

NATURALEZA MUERTA

Pintura española siglos XX - XXI

12 de mayo - 18 de junio de 2016

ALFONSO ALBACETE BONIFACIO ALFONSO CAROLINA ANDRADA JOSÉ MANUEL BALLESTER

MIQUEL BARCELÓ
JUAN BARJOLA
MIGUEL BERROCAL
MARÍA BLANCHARD
FRANCISCO BORES
CLAUDIO BRAVO

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

JORGE CASTILLO
EDUARDO CHILLIDA
ALBERTO CORAZÓN
PANCHO COSSÍO
CRISTIAN DOMECQ
JUAN DE ECHEVARRÍA
LUIS FERNÁNDEZ

LULU FIGUEROA HUGO FONTELA CARLOS FRANCO LUIS GORDILLO JUAN GRIS

AGUSTÍN IBARROLA

LABAD

ABRAHAM LACALLE NICOLÁS DE LEKUONA ANTONIO LÓPEZ GARCÍA JUAN MARTÍNEZ MORO

JOAN MIRÓ

JUAN NAVARRO BALDEWEG

PELAYO ORTEGA
BENJAMÍN PALENCIA
JOAQUÍN PEINADO
IGNACIO PINAZO
JOAQUÍN SOROLLA
ANTONI TÀPIES
JOSÉ MARÍA UCELAY
MANOLO VALDÉS

XAVIER VALLS CRISTINO DE VERA HERNANDO VIÑES

Marlborough

ORFILA, 5 · 28010 MADRID T. +34 91 319 14 14 GALERIAMARLBOROUGH.COM

REFLEXIONES sobre EL BODEGÓN

Kosme de Barañano

En castellano tenemos la palabra *bodegón* para referirnos a ese topos de la Historia del Arte conocido como *still-life*, *Still-leben*, *nature morte* o *natura morta*, un género particular de la Pintura.

El bodegón como imagen pictórica lo referimos al siglo XVII pero existe desde la Antigüedad: el célebre topos de la pintura y el engaño, el tromp-l'oeil de los griegos Zeuxis y Parraxio no deja de ser una pintura de representación de uvas. El vocablo stillleben aparece por primera vez en Holanda en 1630, en francés nature morte no aparece hasta mediados del XVIII. La naturaleza muerta o bodegón será el último género de la Pintura académica, después de aquellos apartados de la Pintura de historia, la Pintura de retrato, la Pintura de paisaje, o la Pintura de género (la peinture de genre para las escenas de la vida cotidiana o de interiores, codificada por Quatremère de Quincy), de la que se desgaja. En su Considérations sur les arts du dessin en France de 1791 el arqueólogo y político señala que el «genre proprement dit, ou celui des scènes bourgeoises». Unos años antes, en 1766, en su Essais sur la peinture Denis Diderot había escrito "on appelle du nom de peintres de genre indistinctement et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes à la vie commune et domestique" ("Se llaman pintores de género indistintamente a los que solo se ocupan de flores, frutas, animales, maderas, bosques, montañas y los que piden prestado sus escenas a la vida común y doméstica").

El término bodegón, como el popular de "maricón", en castellano, es una palabra aguda y sonora. Recuerdo hace unos años en Madrid un educado empleado del mundo del arte, que al ser señalado como gay respondió, "por favor doña E., no me llame gay, dígame maricón, que suena más a bóveda". En castellano usamos términos sonoros que acaban teniendo un matiz antinatural y despreciativo. Incluso cuando son copia de lenguas cercanas los consideramos también en negativo, naturaleza muerta no es precisamente la traducción correcta y sensible de still life o still leben, términos con más misticismo, la silente natura de san Juan de la Cruz. Natura morta en italiano no tiene la contundencia del castellano, porque como en valenciano la mata morta puede ser lánguida más que fuera de uso.

El Diccionario de la RAE definía *bodegón*, en su segunda acepción, como la "pintura que representa cosas comestibles y vasijas"; desde los años 70 es la tercera acepción: "composición pictórica que representa por lo general cosas comestibles o seres inanimados" (como copiada del italiano "opera pittorica che rappresenta oggeti inanimati", que no introduce la banalidad de lo comestible). Tampoco los historiadores del arte en España se han caracterizado por la búsqueda de una terminología elegante: *trampantojo* suena casposo, como cursi y académico suena *vanitas* referida a la naturaleza muerta alegórica, que además en el Barroco hispano acontece ser siempre un bodegón lúgubre.

El interés por este género pictórico ha dado fructíferos pintores en el arte español, al margen de los nombres de Diego Velázquez y Francisco Zurbarán, desde Blas de Prado (del que no conservamos ningún bodegón pero fue ensalzado por Francisco Pacheco, suegro de Velázquez), pasando por el singular Juan Sánchez-Cotán y el madrileño de padres flamencos Juan Vanderhamer, hasta los nombres de Antonio de Pereda, Juan Arellano, Pedro Camprobín, Antonio Ponce, Felipe Ramírez, Juan Bautista Espinosa, Juan Fernández llamado *el Labrador*, Tomas Hiepes, Luis Meléndez, José del Castillo, Luis Paret y Alcázar, Miguel Parra o Eugenio Lucas. La exposición comisariada por Javier Portús, para el Museo del Prado en 2006, *Lo fingido verdadero. Belleza y actualidad del bodegón* con un título tomado de una comedia de Lope de Vega, dio un buen repaso a este género.

Después de un Barroco pleno en bodegones sencillos, a diferencia de la opulencia en viandas o en flores de la pintura alemana o de la flamenca, que va de Sánchez-Cotán a Zurbarán, aparece la frialdad de Meléndez. Sin embargo, el tenebrismo sencillo (animales muertos amontonados con cierto y falso descuido) de la naturaleza muerta comienza con Goya y sigue con Picasso. Más el siglo XX de la Pintura española ha dado un innumerable buen número de *still life*, desde importantes cuadros de nuestros grandes artistas genios a los de segunda división con excelentes resultados. Si algo caracteriza a la Pintura española en todas sus divisiones es una excelente realización en este tema.

A fin de evaluar la naturaleza muerta en el contexto crítico del arte contemporáneo en España en los últimos cien años, tenemos que

conceptualizar primero qué es el bodegón, así como los elementos culturales que conlleva. El bodegón es en cuanto a tema una colección de objetos que se presenta a nuestra vista de manera frontal como un *icono*, y en cuanto composición algo que manda un mensaje (sea filosófico-religioso sea de teoría pictórica).

Antes de explicar las razones y sentido de esta exposición repasemos brevemente el origen del bodegón en la pintura europea. El bodegón, como ya he señalado, aparece en la Holanda protestante y económicamente fuerte del siglo XVII. El bodegón holandés fue más que puramente estética: la alegría de la representación pictórica de mercancía exótica, de los comerciantes holandeses. En la naturaleza muerta aparecen reflejadas tanto la vida económica del mundo real del pintor como la del comprador y su riqueza, las especias exóticas, el cristal veneciano, la porcelana china, etc. Cuando se emancipan de estar en la pintura religiosa (como símbolos) o de la nobleza (atributos del poder) los objetos siguen hablando de la necesidad de transcender lo concreto, de *significarse*. El bodegón es, en este sentido, el proceso de emancipación de la naturaleza muerta del accesorio de carga simbólica de la pintura religiosa a un sujeto por derecho propio.

Aunque hay pintores flamencos especializados en este género ya en el siglo previo, entre ellos Jan Brueghel el Viejo. Pensemos que solamente en el Rijksmuseum de Ámsterdam hay más de 230 naturalezas muertas. La vida, literalmente, se detiene en estas superficies dispuestas de objetos, conchas, libros, cráneos y animales muertos, así como de plantas vivas y criaturas: flores, insectos y a veces un ser humano, perro o loro. De 1628 es el cuadro de Pieter Claesz Vanitas Still Life with the Spinario de 1628 (óleo sobre madera, 70 × 80 cm en el Rijksmuseum de Ámsterdam) que presenta los materiales de estudio de un pintor educado: libros, dibujos, armaduras, instrumentos musicales y una copia en yeso de la escultura helenística Espinario, sobre la mesa hay un pincel y una paleta, junto con huesos y un cráneo. El mensaje es claro: las apariencias engañan, pues el mundo es mera ilusión y la vida es transitoriedad (vanitas). De 1636 es la Vanitas stilleben mit Globus und Totenkopf de Pieter Symonz Potter (pequeña madera de 27 x 35 cm. en el Gemalde Galerie Staatliche Museen de Berlín) con la firma en uno de los papeles, dirigida directamente al espectador. La primera obra es, sin embargo, de un pintor del que apenas queda nada: Johannes van der Beeck, llamado Torrentius, Emblematic still life with flagon, glass, jug and bridle, (óleo sobre madera, 52 × 50 cm en el Rijksmuseum de Ámsterdam) fechada en 1614 y conocida como una Allegory on temperance, una oda a la moderación destinada a ofrecer al espectador una lección sabia.

En Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting (Reaktion Books - Essays in Art and Culture, London 2004)

Norman Bryson analiza los orígenes, la historia y la lógica de la 'naturaleza muerta'. El primer ensayo se dedica a un fresco romano, en el segundo a los bodegones de la pintura española del siglo XVII al cubismo; en el tercero a la naturaleza muerta del siglo XVII en Holanda, y el cuarto a analizar que la desconsideración (patriarcal) del bodegón coincide con la opresión histórica de las mujeres. Bryson entra en el silencio de los bodegones con una mirada deslumbrante: nuevas interpretaciones se pueden encontrar en todas las páginas de este libro, en sus palabras sobre Zurbarán o sobre Chardin.

