moment when he or she becomes a consumer; the idea of citizenship, questioning whether this concept has any *de facto* existence; the Catholic Church's current role, etc. To do so, she sometimes uses animated cartographies that endow works such as *Pantone (del -500 al 2007)* (2007) with undeniable didactic value. This inclusion of the viewer grows more intense when people from a specific context participate in her actions, making them their own and carrying out symbolic and cathartic collective actions of the sort visible in her videos *Rousseau y Sophie* (2007) and *Touch and Go* (2012).

Cristina Lucas has presented individual exhibitions at the Stedelijk Museum Schiedam (Netherlands, 2005); the Centro de Arte Dos de Mayo (Móstoles, Madrid, 2009); the Museo Carrillo Gil (Mexico City, 2010); the Kunstraum Innsbruck (Austria, 2014); the Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, 2014); and the Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2015), among others. She was awarded the Premio Ojo Crítico de Artes Plásticas in 2009 and the Premio Mujeres en las Artes Visuales in 2014.

BIBL.: *Cristina Lucas: Light Years*. Madrid, Mexico City: CA2M, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Carrillo Gil, 2000; *Cristina Lucas*. Alcorcón: Centro Municipal de las Artes, 2006; *Es capital*. Madrid: Acción Cultural Española, Matadero, Patio Herreriano, CGAC, 2014.

I. T.

FEDERICO DE MADRAZO

(Rome, 1815 - Madrid, 1894)

He was one of the most active and important members of the family that dominated the art scene in Madrid throughout almost the entire 19th century. The Madrazo family included important painters such as José, Ricardo and Raimundo and, by marriage, Mariano Fortuny, as well as historian Pedro de Madrazo. Federico received his early training in Madrid at his father José's studio and at the Academy of Fine Arts, where he was elected academicien before his twentieth birthday. During that period he made some paintings for the Royal Family which were of such quality that they earned him the title of Supernumerary Chamber Painter in 1833. That same year, he spent some months in Paris, working in Jean-Auguste-Dominique Ingres's studio. A man of considerable intellect, he took advantage of his return to Madrid to gather a group of friends with shared aspirations—Valentín de Cardenera and Eugenio de Ochoa, among others—

and found one of Spanish romanticism's most emblematic publications: *El Artista* magazine, which first appeared in 1835.

He spent the period between 1837 and 1842 in Paris and Rome, laying the foundations for an international prestige that lasted the rest of his life. During those years, he studied with Ingres and also with Johann Friedrich Overbeck, who became his main stylistic referents—the former for the elegance and skillful composition of his portraits, and the latter for his treatment of color and mass, especially in religious compositions.

After Rome, he returned to Madrid, arriving in 1842 with the intention of painting large historical and religious paintings to demonstrate his technical gifts and his intellectual preparation. The market for this type of works was already in other hands, however, and he had to dedicate himself primarily to portraiture. His extraordinary technique, enormous capacity for work, elegance and intelligent manner of flattering his model's physical appearance without substantially altering reality made him the portrait painter most coveted by Madrid's high society and one of the greatest of that century in Spain. Consequently, his work constitutes not only exceptional documentation of the likenesses of that period's leading lights in the Spanish economy, politics and arts, but also of their ideals and aspirations as reflected in the style of his works, their settings, clothing and objects.

Beginning in 1842, he spent most of his time in Madrid, although he often traveled abroad, and even lived for two years in Paris between 1878 and 1880. This part of his life is marked by artistic success and official recognition, which led to important posts in the court's cultural institutions. In 1843, he was appointed director of painting at the Academia de San Fernando. In 1857, Queen Elizabeth II made him her First Chamber Painter, and between 1860 and 1868 he directed the Museo del Prado—a post he held again between 1881 and 1894.

BIBL.: Federico de Madrazo, *Epistolario*. Madrid: Museo del Prado 1994; M. de Madrazo, *Federico de Madrazo*, Madrid, 1922; Bernardino de Pantorba, *Los Madrazo*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947; VV. AA., *Los Madrazo: Una familia de artistas* (ex. cat.). Madrid: Museo Municipal de Madrid, 1985; Carlos González López, *Federico de Madrazo y Kuntz*. Barcelona: Subirana, 1981; Montserrat Martí, «Federico de Madrazo y Kuntz: Arte y Política, 1854», *Goya* (Madrid), 238 (1994), pp. 21-226; José Luis Díez (dir.), *Federico de Madrazo* (ex. cat.). Madrid: Museo del Prado and El Viso, 1994.

J. P.

MARIANO SALVADOR MAELLA

(Valencia, 1739 - Madrid, 1819)

Born in Valencia to a modest painter of the same name, Mariano Salvador Maella moved to Madrid as a child. There, he proved an outstanding student at the newly founded Academia de San Fernando, receiving prizes and awards. In 1759, after a failed attempt to travel to America to make his fortune, he moved to Rome at his own expense. From there, he requested an extraordinary grant from the Academia de San Fernando, which was approved. This allowed him to complete his education in the pre-neoclassical style then prevalent in Rome. Returning to Spain in 1764, he was appointed to the Academia and entered the circle around Anton Raphael Mengs, who provided him with aid and protection. He worked for the Royal Tapestry Factory as a tutor for younger artists, and in 1774 he was appointed Chamber Painter. His official career advanced quite rapidly, and he was appointed Assistant Director of Painting at the Academia in 1782, Director of Painting in 1794, General Director of that institution in 1795 and First Painter to the King in 1799—at the same time as Goya. His willingness to accept decorations and prizes during the Napoleonic occupation led to his "purification" when Ferdinand VII returned, although he received a lifetime pension "by way of alms."

Despite being one of the most interesting personalities of his time, Salvador Maella was generally disdained by the critics for his eighteenth-century elegance. In their eyes he was thoroughly overshadowed by Goya's brilliance. Consequently, he has only recently become the object of proper study and research. The most outstanding aspects of his art are his drawings and his scintillating sketches, which retain a considerable portion of the Baroque tradition and rococo tastes of his youthful years in Rome. His large-format works, and especially his large decorative frescoes—at the collegiate church of La Granja (1772), the chapel in El Pardo (1778), the cloisters of Toledo Cathedral (1775-1776), and the Casita del Príncipe at El Pardo (1789), among others—are more clearly influenced by Mengs, with less vigor and more acid colors. Mengs's influence is also visible in Maella's notable and refined portraits, especially in his realistic, graceful portraits of children.

BIBL.: Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valentina* (X. de Salas, ed.). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1967; Santiago Alcolea, "Mariano Salvador Maella. 1739-1819", *The Register of the Museum of Art* (The University of Kansas, Lawrence), vol. III, no. 8-9 (1967), pp. 24-42; Dolores Mollinedo, "Algunos dibujos de Mariano Salvador Maella", *Archivo Español de Arte* (Madrid), (1973), pp. 145-157; Antolin Abad, "Un apunte sobre Mariano Salvador Maella", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Alicante), no. 94/95 (2002).

