MADRID

United States Embassy

ART IN EMBASSIES

UNITED STATES EMBASSY MADRID

ART IN EMBASSIES

SCREAMING IN SPANISH

MADRID

United States Embassy

ART IN EMBASSIES

Introducción

INTRODUCTION

Welcome to the Residence of the United States Ambassador to Spain and Andorra. Michael and I are honored to call this historic building "home," and to offer its space to our Spanish and American friends to convene, celebrate our two countries' friendship, and enjoy discovering the U.S. and Spanish works of art contained within its walls.

The Art in Embassies program of the U.S. Department of State creates exhibitions for display in over 200 diplomatic residences worldwide. The works loaned by galleries, museums, individual artists, and public and private collections reflect the enormous range and diversity of American art and culture. Michael and I felt that Art in Embassies was the perfect way to showcase outstanding American artists and also to tell the story of the American dream. We chose the works you see in the Residence to express the diversity of art that is found in the United States, but also to express the diversity of backgrounds represented by American artists and to stimulate conversations about American art and culture. ›

Bienvenido a la residencia del Embajador de Estados Unidos en España y Andorra. Michael y yo nos sentimos honrados de tener nuestro hogar en este edificio histórico y de abrirlo a nuestros amigos españoles y estadounidenses para que se reúnan, celebren la amistad entre nuestros países y disfruten descubriendo las obras de arte estadounidenses y españolas que alberga.

El Programa "Arte en las Embajadas" del Departamento de Estado de Estados Unidos crea exposiciones para que sean exhibidas en más de doscientas residencias diplomáticas en todo el mundo. Las obras, cedidas en concepto de préstamo por galerías, museos, artistas y colecciones públicas y privadas, reflejan la enorme variedad y diversidad del arte y la cultura estadounidenses. Michael y yo consideramos que "Arte en las Embajadas" era la manera perfecta de poner en un escaparate a artistas estadounidenses extraordinarios y, a la vez, contar la historia del "sueño americano". Escogimos las obras que se pueden ver en la residencia para exponer la variedad del arte de Estados Unidos, para expresar la diversidad de los orígenes de los artistas estadounidenses y para suscitar conversaciones sobre el arte y la cultura de nuestro país. ›

We have, for example, a painting by our good friend Theaster Gates, who uses tar in his works to remind not only himself but also his viewers of his father's work as a roofer, and of Theaster's own artistic journey. We selected works by Catherine Opie, whose strong works often address gender issues, as an example of how artists can transmit social messages through their art. The works by Joseph Albers and Esteban Vicente represent a group of artists who fled conflict in Europe and created new lives in the United States. Many of the artists included in our exhibition also reflect the strong entrepreneurial values of the United States, as they came from humble beginnings to achieve great success through their inexorable talent, determination, and motivation.

The ties of friendship between the United States and Spain are vibrant and strong and we wanted to reflect that enduring partnership by exhibiting Spanish as well as American artists in the Residence. We are proud to have pieces by Cristina Iglesias, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies, and Juan Muñoz, among other Spanish artists. Many of the American works, as well, reflect the artists' experiences in Spain, such as John Singer Sargent's copy of a painting by Velázquez, or Childe Hassam's *Square at Sevilla.*

Our goal is to open the Residence so that the public can experience this art exhibition, engage in discussions about the artworks and the artists, and be exposed to new artists from both our countries. Art speaks to each of us in a personal way, and yet, as Secretary Kerry has said, "art can be a transformational force across the globe." We hope, as you enjoy these pieces and reflect on the messages of these artists, that you will celebrate with us the strong bonds between our two cultures and the force of art to create greater understanding around the world.