Una naturaleza muerta es una pintura compuesta esencialmente por objetos inmóviles e inanimados tales como platos, flores, instrumentos musicales, relojes, etc. Los diversos temas (la disposición cuidadosa de rarezas y cosas cotidianas, telas valiosas y porcelana, libros y mapas, flores y conjuntos de frutas, instrumentos musicales, trofeos de caza, etc.) dependen de los intereses personales ya de los pintores, ya de los compradores. El ennoblecimiento de lo común o la simbolización de lo cotidiano, conlleva un contenido moral (o religioso), un memento mori, un acordarse de la muerte, una reflexión sobre el paso irremediable del tiempo. Cuando incorpora elementos simbólicos que reflejan el paso de la vida (como la vela que se consume, o el reloj de arena), es decir, el tiempo transcurrido, entonces los llamamos vanitas: la vanidad y la nada de las cosas visibles en las imágenes de los símbolos distintivos, como la calavera. Cuando el bodegón intenta presentar la ilusión perfecta, lo llamamos trompe l'oeil, esto es, la representación genuinamente engañosa que crea el artista con su pintura, con sus pinceladas y con la iluminación con la que compone y representa la realidad.

El bodegón holandés cuando nace unifica dos cosas: la representación de telas o tejidos de gran calidad y la escenificación de ellos (esto es, la composición artificial *pictórica* que los organiza en un todo). Escenificación y representación presentan además un tipo de iluminación peculiar. Les diferencia el uso del color y de la luz, cómo el color o la luz cohesionan el cuadro. Todo bodegón nace bajo la apariencia de pintura naturalista, como si las frutas estuvieran tomadas del árbol dos minutos antes, como en los cuadros de Antonio López, pero no deja de ser una construcción muy pensada. El bodegón evoca un *Zeigeist*, un espíritu del tiempo, una búsqueda del tiempo perdido.

El primero que elogia el mundo del bodegón en la Pintura es el escritor Marcel Proust: "Pour l'artiste véritable, comme pour le naturaliste, chaque genre est intéressant, et le plus petit muscle a son importance" ("Para el verdadero artista, como para el naturalista, todos los géneros son interesantes, pues el músculo más pequeño tiene su importancia"). Proust escribe estas reflexiones en un

texto de 1895 dedicado al pintor Jean Simeon Chardin, un texto que le será rechazado y no verá la luz hasta el año 1954. Chardin ha pintado numerosas naturalezas muertas, unas de objetos, otras de peces como *La raie*, en 1728 (óleo sobre tela de 114 x 146 cm., Musée du Louvre, París). Y Proust comenta «Si tout cela vous semble maintenant beau à voir, c'est que Chardin l'a trouvé beau à peindre. Et il l'a trouvé beau à peindre parce qu'il le trouvait beau à voir." ("Si todo esto te parece bello para ver es porque Chardin lo encontró hermoso para pintar. Y lo encontró hermoso para pintar porque era agradable de ver", en "Chardin et Rembrandt", en Essais et articles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard Paris 1972, pp. 372-382). El primer comentarista de Chardin fue, sin embargo, su contemporáneo Diderot, en Salon 1763, para quien el pintor imita tan bien los objetos de la naturaleza, que su representación sale fuera del lienzo y penetra en el espacio del espectador. La magia de Chardin, según el escritor enciclopedista, hace a los objetos táctiles y disponibles. En la línea de Chardin, casi cien años después, hacia 1804, Goya con sus bodegones propone más que un ejercicio de representación, una mirada a un trozo de vida único y sutil. En 1880 Eduard Manet realiza La Botte d'asperges, (óleo sobre lienzo, 44 x 54 cms., Museo Wallraf-Ritchartz, Colonia) y L'asperge (óleo sobre lienzo, 17 x 22 cms., Musee d'Orsay, París), que fueron propiedad de Charles Ephrussi, director de Gazette des Beaux-Arts. Manet -que está aquí parafraseando el Bodegón con espárragos de Adriaen Coorte de 1697 (Rijksmuseum, Amsterdam)- le pide ochocientos francos a Ephrussi que, contento por el cuadro, le envía el importe de mil francos. Manet le envía poco después el lienzo del espárrago solitario con esta nota: "Il en manquait une à votre botte" ("le faltaba uno a su manojo"). Todo ello indica que a finales del XIX el tema del bodegón es un tema considerado en el mundo de la Pintura y de la Literatura.

Precisamente esa característica de construcción pensada y esa evocación del *Zeitgeis*t llevará a que los padres del cubismo, que se cargan el sentido de la pintura europea como una ventana abierta, se centrarán compulsivamente en bodegones con botellas o en instrumentos de música. Tras la vanguardia cubista parece que la pintura de género desaparece de la práctica de la pintura, como si la realización de bodegones fuera únicamente para los pintores académicos. Pero ésta es una apreciación enormemente equivocada. Esta exposición intenta demostrar la vigencia y la calidad de la pintura de bodegones en la Pintura Española del siglo XX y del presente.

Recientemente en el Museo de Arte de Filadelfia (fundado en 1876), con esa magnifica entrada cual de templo griego de enormes columnas y la escultura Prometeo de Lipchitz, y que ha servido de telón de fondo de tantos conciertos pop, desde Linkin

Park a Maroon, se ha presentado *Audubon to Warhol: American Still-life* (27 octubre 2015-10 enero 2016). Se trata de un recorrido por 130 piezas consideradas bodegones del arte americano, desde las silentes piezas de Raphaelle Peale (1774-1825), al que se considera el primer pintor de bodegones en los Estados Unidos hasta las *Brillo Boxes* de Andy Warhol de 1964. La Pintura española ofrece más repertorio y más valor, sin duda alguna.

Me hubiera gustado comenzar esta visión con tres obras de tres de nuestros grandes genios del siglo XX: Dalí, Miró y Picasso. Tres obras que no corresponden a los tiempos de investigación cubista sino a una etapa ya más avanzada de su œuvre en la década de los años 30:

- La persistencia de la memoria de mayo de 1931, de Salvador Dalí
- Bodegón del zapato viejo de mayo de 1937, de Joan Miró
- Trois têtes de mouton de octubre de 1939, de Pablo Picasso

Mucho antes Picasso, junto con Georges Braque, ha descubierto el cubismo y ha realizado innumerables bodegones. Miró, también en la huella del cubismo, ha realizado obras maestras como *La Mesa* en 1920 (óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm., que estuvo presente muchos años en el restaurante Kronenhalle de Gustav Zumsteg en Zurich, una naturaleza muerta del campo, rellena de objetos y deudora del cubismo) o *La lámpara de carburo* (óleo sobre lienzo, 38 x 46 cms., MoMA, Nueva York) de 1922, que abre la etapa de la reducción de los objetos. En una carta a Roland Tual, muy amigo de André Masson, del 31 julio de 1922, escribe Miró estas palabras: "estoy trabajando en figura y bodegones, y dedico a ello siete horas diarias". El Dalí de los años 20 realiza también bellos bodegones con influencias cubistas y de la pintura metafísica italiana.

Las tres obras que he citado constituyen momentos clave de sus respectivas trayectorias y corresponden a los años 30. Pero volvamos a la pintura española previa y recordemos tres bodegones de tres autores muy diferentes. Recordemos estos tres bodegones:

- el de Sánchez-Cotán, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* de 1602, (óleo sobre lienzo, 68 cm x 88,2 cm) en el Museo del Prado,
- el de Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei* realizado entre 1635-40, (óleo sobre lienzo, 38 x 62 cm) asimismo en el Museo del Prado, y
- el de Francisco de Goya, *Ruedas de salmón* realizado entre 1808-12, (óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm) en el Museo de Bellas Artes de Houston.

El bodegón de Sánchez-Cotán muestra el interior de una alacena con elementos apoyados en la superficie del antepecho



Sánchez Cotán, Juan: Bodegón de caza, hortalizas y frutas, 1602

(vegetales como rábanos, zanahorias, un cardo, etc.), o colgados del dintel (tres limones, siete manzanas, un jilguero, un gorrión y dos perdices rojas), o colocados en oblicuo, como una caña con una instalación de seis pajarillos ensartados. La composición destaca por su sobriedad y por su intimismo. Los objetos parecen organizados en función de alguna regla matemática y la luz lateral produce grandes sombras, dentro de ese sencillo marco geométrico de la fresquera de piedra. El cardo, más voluminoso, absorbe la luz y rompe con sus curvas la disposición geométrica de los otros elementos, especialmente el arquitectónico que enmarca la composición. La colocación de los vegetales o de las aves en el espacio silente es muy realista y a la vez intensa, sobre un fondo oscuro que se nota más al estar enmarcado por el quicio de la alacena. A la vez el pintor consigue impregnar los objetos comunes de cierta metafísica, o de cierto aire esotérico. Estas características (perfecta ordenación de los elementos, colocación de los objetos, escasos, la sugerencia del espacio, las frutas y verduras ingrávidas y la atmósfera silente) se dan al pie de la letra en el cuadro de Dalí, La persistencia de la memoria, de mayo de 1931 (óleo sobre lienzo, 24 x 33 cm, MoMA, Nueva York).