A. P. S.

MIREYA MASÓ

(Barcelona, 1963)

Catalan artist Mireya Masó studied at the Escola Eina, the Facultat de Belles Arts de Sant Jordi and the Facultat de Humanitats of Pompeu Fabra University in Barcelona. Although her work is fundamentally photographic, she rejects that description because, for her, photography is just one of many expressive media, rather than an end unto itself. In fact, Masó often draws her photographs before she even takes them, in other words, she subtly "nuances" the settings in search of a preconceived image. Video is another of her fundamental tools, and she often combines it with photographic images in her exhibitions. Since the first decade of the present century, her work has focused on natural settings, thanks in part to the different art residencies that she has enjoyed. Mireya Masó's landscapes are domesticated and they function like portraits of a human being who, nonetheless, never actually appears. Among her most clearly tame landscapes is an English garden (2000) that recalls British landscape painting rooted in Romanticism; and *Antártida: experimento n.º 1* (2006), where, in the presence of what may be the wildest nature portrayed by her, she generates images in which artifice and the human gaze become patent in the presence of icebergs. Regarding this work, which is one of her best know, she observed: "in art, any gesture that extends beyond thought inevitably calls for altering nature; that is why it is important for me that every act be fully justified. The Antarctic is the visible presence of change."

She has been artist in residence at Centrum Beeldende Kunst Rotterdam (Rotterdam, Netherlands, 1998); Stichting Kaus Australis (Rotterdam, Netherlands, 2002); Intercanvi Rhône-Alpes/Catalunya (France, 1998); Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Netherlands, 1999); in London as a recipient of the Delfina Studio Trust Award, (London, 2000-2001); and at Base Esperanza (Antarctica, Argentina, 2006).

Mireya Masó has presented individual exhibitions at the RAM Foundation (Rotterdam, Netherlands, 2003); Espace des Arts de Colomiers (France, 2002); the Valence Museum (France, 1999); Europees Keramisch Werkcentrum (Den Bosch, Netherlands, 1999); Museu de l'Empordà (Figueras, 2001); Casa de América (Madrid, 2006); and the Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona, 2010).

BIBL.: *It's Not Just a Question of Artificial Lighting or Daylight. Mireya Masó*. Figueras: Consorci del Museu de l'Empordà, 2001; Teresa Blanch, YKS. Malaga: CAC Malaga, 2003; *Antártida temps de canvi. Mireya Masó*. Barcelona: Actar, 2010.

I. T.

MANOLO MILLARES

(Las Palmas de Gran Canaria, 1926 - Madrid, 1972)

One of the key figures in 20th-century Spanish informalist painting, Manolo Millares came from a family of intellectuals. Self-taught, he took an early interest in the archeology and aboriginal culture of his native Canary Islands, continuously visiting the Museo Canario in Las Palmas and reading his great grandfather Agustín Millares Torrés's *Historia General de las Islas Canarias*, published in 1882. He developed his interest in watercolors and drawing through landscapes, figures and self-portraits. His approach to surrealism began in the late nineteen forties after he read André Breton's *Surrealist Manifesto* and discovered the work of Salvador Dalí. That influence was clear in the works he showed at the Museo Canario's "Exposición Superrrealista" in 1948. The following year, he began collaborating with *Planas de Poesía* magazine, which his brothers Agustín and José María had founded with Rafael Roca. In 1950 he made contact with the members of the Escuela de Altamira, and his influence and initial interest in Aboriginal art from the Canary Islands led him to co-found LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo). That was the period when he made his first series of *Pictografías Canarias* (1950-1955), in which he began his move toward abstraction, combining the influence of the Islands' Neolithic culture—principally the cave paintings from Barranco de los Balos—with the visual world of Joan Miró and Paul Klee. At the same time, he began experimenting with the textures of materials such as sand, stones, ceramic fragments, wood and burlap, which he arranged to form collages. In 1955 he moved to Madrid and in 1957 he cofounded the El Paso group, becoming one of its most active members over its three-year existence. During that period he evolved towards more gestural and expressive painting. He perforated, tore, cut, sewed, molded and added volume to burlap, on which he then spread, splattered or poured paint—mostly black or white, with touches of vermilion offset by the warm color of the burlap itself. Thus, he eliminated any figurative reference from his work. In 1969 he traveled to the Sahara, and this marked his last pieces, in which he evokes the desert light and fauna in series with recurrent titles such as *Animal del desierto* or *Antropofauna*. These are mainly India-ink drawings on paper, with combinations of patches of color, calligraphy and linear gestures. He died prematurely of an incurable disease in Madrid.

Millares showed extensively after presenting his burlap pieces at the São Paulo Biennale in 1957 and the Venice Biennale in 1958. These events led to considerable international projection in the nineteen sixties, with exhibitions at galleries in Paris, Frankfurt and New York. He had individual

shows at the Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, 1964) and the Musée d'art moderne de la ville de Paris (Paris, 1971) among others. His death was followed by retrospective exhibitions at the Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, 1975); the Museo Reina Sofía (Madrid, 1992); Kunsthalle Bielefeld (Germany, 1992); the Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria, 1992); the Museo de Arte Abstracto Español (Cuenca, 1997); and the Fundación Caixa Galicia (La Coruña, 2006).

BIBL.: Juan Manuel Bonet *et al.*, *Millares*. Madrid: MNCARS, 1992; Rafael Alberti *et al.*, *Luto de oriente y occidente: Millares*. Madrid: SEACEX, 2003; Alfonso de la Torre, Juan Manuel Bonet and Miriam Fernández, *Manolo Millares: Pinturas. Catálogo razonado*. Madrid: MNCARS/Fundación Azcona, 2004; Alfonso de la Torre, *Manolo Millares: obra gráfica (1959-1972): catálogo razonado*. Málaga: Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2016.

R. D.

—

PABLO PALAZUELO

(Madrid, 1915 - Galapagar, Madrid, 2007)

Painter, sculptor and engraver Pablo Palazuelo is considered one of the most important figures in Spanish geometric abstraction from the second half of the 20th century. He began architecture studies in Madrid (1932-1934), then continued at the School of Arts and Crafts in Oxford, where he obtained the Royal Institute of British Architects Intermediate Exam (1934-1936). He became a full-time painter in 1939, initially influenced by Paul Klee's cubism but thoroughly committed to pure abstraction by 1948. A grant allowed him to fully develop this approach in Paris, where he remained until 1969, becoming internationally known with works based on the observation of natural structures such as cells and crystals taken from scientific photographs. In Paris he met Eduardo Chillida and Ellsworth Kelly and was invited to participate in the Salons de mai from 1948 through 1950. He was also included in a group show at the legendary Galerie Denise René. In the nineteen fifties he began an experimental search that let him to create a legible style outside orthodox abstraction. He presented this work in 1955, in his first individual exhibition at the Galerie Maeght in Paris, at whose various branches he exhibited regularly through the nineteen eighties.