Aquí la composición son unos relojes "blandos" en un paisaje de playa y rocas, un árbol incompleto, con una sola rama y sin hojas. El reloj más grande es blando, tiene una mosca sobre él y cae, escurriéndose por el borde de una mesa; el reloj pequeño

es un reloj de bolsillo cerrado lleno de hormigas; un tercero pende del árbol. En el centro de la composición aparece una extraña figura que simula una cabeza como de una sepia, con el ojo cerrado con largas pestañas, sobre ella un cuarto reloj, como una montura a lomos de un caballo. El cuadro está dividido en dos partes no simétricas: una tenebrista, con luz sobre los objetos, otra muy luminosa al fondo sobre el mar. El esquema compositivo es horizontal, interrumpido sólo por la verticalidad que marca el tronco del árbol y por las líneas curvas de dos de los relojes que se derriten y caen. Los relojes, como la memoria, se han reblandecido por el paso del tiempo en ese paisaje donde cielo y mar se confunden. La luz de tramontana contribuye a configurar una atmósfera onírica y delirante. Hay mucho de Sánchez-Cotán en estas composiciones de Dalí: la composición entre luz y sombra, el ámbito delirante o metafísico de la misma, la ordenación con el predominio de la horizontalidad, los objetos en el espacio, su posicionamiento espacial insólito y en la cuidadosa separación de los elementos. La desmaterialización propia de Sánchez-Cotán, ese realismo fotográfico de elementos (verduras, frutas y pájaros) que se asocian de forma insólita, se convierte en Dalí en una naturaleza muerta (de relojes) enigmática, de alguna manera viva. No está muy lejos de esa construcción de objetos de Joan Miró titulada L'horloge du vent (Reloj de viento) que refleja las posibilidades poéticas que Miró encontraba en los objetos cotidianos, en este caso una caja de sombrero y una cuchara de palo. Años después de La



Dalí, Salvador: La persistencia de la memoria, 1931

persistencia de la memoria Dalí realizará Feather Equilibrium de 1947 (MoMA, Nueva York) o la Nature Morte Vivante de 1957 (St. Peteresburg, Florida). Dalí juega además con el título en este último caso, que es un oxímoron, una figura retórica de pensamiento que consiste en complementar una palabra con otra que tiene un significado contradictorio u opuesto, ya usado por Marcel Proust. En el ensayo ya referido sobre Chardin escribe Proust "la nature morte deviendra surtout la nature vivante" ("la naturaleza muerta deviene naturaleza viva") (Essais, p. 374).

Otro bodegón con un fuerte registro de recepción en la Historia del Arte es el titulado *Agnus Dei* (1935-40, Museo del Prado, Madrid) de Zurbarán. La figura de un cordero (imagen de Cristo como cordero místico, hijo de Dios) destaca sobre un fondo muy oscuro, es decir, neutro, que nos hace concentrarnos en la meticulosidad con la que el artista ha pintado los bucles de lana del animal. Exento de idealización religiosa, las cuatro patas atadas del animal salen hacia el espectador, en la incómoda situación del animal preso, y dan así profundidad a la composición.

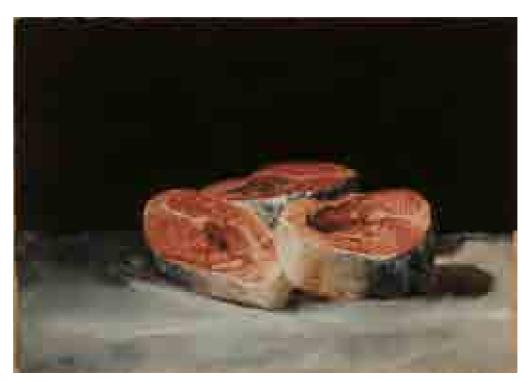
Pensemos ahora en el cuadro de Miró titulado *Bodegón con zapato viejo* (óleo sobre lienzo, 81 x 117 cm., MoMA, Nueva York) pintado en el mes de mayo de1937 en plena guerra civil en España. Es un extraño bodegón como si fuera un paisaje, de colores ácidos, saturados como la pintura de Max Beckmann, disonante. Representa una manzana con un tenedor en ella de seis dientes, una botella estrecha como las de ginebra holandesa

envuelta en papel, un trozo de pan seco y un zapato a la derecha con los cordones sueltos. El mantel funciona como ondulante línea de horizonte y los objetos flotan como nubes o como células en una borrasca de negros, en una luz nocturna como el de Zurbarán, con la sensación de angustia del corderillo. Miró toma también de Sánchez-Cotán la presencia espacial por medio del aislamiento, los objetos deliberadamente separados, la sombra como artificio composicional, el sentido de flotación, el misterio de los objetos en su equilibrio. El bodegón de Miró no es sólo una memoria de su personalidad, de sus objetos y de la manera de relacionarlos, un mapa de su personalidad, de cómo amontona las cosas y de como las ordena, es también un retrato introspectivo del que lo realiza. Es una imagen estática, es un momento congelado, como lo es un mapa, pero también es un anclaje en un momento determinado, puntual, como el del comienzo de la guerra civil.

El tercer bodegón de nuestra historia es *Tres rodajas de salmón* (1806-12) de Goya. Representa solamente tres rodajas de salmón colocadas de una manera aparentemente improvisada, espacio en negro sobre la mesa cubierta con un mantel blanco, el posicionamiento, el equilibrio entre las rodajas, el juego cromático de la sangre con el negro, o de las vetas blancas del salmón y el mantel. Hay otro bodegón de Goya, *Nature morte avec tête d'agneau* (1808-12, óleo sobre lienzo, 45 x 62 cm., Museè du Louvre, París), otro de los que pintó durante los años de la guerra de la Independencia (1807-1814), la firma junto a la



Zurbarán, Francisco de: Agnus Dei, 1635-1640



Goya, Francisco de: Tres rodajas de salmón, 1806-1812



Miró, Joan: Bodegón del zapato viejo (París, 24 de enero - 29 de mayo de 1937)



Picasso, Pablo: *Trois Têtes de Mouton*, 1939 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

cabeza del cordero. Goya no se interesa por la descripción, sino por la captación del conjunto como amasijo sin vida.

La composición funciona sobre un fondo gris y negro, u ocre y negro. La mesa en la que se apoyan es el primer plano, cortada por el propio enfoque compositivo, de corte horizontal y paralelo al encuadre. Las rodajas de salmón aparecen frontales a la mirada del espectador. Su formulación es de trazo duro, rápido, enfático y rompedor. No es la estética amable del impresionismo sino la que busca la violencia de las situaciones. Simplicidad del toque de pincel, la línea quema el aire y no hay tonos en su movimiento sino inmediatez. En palabras de José Gudiol: "Goya demuestra una vez mas que la belleza pictórica reside en la ejecución y en la técnica, y no en el tema que inspira".

De aquí pasemos al bodegón de Picasso *Trois têtes de mouton*, de octubre de 1939 (óleo sobre tela, 65 x 89 cm., Museo Nacional Reina Sofía, Madrid). Este cuadro de Picasso está fechado en la mitad del cuadro a la derecha "Royan 17.10.39". Aquí en Royan, en la Charente Maritime, Picasso pasa el verano de 1939, donde le sorprende la declaración de la Segunda Guerra Mundial, el 29 de agosto, y sigue aquí hasta final del verano de 1940. En este cuadro, como en el de Goya, es el negro quien controla y posiciona las tres cabezas, de fuerte valor expresionista. Es el cuadro más "alemán" de Picasso. Una simple línea negra hace que la cabeza superior se coloque sobre las otras, que continúe ese espacio sobre la mesa. En Goya los tres trozos de salmón se colocan entre sí, como si fuera un ritmo de entrelazo (el topos de las tres gracias) como los tres cráneos de Royan. En Picasso es la línea negra la que separa los cráneos y crea el espacio de su tangencia; en Goya es el blanco. Asimismo Goya utiliza un blanco más intenso y más denso en materia para el borde de la piel del pescado; Picasso utiliza este blanco en los dientes y asimismo en los ojos de los animales.

Hay que resaltar tanto el carácter formal de "com-posicion" de los *Trois têtes de mouton*, como el valor táctil del color, de presencia de lo representado a través de la fuerza de la materia cromática. Con una gama cromática reducida, sobria y limitada, es decir, con poco color y sin anécdota posible, Picasso consigue una imagen con fuerza y con un soberbio sentido plástico. Picasso emploma con su trazo negro el conjunto de la imagen que fabrica. No sólo delimita el cráneo superior sino que a la vez lo distancia, hace de espacio en la mancha casi monocroma de mesa y de pared de fondo.

Picasso aquí no es el pintor de detalles sino el gran organizador de mano dura que crea un complejo baile visual. Como Goya, Picasso construye una imagen más que representa. Es uno de los bodegones más importantes del artista tanto por su calidad pictórica, como por su carga de tristeza ligada a la guerra civil española, como por su paráfrasis de la nature morte de Goya. En este sentido, tanto Picasso como el Goya que vive la llamada Guerra de la Independencia a principios del XIX en Madrid, formulan un parecido pensamiento visual. Ambos plasman en su obra -tanto traten directamente el tema de la aniquilación humana como traten otro motivo temático- el malestar existencial que padecen y en el que conviven. En ambos casos la esencia de su pintura se basa en el manejo del negro.

Después de esta relación en su doble sentido de relato como de comparación entre los tres bodegones de Sánchez-Cotán, Zurbarán y Goya y las tres piezas de los años treinta del siglo XX de Dalí, Miró y Picasso podemos entrar en la razón de esta exposición de mostrar el sentido y los tipos de bodegones en el resto de la Pintura española de los últimos cien años.

Por una lado tenemos los pintores que se mueven en las coordenadas postimpresionistas, como son los dos maestros valencianos Joaquín Sorolla (1863-1923) e Ignacio Pinazo (1849-1916). Los dos se adentran en el siglo XX con su pintura que ha roto con el academicismo tradicional pero no se han sumergido en las vanguardias ni del movimiento fauve ni del movimiento cubista. Presentamos dos cuadros de flores de ambos, unas Flores de mi huerto de 1911 de Pinazo y las Rosas blancas del jardín de mi casa de 1919 de Sorolla. La pasión de Sorolla por las flores queda reflejada en muchas de sus pinturas y muy especialmente en los cuadros pintados en el jardín de su casa en Madrid. En esa casa-museo siempre hay un jarrón con flores frescas, tal y como sucedía cuando la familia Sorolla vivía allí.

Si obviamos el cubismo de Picasso y sus bodegones, queremos centrarnos aquí sólo en los de Maria Blanchard (1881-1932) y una delicada pintura sobre cartón de Juan Gris (1887-1927). De esta época traemos también a un pintor en singular, tardío en el oficio, muy considerado por sus contemporáneos tanto en el País Vasco como en Madrid, el ingeniero bilbaíno Juan de Echevarría (1875-1931). Echevarría, buen amigo de Unamuno y de las gentes de la generación del 98, fue un soporte de Juan de la Encina (Ricardo Gutiérrez Abascal, 1883 - 1963), crítico de arte e impulsor del Arte Nuevo en España y como director del Museo de Arte Moderno durante la II República, entre 1931 y 1936. Ambos fueron integrantes de esa generación de intelectuales que trabajan por la modernización cultural y política del país como José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Estanislao María de Aguirre, Ramón Gómez de la Serna o José Moreno Villa.

El cubismo utiliza el bodegón como tema preferido de investigación y de alguna manera lo inutiliza para la pintura posterior. El cubismo parte de un equilibrio estático (no dinámico) sobre todo en su composición. Composición basada en un primer momento en el dibujo y después, en la luz que inmoviliza los objetos. No hay yuxtaposición de objetos sino un intento de concatenación de cosas diversas en su estilo y en perspectivas: el mantel, las botellas, los vasos, etc. Aunque el cubismo no se carga la pintura en sí, sino la tradición perspectiva, en uno de sus epígonos Marcel Duchamp se cargará el sentido de la pintura. La mirada que creemos reconocer frente al Gran Vidrio (Le Grand Verre, o La mariée mise à nu par ses célibataires, même, de 1915-23, Museo de Filadelfia) de Duchamp no reconoce, se diluye en la transparencia, es la ilusión de una visión (la de la trayectoria de Duchamp, vacía). El Gran Vidrio es un bodegón que es un espejismo y un olvido. Pero otros pintores han seguido construyendo: de Picasso a Miró, de Dalí a Gordillo.

En este sentido podemos recapitular la tipología del bodegón o de la engañosa naturaleza muerta que se define como una "representación gráfica de las cosas inanimadas o inmóviles", y que dan vida *artística* a algo muerto. Podemos ver dos categorías: la naturaleza muerta *como lenguaje simbólico* y la naturaleza muerta *como campo de experimentación*. En la primera tipología, una naturaleza muerta es "la imagen como lenguaje" del arte, donde los objetos son leídos como metáforas (el cristal, los objetos como símbolos de pureza, de riqueza, etc.), donde los objetos eran símbolos de la mortalidad, con esa peculiar oscilación entre atractivo sensual y un recordatorio de la fugacidad de la existencia terrenal.

En la segunda tipología la naturaleza muerta es el campo de experimentación de teorías visuales, los postimpresionistas como Cézanne y especialmente el cubismo de Picasso y Braque, o los metafísicos italianos. Tras las primeras vanguardias los artistas se han alejado del género de la naturaleza muerta como algo académico. Sin embargo, artistas como Cézanne utilizaron la convención de la naturaleza muerta para elaborar sus intenciones abstractas en una forma figurativa, como una manera de estructurar sus intenciones poéticas.

Tras el cubismo y la primera abstracción tenemos una pléyade de excelentes pintores españoles en el *París que era una fiesta*, cantado por el novelista Ernest Hemingway en *A Moveable Feast*. Todos estos españoles, muchos de ellos nacidos ya en el siglo XX, triunfan allí antes de la guerra civil, y luego malviven en la España de la postguerra: Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Joaquín Peinado, Francisco Bores, Hernando Viñes, Luis Fernández y especialmente José María de Ucelay, que tras la Guerra Mundial se queda en Londres.

Las naturalezas muertas de Ucelay no son cuadros de vanitas, de reflexión sobre la fugacidad de la vida. A pesar de que la referencia histórica nos lleve a Vermeer y Chardin, referencia incluso verbalizada por el propio artista, no se respira en los bodegones de Ucelay ni la vanitas ni la caducidad de las cosas de este mundo sino todo lo contrario: la alegría de vivir a través de los objetos. No es un aire mortecino el que envuelve los cuadros sino una atmósfera metafísica que aprecia la realidad y la convierte en mágica. Hay una transfiguración de los objetos como en las Elegías de Dunio de Rainer M. Rilke, las cosas cotidianas como símbolo de una vida más sublime. Ucelay, tras la aprehensión de los objetos cualesquiera, verifica su valoración y, con ulterioridad, actúa con arreglo a ese su valor del objeto aprehendido, devolviéndonos su aprehensión en forma de cuadro, de praxis pictórica, donde todas las cosas se cargan de misterio. Ucelay nos presenta en sus telas una visión de la realidad con un espacio hecho de cosas, de objetos, en este caso un violín en una mesa en el paisaje o un tamboril en el propio estudio del pintor, un espacio fenoménico, en el que apenas se traduce la base perspectiva, geométrica, en la que se apoya. Tonos y luces estructuran la composición como las relaciones que esas cosas mantienen con Ucelay.

Una figura importante en el mundo del collage y de la fotografía, muerto en la guerra civil, es Nicolás de Lekuona (1913-1937), aquí presente con una pintura, un sencillo bodegón de su mesa de trabajo con un dibujo preparatorio para la misma.

Tras la guerra civil tenemos una nueva generación de artistas nacidos alrededor de los años 20. Por una parte los que se mantienen en una figuración tradicional, silente, muy del estilo de Zurbarán, como Xavier Valls (1923-2006) o Cristino de Vera (1933), o más expresionista, más de estilo Picasso, como Juan Barjola (1919-2004) o Bonifacio Alfonso (1933-2011).

Por otro lado los nombres claves de Antoni Tàpies y de Eduardo Chillida, del que traemos unos dibujos singulares, convertidas en naturalezas muertas las propias herramientas de trabajo. Así como la obra reconocida internacionalmente de Luis Gordillo (1934), Antonio López (1936), Claudio Bravo (1936-2011) y la de Manolo Valdés (1942).

Nacidos en los años 30 tenemos a Agustín Ibarrola (1930), Miguel Berrocal (1933-2006), Jorge Castillo (1933) y Juan Navarro Baldeweg (1939).

Después en los años 40, presentamos la pintura sencilla de Alberto Labad (1940), Alberto Corazón (1942), y la de Miguel Ángel Campano (1948).

Nacidos en los años 50 están Alfonso Albacete (1950), Carlos Franco (1951), Cristian Domecq (1951), Pelayo Ortega (1956) y Miguel Barceló (1957).

Y ya más jóvenes, de los años 60, presentamos a José Manuel Ballester (1960) Premio Nacional de Grabado en 1999 y de Fotografía en 2010, Juan Martínez Moro (1960) Premio Nacional de Grabado en 2000, y Abraham Lacalle (1962).

Y jóvenes actuales, que no han caído en la modernidad de la instalación, sino que pintan, como Carolina Andrada (1982) y Lulu Figueroa (1984).

En esta antología del Bodegón unos ordenan el espacio con una luz uniforme, blanca, y de una manera estricta y purificada, como si no hubiera materia en la realización, como un acto de sencillez del pincel en la estela de Zurbarán: Valls, de Vera, Claudio Bravo e incluso hoy en día José Manuel Ballester. Pintores de estructuras serenas, escenas donde cada cosa se suspende en su propia presencia, en la tranquilidad del aire que le rodea, juegos de fuerzas sencillas en el espacio, como la pintura de Chardin o después la de Morandi. El *Bodegón* de Claudio Bravo, el más morandiano de sus óleos, está compuesto, sin embargo, con objetos de su vida cotidiana en Marruecos.

Sólo hemos puestos dos ejemplos contrapuestos de escultura en cuanto bodegón, o de bodegones en tres dimensiones. La mesa con libros de 1993, un trabajo en madera de Manolo Valdés, en la herencia de un pop irónico, frente a la dimensión de arte povera que presenta Taula de despatx amb palla de 1970 de Antoni Tàpies, o de sus Tres cistelles de 1999. En este sentido, ante la obra de Tàpies o la de Valdés, resuenan de nuevo las palabras de Proust en A l'ombre des jeunes filles en fleurs (a la sombra de las muchachas en flor de 1919): "J'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fût, dans les choses les plus usuelles, dans la vie profonde des «natures mortes" ("Intentaba buscar la belleza donde nunca hubiese pensado que podía estar, en las cosas más comunes (o usuales) en la vida profunda de las "naturalezas muertas").