Pablo Palazuelo was influenced by cubism, the Bauhaus, neoplasticism, constructivist rationalism and science as well as Gaston Bachelard's and Mircea Eliade's writings on psychic and cosmological implications and Eastern cognitive presumptions. A clear and intuitive "transgeometry"—as he himself put it—of variations and the performativity of meticulously

rendered polygons, lines and colors, led to the event that proved transcendental for his work. In 1969 he returned to Spain and settled in Monroy (Caceres) in 1974. There he began a new period of research marked by a time factor that stemmed from his conception of pictorial representation as musical notation with graphic signs. Beginning in 1979 he worked more with sculpture as a means of further developing visual concepts taken from his painting.

Palazuelo was the object of important individual exhibitions including one at the Musée des Beaux-Arts (La Chaux-de-Fonds, Switzerland, 1972), his first retrospective at the Reina Sofía Museum (Madrid) and the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 1995), another individual exhibition at the Reina Sofía Museum (Madrid, 2005) and his most recent major retrospective at the Museo d'Art Contemporani de Barcelona, which traveled to the Museo Guggenheim Bilbao and the Pinacoteca do Estado, São Paulo (2006-2008). His honors include the Kandinsky Painting Prize (1952), the Gold Medal for the Fine Arts, the Premio Comunidad de Madrid a la Creación Plástica (1994), and the Premio Velázquez de Artes Plásticas (2004).

BIBL.: Kevin Power and Pablo Palazuelo, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power. Pablo Palazuelo*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1995; Carmen Bonell, *La geometría y la vida. Una antología de Palazuelo*. Murcia: CENDEAC, 2006; Manuel Borja-Villel *et al.*, *Palazuelo: Proceso de trabajo*. Barcelona and Bilbao: MACBA/FMGB, 2007; Alfonso de la Torre (ed.), *Pablo Palazuelo. Catálogo razonado*. Madrid and Barcelona: Fundación Azcona, Fundación Pablo Palazuelo, Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museo Reina Sofía, 2015.

R. D.

—

MANOLO QUEJIDO

(Seville, 1946)

Linked to the innovative group of artists from the late nineteen seventies known as Nueva Figuración Madrileña, Manolo Quejido has always made works that combine commitment with reflection on painting as a space for resistance and transformation. Among the referents and high points in his career are his interest in concrete poetry, his ties to Equipo 57 and his participation in "Formas Computables", a seminar at the University of Madrid's Centro de Cálculo in 1970. Besides his activity as a painter, Manolo Quejido has been involved in collective projects such as the launching of the Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1968), el Almacén de la Nave (1992) and CRUCE: arte y pensamiento (1993) in Madrid.

On the occasion of Quejido's exhibition at the Galería Buades in Madrid, critic and art historian Ángel González García, who was closely linked to

Quejido as a result of his participation in emblematic exhibitions such as "1980" and "Madrid D. F.", wrote: "This year, 1979, Manolo Quejido turns thirty-three, a fateful yet glorious age. And just in case, Quejido has already been painting feverishly and willing to slip everything he knows about painting into each of his works. Some say he has painted everything, or maybe he has turned everything into painting, without worrying too much about the inevitable failures brought out by such an absurd undertaking." In fact, the very act of painting, of understanding the "craft" as well as a knowledge of the history of that discipline, its social dimension and its power for irreverence and transformation are what have characterized this artist's work through his most recent pieces.

Manolo Quejido has exhibited at La Empírica (Granada, 2016); the Museo de Arte de São Paulo (2008); the Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (Havana, Cuba, 2008); the Museo de Bellas Artes de Caracas (2007); the Museo de Arte Zapopan (Jalisco, Mexico, 2006); the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville, 2006); and the Institut Valencia d'Art Modern (Valencia, 1997). His work is part of the collection and permanent exhibition at the Reina Sofía Museum (Madrid).

BIBL.: Quico Rivas, *Anstrich. Manolo Quejido*. Madrid: Galería Magda Bellotti, 2007; Miguel Cereceda, Kevin Power, Manolo Quejido, Francisco Rivas. *Pintura en acción*. Seville: CAAC, Consejería de Cultura, 2006; *Manolo Quejido. La pintura*. Bilbao: Juan Manuel Lumbreras. A'G Arte Gestión, 2003; Juan Manuel Bonet and Quico Rivas, *Manolo Quejido. 33 años en resistencia 1964-1979 - 1991-1997*. Valencia: IVAM. Institut Valencia d'Art Modern, 1997.

B. H.

MANUEL RIVERA

(Granada, 1927-Madrid, 1995)

Trained as a sculptor in the workshop of Martín Simón, a maker of religious sculptures from his hometown, Manuel Rivera turned to painting while studying at the School of Arts and Crafts of Granada, where his teachers included Joaquín Capulino and Gabriel Morcillo. In 1944, he received a grant from the Granada city government and the General Office of Fine Arts to complete his studies and the following year he entered the Superior School of Fine Arts in Seville. In 1954, he moved permanently to Madrid. Two years later, he visited Paris to obtain firsthand knowledge of the art being made there, and when he returned to Spain, he founded the El Paso group along with Antonio Saura, Luis Feito and Antonio Suárez. From the very start, in 1957, this collective of artists and critics revolutionized Spanish postwar art with the introduction of informalism. In 1969, Rivera became a member of the Royal Academy of Fine

Arts of Granada, and in 1984 he was appointed academician at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, in Madrid. In 1993, he became a titular member of the European Academy of Sciences, Arts and Letters.

Considered one of the first Spanish painters to employ a purely abstract language—this was already the case at the beginning of the nineteen fifties—Rivera also investigated materials and the possibility of working in relief with soil, pigments, nets and all sorts of humble materials traditionally unused for art but texturally rich.

His works were first shown at the Granada Press Association in 1947, and from then on, in numerous exhibitions, both in Spain and abroad. Of particular significance are his exhibitions at the Museo de Arte in Madrid (1956), the Musée des Arts Décoratifs, Paris (1959); the Pierre Matisse Gallery, New York (1960, 1966); the Musée des Beaux Arts de La Chaux-de-Fonds, Switzerland (1962); the Juana Mordó Gallery, Madrid (1964, 1966, 1975); the Museum of Modern Art, New York (1965); the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (1976); the Thessa Herold Gallery, Paris (1993) and the Lindenau Museum in Altenburg, Germany (1996), among many others. He also participated in important international events, including the Bienal Hispano-Americana; the V São Paulo Biennale (1957); the IV Venice Biennale (1958); the V Biennale of Alexandria (1962); the IV International Painting Festival of Cagne-sur-Mer, France (1972); ARCO, Madrid (1986) and Expo '92 in Seville (1992).

Over the course of his career, Rivera was widely honored with prizes such as the Honor Award from the III International Art Biennale of Tokyo (1964); the Gold Medal of the City of Madrid (1979); the Gold Medal for Merit in the Fine Arts (1981); the Medal of Honor from the Association of Spanish Writers and Artists (1987) and the gold Medal of Andalusia (1988). His work is found in a number of important international collections, including the Banco de España Collection, Madrid; the Chase Manhattan Bank Collection, Madrid and New York and the Juan March Collection in Majorca. Of particular note is his presence in the collections of some of the world's most important museums, including the British Museum, London; the Brooklyn Museum, New York; the Fogg Art Museum of Harvard University, Cambridge; the Haags Gemeentemuseum, The Hague; the Musée d'Art et Histoire, Geneva; the Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris; the Museo de Arte Abstracto de Cuenca; the museums of contemporary art in Seville, Las Palmas de Gran Canaria and Lanzarote; the Museum of Modern Art in Zurich; the museums of fine arts of Vitoria, Bilbao, Cáceres and Granada; the Museo Fundación Pablo Picasso, Granada; the Museo Municipal, Madrid; the Municipal Museum of Fine Arts, Dublin; the National Museum of Fine

Art, Rome; el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; the Museo Rufino Tamayo, Mexico; the Museum of Modern Art, New York; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; and the Tate Gallery, London; among many others.

BIBL.: Alfonso de la Torre, *Manuel Rivera: de Granada a Nueva York*. Granada: Centro José Guerrero, 2012; Vicente Aguilera Cerni, et al., *Manuel Rivera: Museo Pablo Serrano Noviembre 2002 - Enero 2003*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2002.

FALTA FIRMA

PEDRO G. ROMERO

(Aracena, Huelva, 1964)

With exhibitions in leading Spanish institutions and galleries since the nineteen eighties, Pedro G. Romero makes works that address the debates about authorship present in art since the historical avant-garde movements. As well as an artist, he is active as a curator, writer, critic and historian, and even produces works for the stage on occasions. In the mid nineteen nineties, the hybrid character of his production split his work into two large blocks: the FX Archive and the P.H. Machine—two spaces that G. Romero constructs on the basis of his interest the processes of history and the iconoclasy and functioning of a modern popular art such as Flamenco. He defines FX as "a document collection 'in process' intended to set the bases with which, to paraphrase Habermas, to urbanize the province of nihilism."

Pedro G. Romero has curated the exhibitions *Tratado de Paz*, organized within the framework of San Sebastian's period as Cultural Capital of Europe (2015-2016); *Economía Picasso*, Museo Picasso de Barcelona 82012; and *La noche española, Flamenco, Vanguardia y cultural popular 1865-1936* at the Reina Sofía Museum in Madrid (2007). His work has been exhibited at important international events, including the 31st São Paulo Biennale (2014) the Catalonia Pavilion at the Venice Biennale (2009) and the upcoming 2017 Documenta in Kassel.

BIBL.: Pedro G. Romero, *Los países*. Cáceres: Periférica, 2013; Esteban Pujals, Pedro G. Romero, *Silo:archivo FX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009; Pedro G. Romero, *Archivo FX. La ciudad vacía*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2009; Pedro G. Romero, *F.E., el fantasma y el esqueleto*. Vitoria-Gasteiz: Sala América, 1999, Granada: Palacio de los Condes de Gabis, Diputación Provincial de Granada, 2000.

FALTA FIRMA

NÉSTOR SANMIGUEL

(Zaragoza, 1949)

He is recognized as a latecomer, although we might better describe his trajectory as voluntarily *maladjusted* with regard to a customary career. Trained as a tailor at the Escuela Oficial de Madrid, Sanmiguel Diest worked as a pattern maker in a textile factory until the late nineteen nineties. In 1985, he co-founded the artists' collective A Ua Crag, a gallery-space in Aranda de Duero, with artists Rufo Criado, Rafael Lamata and Jesús Max, among others. During his years in that collective, which he abandoned in 1991, he launched the factions *Red District* and *2º Partido de la Montaña*—proposals with a markedly performative character and a strong element of political criticism in its discourse.

The nineteen nineties were also a period of individual work in which he developed an unclassifiable project characterized, from the very start, by the development of a personal language based on the combination of literary forms with painterly practice. In the artist's own words: "quotes, symbols and notes in the margin" became the resources permanently included in his images. In 1998, Sanmiguel Diest presented *Esferas doradas y armas de saqueo en las puertas del río* at the Galería Trayecto in Vitoria. This painting marks the first appearance in his work of the grid that has become a constant in all his later production.

Néstor Sanmiguel Diest has regularly exhibited at the Galería Maisterravalbuena in Madrid, and at Carlier / Gebauer in Berlin. His work has also been shown at institutions and art centers such as the Reina Sofía Museum (Madrid, 2016), La Conservera (Murcia, 2015), the Centro Cultural de España en Buenos Aires (2014), the Centro Cultural Montehermoso (Vitoria, 2012), and the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (Leon, 2007).

BIBL.: Beatriz Herráez, *Néstor Sanmiguel Diest. Las emociones barrocas; 1997-2005*. Leon: MUSAC, 2007; Daniel Castillejo, Fernando Illana. *Néstor Sanmiguel Diest*. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2004; *Un nenúfar en el pulmón derecho*. Aranda de Duero: Ayuntamiento de Aranda de Duero, 1997.

B. H.

ANTONIO SAURA

(Huesca, 1930 - Cuenca, 1998)

Bedridden for five years as the result of a disease, Saura began his self-taught exploration of writing and painting in 1943. After recovering, he made his first trip to Paris in 1951, and returned to live there between 1954 and 1955. In Paris he befriended

Benjamin Péret and frequented the surrealist group. After returning to Spain, this led him to found the El Paso group in 1957, alongside artists and writers Luis Feito, Rafael Canogar, Martín Chirino, José Ayllón and others. Saura directed and led the group until it dissolved in 1960. In 1966, he traveled to Cuba, and the following year he settled permanently in Paris, where his work received growing international recognition. Over the course of his career, Saura participated in numerous seminars, colloquies and conferences on art and culture, collaborated on films, curated exhibitions, designed sets for theater and, through the texts he began publishing in the late nineteen seventies and early nineteen eighties, established the fundamentals of his political position. In 1985, he created the *Woyzeck* performing arts center in Madrid, which was directed by Eusebio Lázaro, and in 1991, he participated with his brother, Carlos Saura, and Luis García Navarro in the staging of the opera *Carmen* at the Staatstheater in Stuttgart. From then until his death in Cuenca, he received a constant stream of prizes and honors.

With early influences that included surrealism, Michel Tapié's seminal text, *Un Art Autre*, and the work of artists such as Pollock, Dubuffet and Jean Fautrier, Saura was an artist whose reflexive intensity allowed viewers to intuit behind his work's compositions and pictorial gestures the desire to reveal that part of the human being that lies between the beautiful and the monstrous, naturally drawing us towards his most instinctive feelings. With its unmistakable appearance and an abstract expression based on patches of paint and chromatic austerity, Saura's work not only seeks to bring out his own turbulence but also that of those who consider him the quintessential painter of sadness and rebellion.