Mientras que *L'horloge du vent* (Reloj de viento), bronce de 1967 refleja las posibilidades poéticas que Miró encontraba en los objetos cotidianos, en este caso la caja de un sombrero y una cuchara de palo. La pátina dada al bronce encubre el origen de composición con objetos cotidianos, unificándose en escultura-objeto, como lo había hecho en la década de 1930. La caja cuadrada forma el cuerpo del reloj, la esfera queda sugerida por la forma circular interior, mientras la cuchara sugiere una única aguja, como la de un reloj de sol. En su escultura Miró propone el encuentro y la sorpresa, el hallazgo de objetos cotidianos

convertidos en tótems, como en su pintura ha buscado los colores primarios, los ritmos gráficos de signos nunca vistos, y las formas extrañas vista en sus excelentes pinturas de género como son los diferentes "Interior holandés" del año 1928. *L'horloge du vent* mantiene un vínculo fundamental con los juegos lingüísticos de la poesía surrealista, gracias a un título que la relaciona con herramientas arcaicas de medición del espacio y del tiempo, esto es, el dial solar, y la sombra como medida. Como contraposición hemos buscado una escultura de Miguel Berrocal (1933-2006), en madera y poliéster con acrílico, en su plenitud más barroca, que fue parte de su decoración para la ópera *Carmen* en la arena de Verona en 1990.

Otros autores se aproximan más a la exuberancia del bodegón holandés, a la burguesía deslumbrada por el terciopelo y los mariscos, por el éxito y la posesión, y unen y a la vez disgregan los elementos de cuadros de Cossío a Gordillo, de Bonifacio a Castillo, donde las cosas, engranándose por su peso, parecen obedecer a la gravitación universal milagrosamente detenida en o por el pincel, en espacios enloquecidos. El casi abstracto bodegón de Bonifacio o el laberinto microscópico de Gordillo tienen en común esa objetualización que va más allá de la representación fidedigna, y que recuerdan las palabras de Rudolf Arnheim al referirse a la pintura de bodegón con respecto al género del retrato: "las naturalezas muertas transmiten el mismo mensaje que grupos de personas. En todo caso se trata de la personificación de fuerzas visuales, en el que el tema base de la imagen es abstracto, pero al mismo tiempo simboliza lo más obvio" ("Stillleben vermitteln die gleiche Botschaft wie Menschengruppen. Hier wie dort handelt es sich um die Verkörperung visueller Kräfte, in denen das Grundthema des Bildes abstrakt, aber zugleich höchst augenfällig versinnbildlicht wird", en Kunst und Sehen, Eine Psycologie des schöpferischen Auges, p. 33, edición de Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1954, edición en alemán de la edición de 1974, The New Version", traducción de H. Hermann, prólogo de M. Diers, Berlin y New York 1978, p. 33).

Otros convierten en *still life* ya no unos alimentos o unos objetos sino un sofá, la presencia simbólica de objetos caducos o estropeados (Labad, Andrada) o una palangana (Tàpies), modelan sus volúmenes, su presencia como a la vez nos transportan a unas ausencias determinadas. Y un tercer grupo que va desde las innumerables naturalezas muertas con cráneo de Cristino de Vera a las más recientes de Hugo Fontela, pasando por la enorme *Psicofactoría* de Cristian Domecq que recuerdan los versos del *Eclesiastés*: "vanitas vanitatum et omnia vanitas". *Vanidad*, esta es la traducción de San Jerónimo del «Havèl

havalim hakkol havèl», esos dos términos que se ejecutan en el juego labial y aspirante. ¿Qué significa el término «Hevel", traducido como la vanidad, el humo, el vacío, la nada? En la Biblia aparece setenta veces, treinta y ocho de ellos en el citado Eclesiastés. El escritor italiano Guido Ceronetti lo tradujo en 1970 por "Fumo dei fumi, tutto non è che fumo», y años después por «Un infinito vuoto / Un infinito niente / Tutto è vuoto niente» ("Un interminable vacío / una infinita nada / todo es una nada vacía"). Vanidad de vanidades, todo es vanidad, es la respuesta a la insistente pregunta de todo pintor sobre el significado de las cosas terrenales, que se disuelven en el pincel como su propia vida. La fragilidad de las apariencias, la fugacidad de la belleza, el paso del tiempo, como el de la música, lo efimero de todo deseo, el amor como la luz se disuelven en la falsa ilusión del vivir. El bodegón intenta congelar el tiempo, abolirlo, vencer al proceso invencible de la naturaleza.

Hemos entendido el bodegón en un concepto más amplio que el de una mesa con unos objetos en ella. Hemos traído obras de esos artistas de los años 20 y 30 ahora casi olvidados pero que fueron excelentes pintores como Cossío, Viñes, Peinado, etc. También de otros cercanos como Campano (1948) donde vibra ese respeto por aquella pintura o por la de Matisse. Su bodegón de 1988 respira la ligereza y el amor por la vida de *La fenetre* de Matisse, de 1916 (Detroit Institute of Art), más estructurado en vertical; una época espléndida de Campano en todos sus sentidos. Otros se alejan del bodegón de la mesa o de la alacena pero su espíritu es el mismo, la presencia viva y enigmática de la herramienta, como esa hoz clavada en la viga de un caserío de Ibarrola de 1972.

Hemos buscado también obras que reúnen el carácter esquivo, el sentido escurridizo y la perfección de las naturalezas muertas, imágenes inasibles, huidizas, como el enorme cuadro Situación meándrica de 1986 de Luis Gordillo, enfrentándolo a la defensa del libro frente al horror vacui de la gran Bibliothèque avec lumière blanche de Miquel Barceló del mismo año 1986. Citamos de nuevo a Proust mirando a Chardin: "Dans ces chambres où vous ne voyez rien que l'image de la banalité des autres et ce reflet de votre ennui, Chardin enfin comme la lumière, donnant à chaque chose sa couleur, évoquant de la nuit éternelle où ils étaient ensevelis tous les êtres de la nature morte ou animée, avec la signification de sa forme si brillante pour le regard, si obscure pour l'esprit. Comme la Princesse réveillée, chacun est rendu à la vie, reprend ses couleurs, se met à causer avec vous, à vivre, à durer." ("En esas habitaciones donde no se ve nada más que la imagen de la banalidad de los demás y el reflejo de vuestro aburrimiento, Chardin, finalmente, como la luz, dando a cada cosa su color, evocando la noche eterna donde fueron enterrados todos los seres naturaleza muerta o animada, con el significado de su forma de mirar tan brillante, tan oscuro de la mente. A medida que la princesa despertó, cada uno se restaura a la vida, toma sus colores, comienza a hablar con usted, a vivir, a ser") ("Chardin et Rembrandt", en Essais et articles, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1972, pp. 374-376). Y al icono bizantino, pintura frontal, que representa la composición repetitiva como un mantra visual de Domecq titulado Psicofactoría de 1998.

En los bodegones los objetos (sean velas, sean flores, sean butacas) intentan transmitir el carácter transitorio de la vida. Hay en los bodegones un juego de misteriosas interacciones entre los objetos, que los ligan y conciertan, sin fractura ni contradicción. No son enumeraciones de objetos y de referencias histórico-artísticas, sino la única manera posible de concitar y de transmitir esa simultaneidad atemporal, donde se pasa del tiempo del reloj a un tiempo donde todo se da como simultáneo, lo mítico y lo histórico. Como ha señalado el historiador del arte Ernst Gombrich "la naturaleza muerta nunca podría haber existido de no ser por la sorpresa que experimentaron los primeros coleccionistas al ver que una pintura superaba las limitaciones esperadas en su trabajo y evocaba la contextura misma del objeto" (en el ensayo "Tradición y expresión en la "Naturaleza muerta" occidental", en Meditaciones sobre un caballo de juguete, Seix Barral, 1968 p. 130). Los objetos del bodegón dependen de nuestra mirada, no están muertos: sólo hay que despertarlos para salir de esa noche congelada y abrir las puertas a lo ilusorio, sea en Gordillo o sea en la mesa de Valdés. Estos bodegones nos indican también qué papel han desempeñado los objetos en la vida cotidiana, en la recepción de la vida, de las cosas en el arte, y en la propia Historia del Arte.

El bodegón es simbología, es *re-flexión*, es pensamiento y es meditación. La luz de la vela que se apaga, la pompa de jabón, el polvo en el aire, las flores que se marchitan, la palangana abandonada, el sillón aislado, la hoz clavada como un tótem, son caminos, *insights* para repensar la representación que todo cuadro es. El bodegón es lenguaje y misterio, es materia y símbolo, es mirada frontal y poesía, es recuerdo y es deseo, es felicidad y tristeza, es elogio de los objetos y a la vez melancólica mirada sobre nuestra existencia.