His first individual show took place at Sala Libros in Zaragoza in 1950, and from then until his death, he participated in individual and collective exhibitions at important galleries and institutions in Spain and abroad. Some of his most outstanding exhibitions took place at Galerie Stadler, Paris (1957, 1967); the Pierre Matisse Gallery, New York (1961, 1964); the Stedelijk Museum, Amsterdam (1963, 1964 and 1979); la Casa de Las Américas, Havana (1966); the Institute of Contemporary Arts, London (1966); the Galerie Maeght, Barcelona (1975); the Galería Juan Martín, Mexico (1975); the Fondation nationale des arts graphiques et plastiques, Paris (1978); the Fundación Joan Miró, Barcelona (1980); the Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1982); Harvard University, Cambridge (1989); the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva (1989); the Instituto Cervantes in Paris (1992); and the Museum of Modern Art in Lugano (1994). Following his death, he was the object of anthological exhibitions at the Kunstmuseum, Bern, Switzerland and the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, among others.

He participated in significant international events such as the Venice Biennale, alongside Eduardo Chillida and Antoni Tàpies (1958), and later as an artist and member of its organizing committee (1976), as well as various editions of Documenta, Kassel (1959, 1964 and 1977). He received numerous important awards, including the Guggenheim Prize, New York (1960); and the Carnegie Prize ex aequo with Eduardo Chillida and Pierre Soulages (1964). He was named *Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, France (1981 and 1990), received the Gold Medal for the Fine Arts (1982) and the Grand Prix des Arts de la Ville de Paris (1995).

BIBL.: Francisco Calvo Serraller and Antonio Saura, *Saura: Damas*. Madrid: Fundación Juan March and Editorial de Arte y Ciencia S.A., 2005; Belén Galán (coord.), *Itinerarios de Antonio Saura*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

FALTA FIRMA

SOLEDAD SEVILLA

(Valencia, 1944)

After studying at the Escuela de Bellas Artes de Sant Jordi in Barcelona (1960-1965) she attended the Seminar on the Automatic Generation of Visual-Arts Forms at the Universidad Complutense de Madrid's Centro de Cálculo (1969-1971). Her painting based on geometric rigor as a normative base dates from that period. In 1979 she obtained a grant from the Fundación Juan March and spent the period between 1980 and 1982 studying at Harvard University in Cambridge with a Scholarship from the U.S.-Spanish Joint Committee for Education and Cultural Affairs. That is where she began work on her *Las Meninas* series (1983), in which she first applied a grid structure to the motive developed in the painting's middle ground—here, interpreting the space and atmosphere of Velázquez's work. She then made her *Alhambras* series (1984-1986), which continues to employ a grid to filter and fix the play of light and shadows that this Nasrid monument produces on the canvas. Since then, she has combined painting and installations as a means of extending or projecting painterly elements in space. In these projects, light and shadows play a central role, as can be seen in works made with copper wire, where light creates the gridlike effect from her painting series, playing with the viewer's sensorial and corporal perception. In the late nineteen nineties, she abandoned the grid in favor of a more lyrical abstraction with a clearly organic dimension that evokes natural elements. Examples include the walls covered with plantlife from her *Insomnios* series (2000-2003) or the textures of wood and metal in her most recent series, which move towards a poetic of the temporary and transitory.

Since her first individual exhibition at the Galería Juana de Aizpuru in Seville in 1964, she has regularly shown at a variety of art centers, including the Museo de Arte Contemporáneo (Seville, 1985); the Palacio de los Condes de Gabia (Granada, 1991); the Reina Sofía Museum's Palacio de Velázquez (Madrid, 1995); Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián, 2000); the Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2001); the Reina Sofía Museum's Palacio de Cristal (Madrid, 2011-2012) and the Centro José Guerrero (Granada, 2015). Over the course of her career Soledad Sevilla has received the National Prize for the Fine Arts (2993), the Medal of Merit in the Fine Arts (2007) and the Medal of the Academia de Bellas Artes de Granada (2008), among other honors.

BIBL.: Mar Villaespesa, Kevin Power and Santiago B. Olmo, *Memoria: Soledad Sevilla*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística, 1995; Yolanda Romero Gómez, *Soledad Sevilla: I'espai i el recinte: el espacio y el recinto*. Valencia: IVAM, 2001; Yolanda Romero Gómez, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz and Esperanza Guillén, *Soledad Sevilla: Variaciones de una línea, 1966-1986*. Granada: Centro José Guerrero/Patronato de la Alhambra y Generalife, 2015.

R. D.

JOAQUÍN SOROLLA

(Valencia, 1863 - Cercedilla, Madrid, 1923)

Painter Joaquín Sorolla y Bastida was born in Valencia on February 27, 1863. After he and his sister, Concha, were orphaned when Joaquín was only two, they were taken in by his maternal aunt, Isabel Bastida and her husband, José Piqueres. While studying at the Escuela Normal in Valencia, Sorolla showed a capacity and interest in drawing that led his uncle to arrange for him to study with sculptor Cayetano Capuz in night classes at the Escuela de Artesanos de Valencia. In 1878, he entered the Escuela de Bellas Artes de San Carlos in Valencia, where he received a rounded artistic education. Those formative years proved fundamental for him, as he made friends with Juan Antonio García del Castillo, whose father, Antonio García Peris was one of the most important late 19th-century photographers in Valencia. Sorolla began working for him, lighting his photographs, and in return, García furnished him a studio in which to paint. This relationship became important for Sorolla, not only because of the support he received from García, but also because he later married his daughter, Clotilde García del Castillo. During his formative years, Sorolla made several important trips to Madrid, where he visited the Museo del Prado and was fascinated by Spanish *Siglo de Oro* painting—especially the work of Velazquez, whose influence is visible in Sorolla's work from all periods of