BONIFACIO ALFONSO (1933 - 2011)





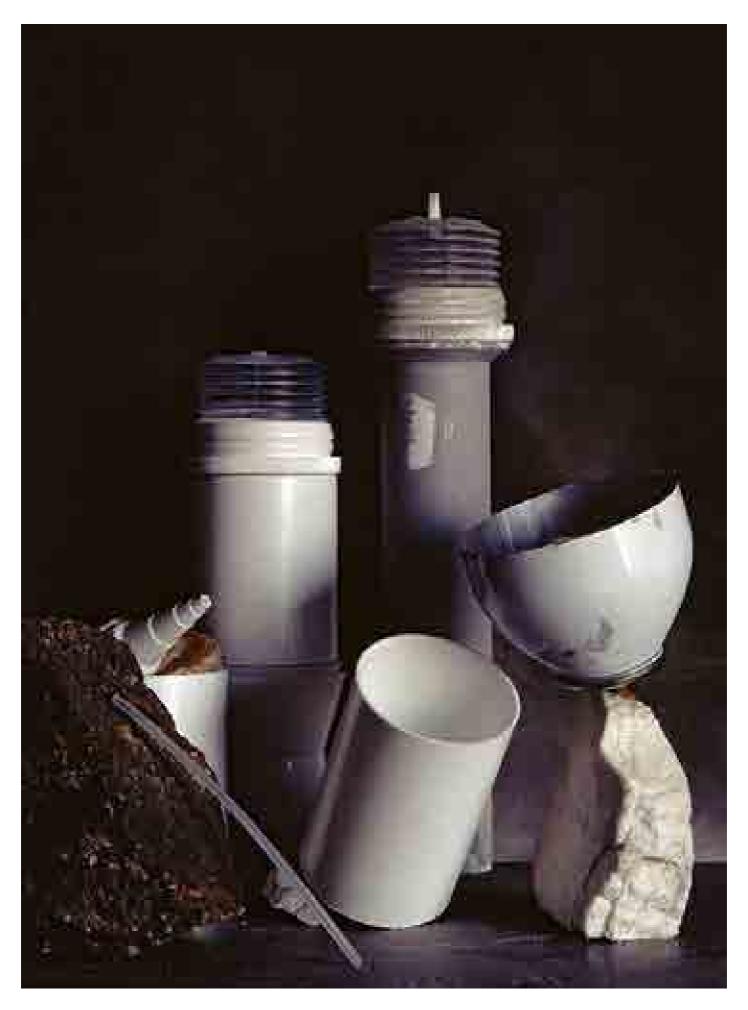
JOSÉ MANUEL BALLESTER (1960)



Pequeña naturaleza, 1988, técnica mixta sobre papel, 23,7 x 46,6 cm



 $\it Naturaleza~muerta$, 2013, impresión directa en metacrilato opal, caja de luz ejemplar 1 de 5 + 1PA, 128 x 127,8 cm

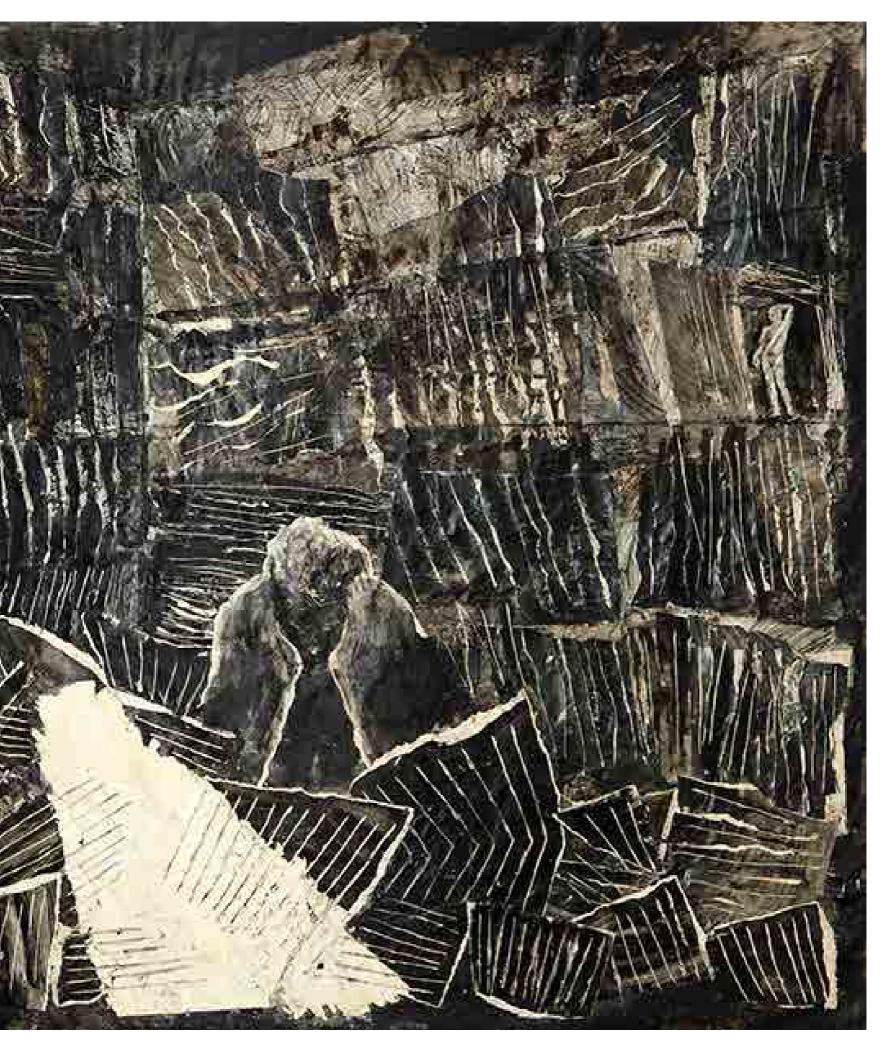


Naturaleza artificial 3, 1989, ampliación mural fotográfica sobre papel Kodak ejemplar 1 de 1 + 1PA, 280 x 185 cm

MIQUEL BARCELÓ (1957)



Bibliothèque avec lumière blanche, 1986 técnica mixta y collage sobre lienzo, 300,4 x 400,1 cm



JUAN BARJOLA (1919 - 2004)





Ópera Carmen. Mesa con flores, 1990, madera, poliéster y acrílico, 237 x 142,7 x 142,7 cm

MARIA BLANCHARD (1881 - 1932)







 $\it Naturaleza muerta$, óleo sobre lienzo, 90 x 63 cm (arriba, izquierda)

 $Bodeg\'on\ cubista$, 1914, óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm (arriba, derecha)

 $\it Naturaleza muerta cubista$, óleo sobre lienzo, 56 x 53 cm (abajo, izquierda)







JORGE CASTILLO (1933)



Cabeza de martillo y fruta sobre una mesa, 1991, acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm

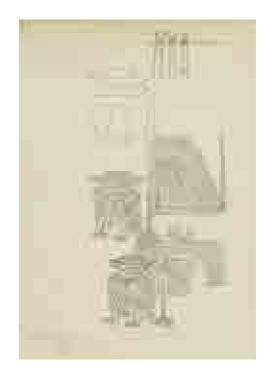


Frutas y cabeza, 1990-91, acrílico sobre lienzo, 121,9 x 152,4 cm

EDUARDO CHILLIDA (1924 - 2002)



Sin título, 1956, tinta azul sobre papel, 23,5 x 15 cm



 $Sin\ titulo$, 1956, tinta sobre papel, 18,5 x 13 cm



Sin título, 1946, tinta sobre papel, 21,2 x 25,8 cm

ALBERTO CORAZÓN (1942)





Pichet et bouteille, 1928, óleo sobre lienzo, 72 x 90 cm



Naturaleza muerta Los congrios (o "Las redes"), 1929 óleo sobre lienzo, 59 x 80 cm

CRISTIAN DOMECQ (1951)



JUAN DE ECHEVARRÍA (1875 - 1931)



LUIS FERNÁNDEZ (1900 - 1973)



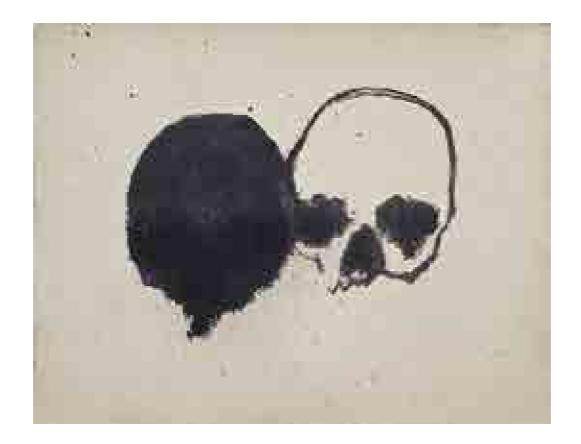
Rosa sobre fondo azul oscuro, acuarela sobre papel, 27 x 37 cm



Boceto de naturaleza muerta con cuchillo, 1961 grafito sobre papel de calco, 18 x 21,5 cm



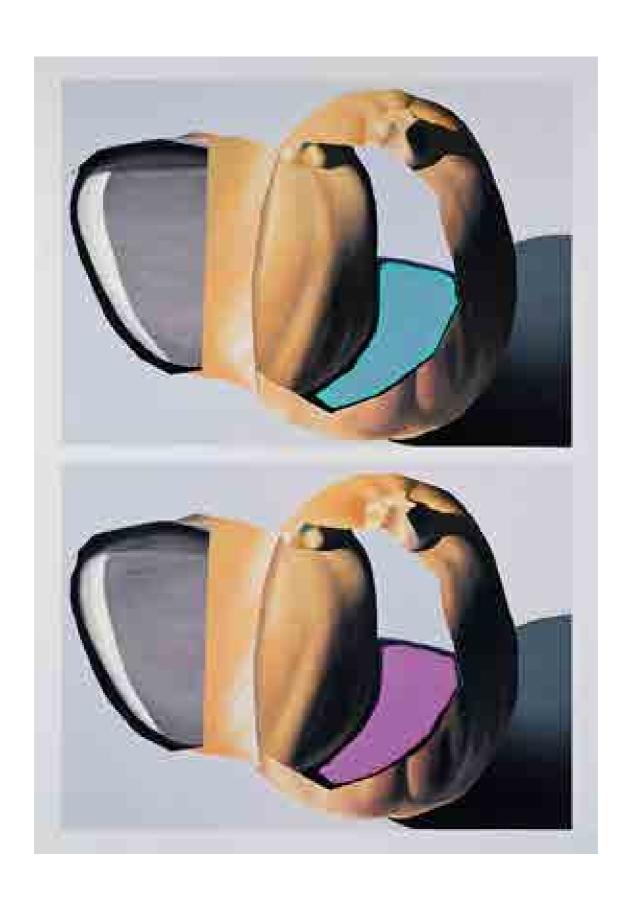
HUGO FONTELA (1986)