his career. Those were also the years when he competed in national painting contests. In 1883 he was awarded the Gold Medal at the Exposición Regional de Valencia for his work, *Praying Nun*. The following year, the Regional Government of Valencia assigned him a pension to study in Rome and he moved there in 1885. Besides delving into Rome's artistic atmosphere, Sorolla visited Paris, where he was able to see, first-hand, the international painting being made at that time. In that sense, he felt very close to the approach of Jules Bastien-Lepage and the northern painters. In Rome he coincided with other Spanish pension students, including the brothers José and Mariano Benlliure (painter and sculptor, respectively), Emilio Sala Francés and José Villegas Cordero. At the end of his pension period, he obtained a one-year extension, which he spent in Assisi. There, he settled with Clotilde, whom he had married in Valencia in 1888. The following year, they moved to Madrid, which became their permanent home. That is where Sorolla began to develop his career, beginning with subjects related to social realism, which was then in vogue. His *¡Otra Margarita!* Won a prize at the Exposición Nacional de Bellas Artes in 1892, while *¡Triste herencia!* Received the Grand Prize at the Universal Exposition in Paris in 1900. Following this latter painting, Sorolla abandoned his focus on social subject matter, concentrating instead on aspects already present therein: the beach in Valencia and children, but now bathed in light in scenes that convey the joy of life. This is the work that made him world famous, thanks in part to individual exhibitions in Paris (1906), Berlín, Düsseldorf and Cologne (1907), London (1908), New York, Buffalo and Boston (1909), Chicago and Saint Louis (1911). The exposition in London was the scene, in 1908, of a fundamental event for Sorolla's artistic career, as that is where he met Archer Milton Huntington, a U.S. patron of the arts who not only sponsored his exhibitions in the United States in 1909 and 1911, but also provided him with the most important commission of his career: the decoration of the library at The Hispanic Society of America. Sorolla worked on that project between 1912 and 1919, painting a series of panels in which he depicted different regions of Spain, with their characteristic peoples and activities. The physical effort required by this project affected Sorolla's health and soon after he finished, on June 17, 1920, a stroke paralyzed one side of his body. This attack, from which he never recovered, occurred in his garden while he was painting his *Retrato de la señora López de Ayala*. He died at his daughter María's house in Cercedilla on August 10, 1923. In 1914, Sorolla had been appointed to the Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid, where he also taught composition and color. Thanks to the collaboration of his widow, Clotilde García, the Museo Sorolla opened in Madrid in 1932, where it occupies the home that the family had acquired in 1905.

BIBL.: Bernardino de Pantorba [José López Jiménez], *La vida y la obra de Joaquín Sorolla: estudio biográfico y crítico*. Madrid: Gráficas Monterde, 1970 (2nd ed. expanded).

Jose Luis Díez and Javier Barón (eds.) *Joaquín Sorolla 1863-1923* [exp. cat.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009; Rafael Doménech, *Sorolla. Su vida y su arte*. Madrid: Leoncio Miguel, 1910; VV. AA., *Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida*. New York: Hispanic Society of America, 1909; Víctor Lorente Sorolla, Blanca Pons-Sorolla and Marina Moya (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*. Barcelona: Anthropos, 2008; Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla. Vida y obra*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2001; Blanca Pons-Sorolla and María López Fernández (eds.), *Sorolla y París* [exp. cat.]. Madrid: Ediciones El Viso, 2016; Blanca Pons-Sorolla and Víctor Lorente Sorolla (eds.), *Epistolarios de Joaquín Sorolla III. Correspondencia con Clotilde García del Castillo (1891-1911)*. Barcelona: Anthropos, 2009; Blanca Pons-Sorolla and Mark A. Roglán (eds.), *Sorolla y Estados Unidos* [exp. cat.]. Madrid: Fundación Mapfre, 2014-2015; Facundo Tomás, Felipe Garín, Isabel Justo and Sofía Barrón, *Epistolarios de Joaquín Sorolla I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona: Anthropos, 2007.

M. R.

ANTONI TÀPIES

(Barcelona, 1923-2012)

Considered one of Spanish art's fundamental figures from the second half of the 20th century, as well as one of the most internationally known, he was a precursor to informalism and arte povera. Most of all, however, he created his own unmistakable art language. As the result of a lung disease in his youth, Tàpies taught himself to paint and draw. He began law studies in 1941 but abandoned them in 1946 to become a full-time artist. In 1947 he became friends with poet Joan Brossa, and the following year they founded *Dau al Set* magazine with artists Joan Ponçs, Modest Cuixart and Joan-Josep Tharrats and writers Arnau Puig and Juan Eduardo Cirlot. Strongly steeped in surrealism, this publication was a catalyst for renovation in Catalan art, although it only lasted until 1951. During that period, Tàpies's work formally developed a language with magical, surrealist and primitivist components that reflected the influence of Joan Miró, Paul Klee and Max Ernst. In 1950, thanks to a grant from the French government, Tàpies moved to Paris, where his contact with *art autre* led him to treat matter as a vehicle for expression, but also as a symbolic component and a link between the human being and the universe. His use of earth, dust, varnishes, collage and graphisms made by incising, scratching or scraping combined creative and destructive

processes in paintings that he conceived as walls—literally, nominally or metaphorically. His work gained international renown in the nineteen fifties, after he participated in the 1952 Venice Biennale and was awarded the Grand Prize for Painting at the São Paulo Biennale in 1953. His individual exhibition at the Martha Jackson Gallery in New York took place that same year. In the 1960s and 1970s, Tàpies intensified his social and political commitment in works where objects express his everyday surroundings. Over the following decades, he continued to develop a visual language filled with recurring motives and signs that draw their strength from Oriental thought and a reflection on pain as an intrinsic part of life.

Tàpies's work has shown at the Venice Biennales (1952, 1958 and 1981), the São Paul Biennale (1953) and Documenta 3 (Kassel, Germany 1964). His first retrospective was held at the Solomon R. Guggenheim Museum (New York, 1962), where he showed again in 1995. Other internationally renowned art spaces that have exhibited his work include the Institute of Contemporary Arts (London, 1965); the Nationalgalerie (Berlin, 1974); the Fundació Joan Miró (Barcelona, 1976); the Reina Sofía Museum (Madrid, 1990, 2000 and 2004); and the Museum of Modern Art (New York, 1992). Posthumous exhibitions include those at the Museo Guggenheim Bilbao (Bilbao, 2013-2014), the Museo Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona 2013-2014) and the fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 2013-2014), which he himself founded in 1984. Among other honors, Tàpies received the Gold Medal from the Generalitat de Catalunya (1983), the Premio Príncipe de Asturias de las Artes (1990) and the Velázquez Price for the Visual Arts (2003). In 2010, he received the title of Marquis of Tàpies from King John Charles I of Spain.

BIBL.: Manuel Borja-Villel *et al.*, *Tàpies*. Madrid: MNCARS, 2000; Manuel Borja-Villel, Valeriano Bozal and Serge Gilbert, *Tàpies: En perspectiva*. Barcelona: MACBA/Actar, 2004; Dawn Ades, Barry Schwabsky and Antoni Tàpies, *Tàpies: desde el interior, 1945-2011*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/MNAC, 2013.

R. D.

WOLFGANG TILLMANS

(Remscheid, Germany, 1968)

German artist Wolfgang Tillmans lives in Berlin and London. His first individual exhibition dates from 1988, when he was only twenty years old. In 1990, some of his photographs of gay nightlife in Hamburg were published in the British magazine *i-D*. Attracted by the idea of portraying modern life, youth culture and *clubbing*, he gradually expanded his subject matter to include everyday life: "I begin by making contemporary images, art that lets you

feel what it means to be alive today." His work has been related to nineteenth-century painter Gustave Courbet in its voracious quest for realism, as well as to pop artists such as Andy Warhol, Robert Rauschenberg and Sigmar Polke—always with the idea that he does not conceive his pieces in the context of photographic history, but rather in that of a general history of art. About ten years ago, he began working with video, and his approach resembles that of Warhol: a fixed camera with direct sound that captures life with neither filters nor editing, thus reflecting the absurdity and boredom of everyday life. Since the beginning of the present decade, he has focused on digital photography, although he refuses to manipulate his images.