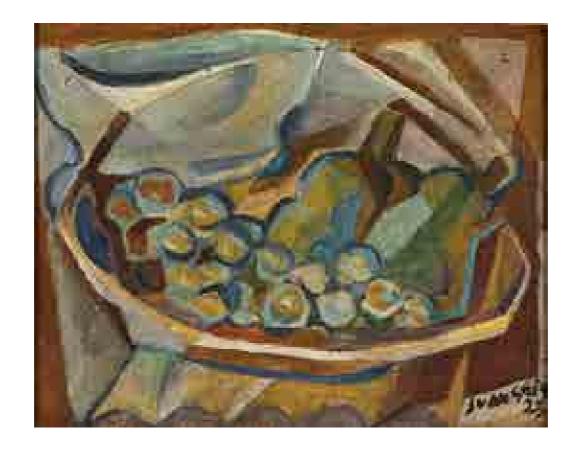


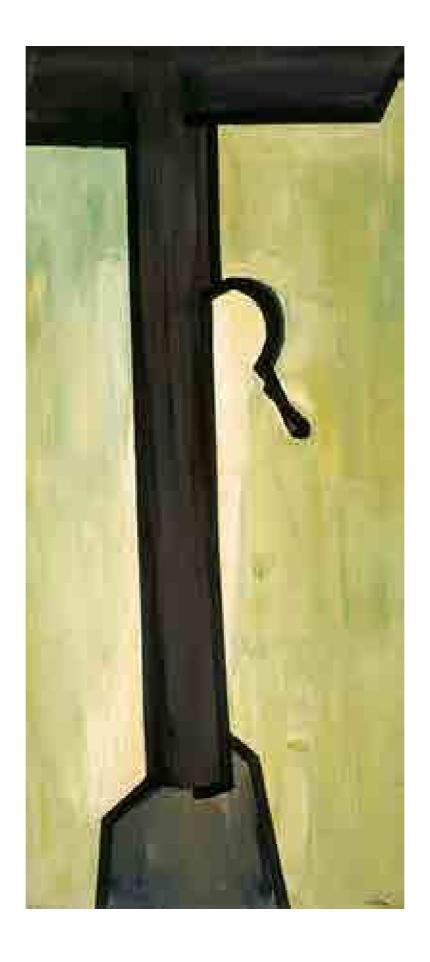


LUIS GORDILLO (1934)









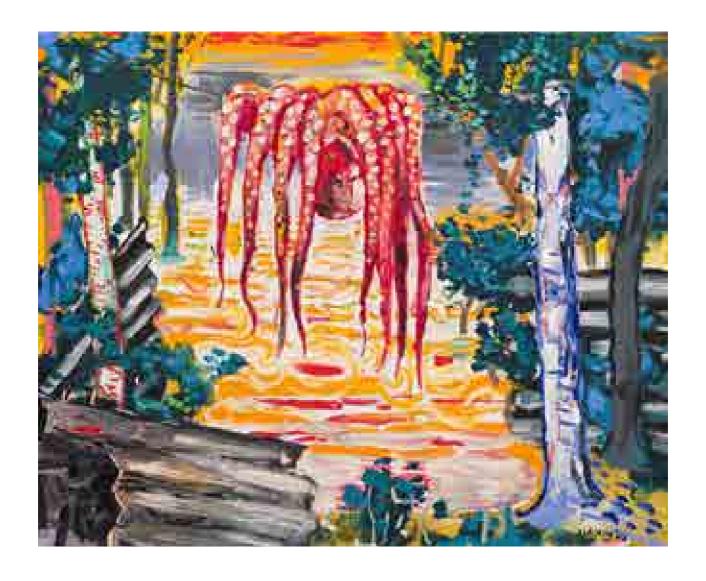
LABAD (1940)



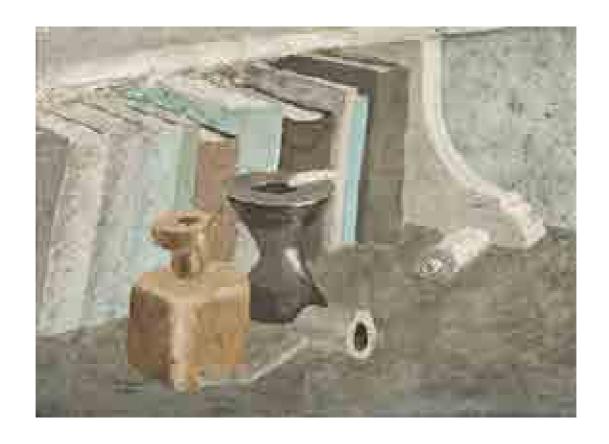
 $\textit{Bodeg\'{o}n del sof\'{a}},$ 1983, óleo sobre lienzo, 81 x 61 cm



Fruta permitida, 1983, óleo sobre lienzo, 41 x 24 cm



NICOLÁS DE LEKUONA (1913 - 1937)



ANTONIO LÓPEZ GARCÍA (1936)



Vaso con flores y pared, 1965, óleo sobre tabla, 44 x 37 cm



La fresquera, 1960, bronce, ejemplar 2 de 9, 58,5 x 94 x 8 cm



Calabazas, 1994-95, lápiz sobre papel, 73 x 90,7 cm

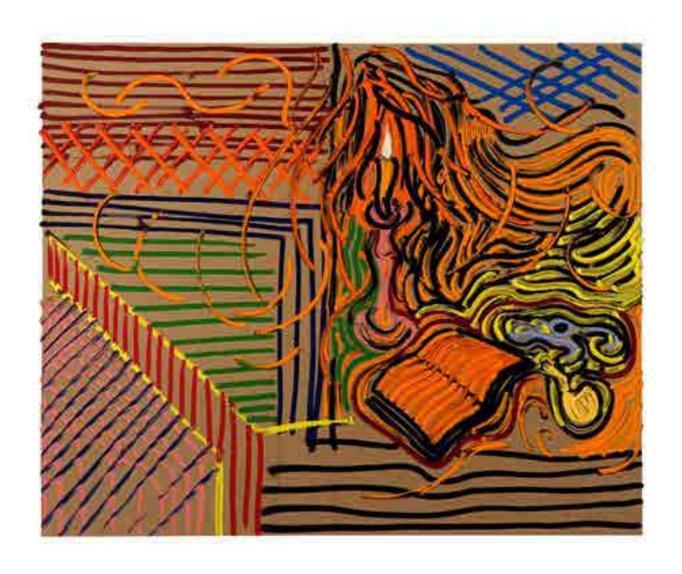
JUAN MARTÍNEZ MORO (1960)



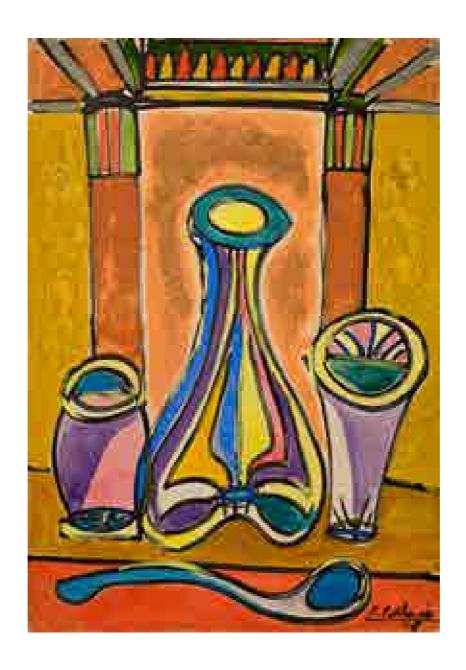


JUAN NAVARRO BALDEWEG (1939)





BENJAMÍN PALENCIA (1894 - 1980)

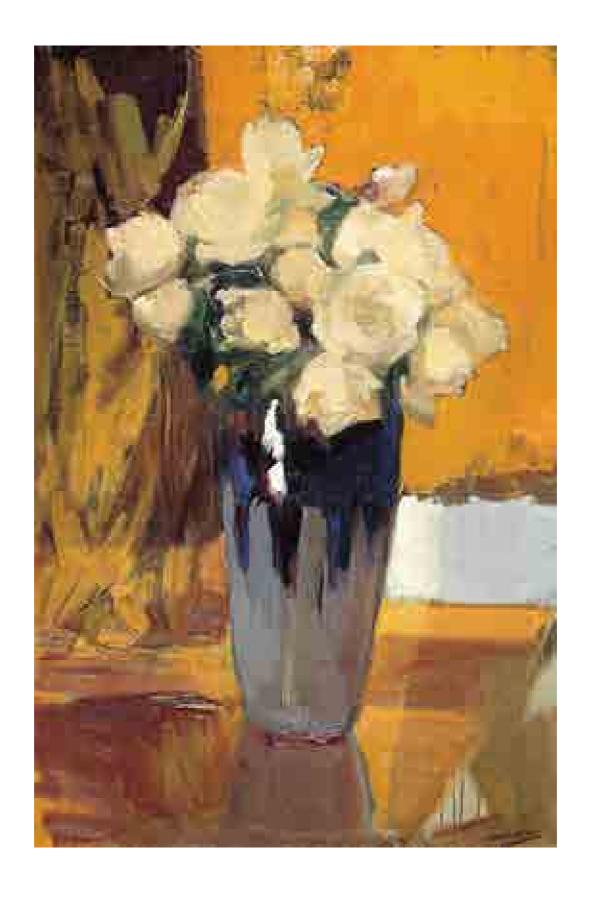


JOAQUÍN PEINADO (1898 - 1975)





JOAQUÍN SOROLLA (1863 - 1923)



ANTONI TÀPIES (1923 - 2012)





JOSÉ MARÍA UCELAY (1903 - 1979)





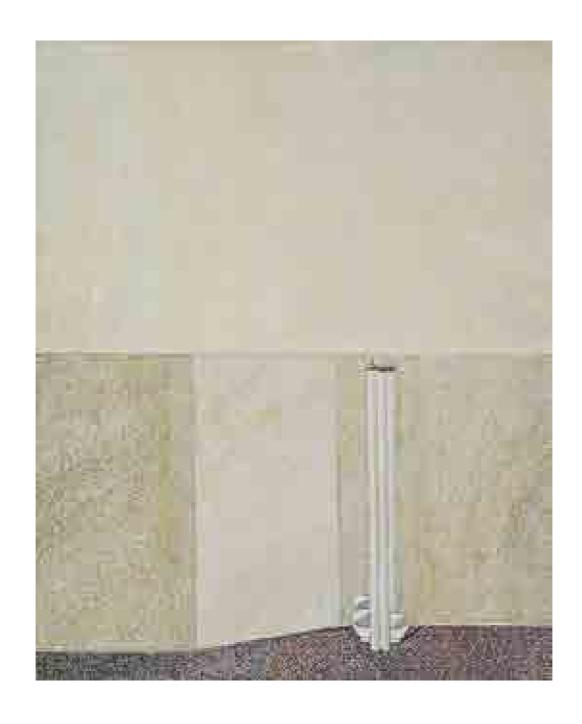
MANOLO VALDÉS (1942)





XAVIER VALLS (1923 - 2006)





HERNANDO VIÑES (1904 - 1993)





PRESTADORES /

Pg. 16: Colección particular

Pg. 17: Colección Carolina Andrada

Pgs. 18-19: Colección José Manuel Ballester

Pg. 21: Colección Würth España. Nº Inv. 11.241

Pg. 22: Colección Particular

Pg. 23: Colección Berrocal, Málaga

Pg. 27: Galería Carles Taché

Pg. 29: Colección Familia Chillida-Belzunce

Pg. 34: Rosa sobre fondo azul oscuro: Colección Zorrilla Lequerica Boceto de naturaleza muerta con cuchillo: Colección Particular

Pg. 35: Colección Lulu Figueroa

Pg. 36: Colección Particular

Pg. 38: Fundació Suñol, Barcelona

Pg. 40: Colección Particular

Pg. 41: Colección Particular

Pg. 42: Bodegón del sofá: Colección Antonio de Suñer

Fruta permitida: Colección LABAD

Pg. 45: Calabazas y La fresquera: Colecciones ICO, Madrid

Pg. 47: Successió Miró

Pg. 50: Galería Leandro Navarro

Pg. 52: Casa Museo Pinazo

Pg. 53: Colección Particular

Pgs. 54-55: Hereus d'Antoni Tàpies

Pg. 56: Colección Particular

Pg. 60: Galería Fernández-Braso

Pg. 61: Colección Particular

Pgs. 33 y 44: Galería Michel Mejuto

Pgs. 24, 25, 31, 51, 57, 62 y 63: Colección Zorrilla Lequerica

AGRADECIMIENTOS /

A todos los artistas y prestadores cuyas obras han participado en esta exposición

Colección Zorrilla Lequerica Fundación Escultor Berrocal Fundación ICO / Museo ICO

Fundació Joan Miró Fundació Suñol, Barcelona

Galería Carles Taché Galería Fernández-Braso Galería Leandro Navarro

Galería Michel Mejuto Javier Fuente, VEGAP

Josep Suñol

Museo Chillida - Leku Museo Würth, La Rioja

Ordax. Transporte de arte y exposiciones

Successió Miró

FOTOGRAFÍAS /

Pg. 6: Sánchez Cotán, Juan: Bodegón de caza, hortalizas y frutas, 1602. © Museo Nacional del Prado

Pg. 7: Dalí, Salvador: *La persistencia de la memoria*, 1931. New York, Museum of Modern Art (MoMA). Óleo sobre lienzo, 24,1 x 33 cm (9^{1/2} x 13 in) Donación anónima. Acc. n.: 162.1934. Digital image © 2016, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Pg. 8: Zurbarán, Francisco de: Agnus Dei, 1635-1640. © Museo Nacional del Prado

Goya, Francisco de: Tres rodajas de salmón, 1806-1812. Oskar Reinhart Collection. © Collection Oskar Reinhart "Am Römerholz", Winterthur

Pg. 9: Miró, Joan: Bodegón del zapato viejo (París, 24 de enero - 29 de mayo de 1937). New York, Museum of Modern Art (MoMA). Óleo sobre lienzo, 81,3 x 16,8 cm (32 x 46 in) Donación de James Thrall Soby. 1094.1969. Digital image © 2016, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence. © Successió Miró 2016 Picassso, Trois Têtes de Mouton, 1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Pg. 17: Enrique Latorre Mora

Pgs. 18-19: José Manuel Ballester

Pg. 21: José Antonio López Hueto

Pg. 23: Roberto Bigano, Verona (Italia). © 2016 Miguel Ortiz Berrocal. ADAGP Societé des auteurs dans les arts graphiques et plastiques, París

Pg. 29: Sin título (CH-56/DLF9) y Sin título (CH-46/DV-2): Jesús Uriarte

Sin título (CH-56/BE-2): Alberto Cobo

Pg. 41: Tere Ormazabal

Pg. 46: Rafael G. Riancho

Pg. 47: Jonty Wilde. © Successió Miró 2016

Pg. 49: Kike Llamas

Pg. 52: Rafael de Luis

Pg. 53: Joaquín Cortés

Pgs. 54-55: FOTOGASULL

Pgs. 15, 16, 22, 25, 27, 28, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 43, 44, 50, 59, 60, 61: Manuel Blanco

Pgs. 24, 31, 34, 51, 56, 57, 62, 63: Zear Argazkiak

Pgs. 45, 48: Unidad Móvil

© Abraham Lacalle, Agustín Ibarrola, Alberto Corazón, Alfonso Albacete, Alfonso Bonifacio, Antonio López, Benjamín Palencia, Carlos Franco,

Cristian Domecq, Hernando Viñes, Hugo Fontela, Joaquín Peinado, Jorge Castillo, Juan Barjola, Juan Martínez Moro, Juan Navarro Baldeweg,

Luis Gordillo, Manolo Valdés, Miguel Ángel Campano, Miguel Berrocal, Miquel Barceló, Pelayo Ortega, Xavier Valls, VEGAP, Madrid, 2016

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Madrid, 2016

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2016

© Comissió Tàpies, VEGAP, Madrid, 2016

© Zabalaga-Leku, VEGAP, Madrid, 2016

Marlborough

NEW YORK /

MARLBOROUGH GALLERY, INC.

40 West 57th Street New York, NY 10019 Telephone 212.541.4900 Fax 212.541.4948 www.marlboroughgallery.com mny@marlboroughgallery.com

MARLBOROUGH GRAPHICS

40 West 57th Street New York, NY 10019 Telephone 212.541.4900 Fax 212.541.4948 graphics@marlboroughgallery.com

MARLBOROUGH CHELSEA

545 West 25th Street New York, NY 10001 Telephone 212.463.8634 Fax 212.463.9658 www.marlboroughchelsea.com info@marlboroughchelsea.com

MARLBOROUGH BROOME STREET

331 Broome Street New York, NY 10002 Telephone 212.219.8926 broomestreet@marlboroughchelsea.com

LONDON /

MARLBOROUGH FINE ART LTD.

6 Albemarle Street London W1S 4BY Telephone 44.20.7629.5161 Fax 44.20.7629.6338 www.marlboroughfineart.com mfa@marlboroughfineart.com

MARLBOROUGH GRAPHICS

6 Albemarle Street London W1S 4BY Telephone 44.20.7629.5161 Fax 44.20.7495.0641 graphics@marlboroughfineart.com

MARLBOROUGH CONTEMPORARY

6 Albemarle Street, London, W1S 4BY Telephone 44.20.7629.5161 info@marlboroughcontemporary.com www.marlboroughcontemporary.com MADRID /

GALERÍA MARLBOROUGH, S.A.

Orfila, 5 28010 Madrid Telephone 34.91.319.1414 Fax 34.91.308.4345 www.galeriamarlborough.com info@galeriamarlborough.com

BARCELONA /

MARLBOROUGH BARCELONA

Enric Granados, 68 08008 Barcelona Telephone 34.93.467.44.54 Fax 34.93.467.44.51 infobarcelona@galeriamarlborough.com

SANTIAGO DE CHILE /

GALERÍA A.M.S. MARLBOROUGH

Avenida Nueva Costanera 3723 Vitacura, Santiago, Chile Telephone 56.2.799.3180 Fax 56.2.799.3181

Obras a la venta de: Impresionistas y Postimpresionistas; Maestros europeos del siglo XX; Expresionistas alemanes; artistas americanos de la posguerra

COMISARIO DE EXPOSICIÓN Y DIRECCIÓN DE CATÁLOGO / Kosme de Barañano

diseño y maquetación / Jara Herranz Fernández

IMPRESIÓN / OFFSETTI

ISBN: 978-84-88557-83-4 Depósito Legal: M-14225-2016

PORTADA:

Antoni Tàpies: Palangana, 2009

Marlborough

NATURALEZA MUERTA

Pintura española siglos XX - XXI 12 de mayo - 18 de junio de 2016