In 2000, he began presenting abstract photographs alongside his well-known landscapes, still lifes, portraits and everyday scenes. He hung them to form a sort of patchwork, often without mounting and directly on the wall alongside photocopies or magazine clippings. In that sense, his exhibitions clearly mirror his publications, which should be understood as artist's books. His abstract images are born of chance: he allows photographic paper—sometimes unexposed, sometimes exposed to different sources of colored light—to become contaminated with water and chemical residues, especially silver nitrate, in the processing machine, generating scratches and marks that alter both the color and physical surface of the paper. This is what Tillmans considers "pure" photography—a fundamental register of light as the basis for that medium's visual possibilities. In his work, Tillmans blurs the limits between abstract and figurative, high and low culture.

He has shown individually at the Reina Sofía Museum (Madrid, 1998); the Palais de Tokyo (Paris, 2002); PS1 MoMA (New York, 2006); the Serpentine Gallery (London, 2010); the Moderna Museet (Stockholm, 2012); the Metropolitan Museum (New York, 2015); and the *Fundação Serralves* (Oporto, Portugal, 2016), among others. He won the Hasselblad prize in 2015 and in 2000, he became the first non-British artist and the first photographer to receive the Turner Prize.

BIBL.: *Concorde/Wolfgang Tillmans*. Cologne: Walther König, 1997; *If one thing matters, everything matters*. London: Tate Modern, 2003; *Manual/Wolfgang Tillmans*. Cologne: Walther König, 2007; *Wolfgang Tillmans: lighter*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008; *Wolfgang Tillmans habla con Hans Ulrich Obrist*. Madrid: La Fábrica and Fundación Telefónica, 2009; *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011; *Wolfgang Tillmans*. Stockholm: Moderna Museet, 2012; *The Cars*. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.

I. T.

EULÀLIA VALLDOSERA

(Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963)

Initially trained at the Universidad de Barcelona's School of Fine Arts, she completed her studies in Holland. Beginning in the early nineteen-nineties with her exhibition «El melic del món» (Galería Antoni Estrany, Barcelona, 1991) she developed multi-disciplinary work that combines photographs, slide projection, installation, performance and video in a very coherent manner. Since then, her work has focused on the deconstruction of female stereotypes, emphasizing that they are based on assumptions and using her own body and image as a means of connecting with the rest of the world. Desire, the beauty of the female body and its commodification by the male gaze; intimacy, the domestic sphere, the construction of identity and maternity are some of the questions that her work addresses from a critical standpoint, fundamentally in a series of installations called *Aparences* (*Appearances*).

Many of her pieces use everyday objects, including cleaning materials—bottles of bleach or detergent—that have been linked to women by their traditional connection with the home. These are converted into metonyms of women and even function like anthropomorphic shadows—almost platonically or through similarity—of *other* bodies. They take the place of the female body in her representation and language and their distribution around the exhibition space draws the viewer into the piece. In the nineteen nineties, she also made a series of photographs in which her body was projected on indoor spaces so that she was identified with them. In order for her to merge with the architecture, the projected images of her body were incomplete, lacking certain parts (as they do, for example in *Racó*). At the beginning of the previous decade, her work became more radical and even more immaterial.

Eulàlia Valldosera was awarded the National Prize for the Visual Arts in 2002, just a year after her retrospective exhibition at the Fundació Tàpies in Barcelona, which then traveled to the Witte de With contemporary art center in Rotterdam (Netherlands). She has also presented individual exhibitions at the Reina Sofía Museum (Madrid, 2009) and the Fundació Miró (Barcelona, 2013) and participated in Manifestas 1 (Rotterdam, 1996), the Istanbul Biennale (1997), the Johannesburg Biennale (South Africa, 1997), Skulptur Projekte Münster (Münster, Germany, 1997) and the Venice Biennale (2001).

BIBL.: *Aparences*. Lérida: Ayuntamiento de Lérida and Escola de Belles Arts, 1996; *Eulàlia Valldosera: el pare, la mare*. Gerona: Ayuntamiento de Gerona, 2006; *Eulàlia Valldosera: obres, 1990-2000*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2001; Enguita, Nuria, *Eulàlia Valldosera: el ombigo del mundo*. Madrid: MNCARS, 2009; *Dependences: Eulàlia Valldosera*. Madrid: MNCARS, 2009.

I. T.

DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ

(Nerva, Huelva, 1882 - Madrid, 1969)

After moving to Madrid as a young man, he studied the great masters at the Museo del Prado, taking a particular interest in El Greco, Velazquez, Goya and Zurbaran. In 1906, he moved to Paris, where he remained for fifteen years. His memories of that period, published in the Madrid newspaper ABC and collected after his death, mention the artists and friends he met there—Amedeo Modigliani, Ignacio Zuloaga, Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Pablo Picasso, Juan Gris, and so on—and reveal his great understanding and humanity. He exhibited alongside Picasso and Gris in Paris in 1908 and in 1911, he married Danish sculptress, Eva Aggerholm (Soeby, 1879). When World War I broke out in 1914, Vázquez Díaz remained in France, visiting the front and engraving images of the war-damaged cities, but the difficult situation eventually led the couple to move to Spain. There, the artist's cubist-derived style was considered overly daring by Madrid's academic art scene. It was readily accepted, however, by members of the Generation of '98, and the artist soon began portraying these intellectuals in powerful and sober works, crafting likenesses of Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Manuel de Falla, José Gutiérrez Solana, José Ortega y Gasset and Gregorio Marañón, among others. His efforts to reconcile his sober, rectilinear and predominantly gray cubist-derived style with traditional painting led him to paint *Los Monjes* in 1926. This homage to the friars' painter, Zurbaran, exemplifies a style that culminated in frescoes known as *Poema del Descubrimiento*, dedicated to Christopher Columbus's great deed. Commissioned by the Spanish government in 1929, these works were painted for the Monastery of La Rábida (Huelva). Vázquez Díaz also explored the world of bullfighting with excellent results, presenting majestic groups of bullfighters posing for posterity, including imaginary depictions of the real retinues of matadors Lagartijo, Frascuelo, Juan Centeno and Mazzantini. He was also a fine landscape painter, known especially for his admirable and sober views of the Basque Country.

Daniel Vázquez Díaz built his international reputation on exhibitions in Italy, Switzerland, Germany, England, Portugal, Egypt, the United States, Argentina and Brazil, among other countries. He was honored with gold medals at home and abroad, including the Grand Prize at the Primera Exposición Bional Hispanoamericana. He died in 1968 and the Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Daniel Vázquez Díaz opened the following year in his native Nerva.

BIBL.: Luis Gil Fillol, *Daniel Vázquez Díaz*. Barcelona: Editorial Iberia, 1947; Enrique Lafuente Ferrari, *Daniel Vázquez Díaz, Exposición Nacional de Bellas Artes, 1962* (exp. cat.). Madrid: Dirección General de Bellas Artes,

1962; Vázquez Díaz, *"Generación del 98"* (exp. cat.). Madrid: Galería Theo, 1968; Ángel Benito, *Vázquez Díaz. Vida y pintura*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1971; Jesús Velasco Nevado, *El orden pictórico de Vázquez Díaz*. Huelva: Archivo Municipal, 2000; Jaime Brihuega and Isabel García, *Daniel Vázquez Díaz*. Madrid: MNCARS, 2004.

J. G. and M. J. A.

JOSÉ VILLEGAS

(Seville, 1844 - Madrid, 1921)

After studying with José Romero and Eduardo Cano in Seville, he worked as a copyist at the Museo del Prado in Madrid and, with his parents' support, trained at Federico de Madrazo's studio. At the age of twenty, he moved to Rome, where he spent long periods, and even had an Andalusian-Muslim-style house built in 1887. He was interested primarily in Orientalist and *costumbrista* subjects, although he also made history paintings and, in the eighteen nineties, some ecclesiastical portraits. In 1888, he was appointed director of the Spanish Academy in Rome and between 1901 and 1908, he directed the Museo del Prado.

BIBL.: José Artal, «Villegas», vol. II, *Arte Moderno. Escuela Española* (Buenos Aires), (1900); Hermanos Álvarez Quintero, "Prólogo". in *Homenaje a Villegas*. Madrid, 1919; Various Authors, *Exposición de pinturas de José Villegas* (exp. cat.). Madrid: Academia de San Fernando, 1922; Ángel Castro Martín, *Vida y obra de José Villegas Cordero (1844-1921)*. Seville and Córdoba: Caja Sur, 2001; Ángel Castro Martín, *José Villegas. Retrospectiva (1844-1921)*. Zaragoza: Ibercaja, 2005.

J. G. AND M. J. A.

IGNACIO ZULOAGA

(Éibar, Guipúzcoa, 1870 - Madrid 1945)

Born to a family dedicated to the applied arts (his uncle Daniel was one of the finest ceramicist of his time), he showed an early vocation for painting—against his father, Plácido Zuloaga's wishes that he become a mining engineer. Moving to Madrid, he copied masterworks at the Museo del Prado and showed his own work for the first time at the National Exhibition in 1887. He later traveled to Rome, then on to Paris, where he apparently studied with Henri Gervex and made friends with Catalan artists from the modernist group—especially Ramón Casas and Santiago Rusiñol. He was also friends with Paul Gauguin, Eugène Carrière and the Nabi painter, Émile Bernard. During that stay, he exhibited at the Galerie Le Barc de Bouteville.

Zuloaga moved to Seville in 1893, attracted by the *Flamenco* atmosphere of bullfighters and

popular women. Apparently, he even fought bulls himself. In 1898, he discovered the austere charm of Castile, moving into his uncle Daniel's house in Segovia. His portrait of his uncle and cousins was successful at the Salon de la Nationale in Paris, where, in 1899, he married Valentine Dethomas. After their honeymoon, they lived at different times of the year in Paris, Madrid and Segovia. In Paris, the decision of the jury for Spanish participation to reject his work, *Vispera de la corrida*, was not well received, and at the Universal, the prizes went to Sorolla. Nonetheless, he continued his international painting career with exhibitions in Paris, Dresden, Düsseldorf, New York, Vienna, Budapest, Munich and Amsterdam, among other cities. With the outbreak of World War I, he returned to Spain and moved into a mansion in Zumaia, which he began to turn into a museum (with works by El Greco and Goya). In 1940, he was awarded the painting medal at the Venice Biennale.

His strong personal style combines elements of Baroque Spain's great masters from El Greco to Velazquez and especially Ribera, with Goya's innovative challenge. Zuloaga was simultaneously a naturalist and an expressionist, and his brave, black Spain corresponds to the one discovered by the Generation of '98, with which he is associated as an artist. His portraits (Azorín, Falla, Belmonte, Domingo Ortega, Balenciaga, etc.) are exceptionally vigorous.

BIBL.: Christian Brinton, *Catalogue of Paintings by Ignacio Zuloaga exhibited by the Hispanic Society of America*. New York: Hispanic Society of America, 1909; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. San Sebastian: Editora Internacional, 1950; Jesús María de Arozamena, *Ignacio Zuloaga. El pintor. El hombre (66 illustrations)*. San Sebastian: Sociedad Guipuzcoana de Ediciones, 1970; Enrique Lafuente Ferrari, *1898-1985*. Barcelona: Planeta, 1990.

J. G. AND M. J. A.

DE GOYA À NOS JOURS

REGARDS SUR LA COLLECTION BANCO DE ESPAÑA

La *Collection Banco de España* est le fruit d'un patrimoine artistique accumulé tout au long de plus de deux ans d'histoire. Ses fonds se divisent grosso modo en deux : une partie que nous pourrions qualifier d'historique, et une autre partie que nous pourrions définir comme contemporaine.

De Goya à nos jours propose un regard sur la collection, un parmi tant d'autres, qui réunit des œuvres allant du XVIII^e siècle à l'actualité. Cette proposition, qui se veut en harmonie avec le profil spécifique du Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, se caractérise par le fait qu'il s'agit de la première exposition d'art espagnol de cette envergure au Maroc.

Le présent catalogue rassemble les illustrations des quelque sept-cents œuvres qui constituent l'exposition ; s'y retrouvent des artistes non seulement espagnols mais également, dans une moindre mesure, internationaux, reflet de l'ouverture vers l'art provenant d'autres horizons de la collection à partir du début de ce siècle. Le catalogue propose en outre des commentaires sur chacune des œuvres, rédigés par différents spécialistes, des biographies des artistes et deux essais critiques.

Tous les textes sont traduits en anglais et en espagnol.

La Colección Banco de España es el resultado de un patrimonio artístico acumulado a lo largo de más de doscientos años de historia. A grandes rasgos sus fondos se dividen en dos: una parte que podríamos calificar de histórica, y otra que podríamos definir como contemporánea.

De Goya a nuestros días presenta una mirada a la colección, de las múltiples posibles, que reúne obras desde el siglo XVIII al momento actual. Se trata de una propuesta en consonancia con el perfil específico del Musée Mohammed VI d'art moderne et contemporain de Rabat, marcada por el hecho de ser la primera vez que se exhibe una muestra de arte español de esta envergadura en Marruecos.

Este catálogo recoge las imágenes de las más de setenta obras que componen la muestra que, además de artistas españoles, incluye algunos creadores internacionales que reflejan la apertura de la colección a partir de principios de este siglo hacia el arte de otras latitudes. El catálogo incluye asimismo comentarios sobre cada una de las obras a cargo de diferentes especialistas, biografías de los autores y dos ensayos críticos.

Todos los textos están traducidos al francés y al inglés.