Ambassador James Costos

Madrid, December 2015

Contamos, por ejemplo, con un cuadro de nuestro buen amigo Theaster Gates, que utiliza el alquitrán en sus obras para recordar, no sólo a sí mismo sino también a sus espectadores, la profesión de techador de su padre y su propio viaje artístico. Hemos elegido trabajos de Catherine Opie, obras con fuerza que a menudo abordan cuestiones de género, como muestra de cómo los artistas pueden transmitir mensajes sociales a través de su arte. Las obras de Joseph Albers y Esteban Vicente representan a un grupo de artistas que huyeron de conflictos en Europa y rehicieron su vida en Estados Unidos. Muchos de los artistas incluidos en esta exposición reflejan también los valores del emprendimiento tan característicos de Estados Unidos al tratarse de personas que, tras un comienzo humilde, lograron un gran éxito mediante su talento, su determinación y su motivación incansables.

Los lazos de amistad entre Estados Unidos y España son dinámicos y fuertes y hemos querido reflejar esa duradera relación de socios exhibiendo obras de artistas españoles además de estadounidenses. Estamos orgullosos de contar con trabajos de Cristina Iglesias, Eduardo Chillida, Antoni Tàpies y Juan Muñoz, entre otros. Asimismo, muchas de las obras estadounidenses muestran experiencias de sus autores en España, como el cuadro de John Singer Sargent, copia de uno de Velázquez, o *Square at Sevilla*, de Childe Hassam.

Nuestro objetivo es abrir la residencia para que el público pueda ver esta exposición, charlar sobre las obras y sus creadores y descubrir a nuevos artistas de nuestros países. El arte nos habla a cada uno de una manera personal y, al mismo tiempo, en palabras del Secretario de Estado, John Kerry, "puede ser una fuerza transformadora en todo el mundo". Al disfrutar de estas obras y reflexionar sobre los mensajes de estos artistas, esperamos que celebren con nosotros los estrechos lazos que existen entre nuestras culturas y la fuerza del arte para lograr un mayor entendimiento en todo el mundo.

Embajador James Costos

Madrid, diciembre de 2015

Prólogo
PREFACE

With a long history of curating and creating exhibitions for U.S. embassies worldwide, the office of Art in Embassies (AIE) would like to take this opportunity to thank the artists and lenders in the United States and Spain for their commitment to the success of this recent project. The Madrid AIE exhibition, with over eighty-two works on loan, is one of the largest to date. The majority of these loans are from artists, museums, foundations, and galleries that have previously partnered with AIE. We appreciate your generosity and continued support. We would also like to recognize and welcome a few new lenders – Cathie Opie, David Wiseman, Theaster Gates, and Walton Ford – whom Ambassador Costos and Michael Smith graciously introduced to the program. For five decades, AIE has continued to evolve its mission, now a global public-private partnership advancing the role of the visual arts in the world of diplomacy.

Our objective with each art exhibition and collection is to extend the cross-cultural exchange beyond the embassy. Working with artists in countries around the world enables us to establish new, global partnerships and foster long-term relationships with networks of international artists, students, and communities overseas. As we continue to push the boundaries, AIE strives to find innovative ways to generate goodwill and connect with the communities and people of other nations.

We invite you to experience and enjoy the U.S. Embassy in Madrid's art and interiors. Great civilizations are remembered for their cultural legacies. Today, we celebrate these forty-two artists who continue to leave their mark.

Virginia Shore

Curator
Art in Embassies

La Oficina de "Arte en la Embajadas", con un largo historial en la conservación y la creación de exposiciones para las embajadas de Estados Unidos en todo el mundo, quisiera aprovechar esta oportunidad para agradecer a los artistas y propietarios que han prestado obras en Estados Unidos y en España su compromiso con el éxito de este proyecto. La exposición de "Arte en la Embajadas" en Madrid, con más de ochenta y dos obras en préstamo, es una de las mayores hasta la fecha. La mayoría de los préstamos proceden de artistas, museos, fundaciones y galerías que han colaborado previamente con "Arte en la Embajadas". Agradecemos su generosidad y su apoyo continuo. Asimismo, damos las gracias y la bienvenida a aquellos que han prestado obras por primera vez – Cathie Opie, David Wiseman, Theaster Gates y Walton Ford – y que han sido introducidos en el Programa por el Embajador Costos y Michael Smith. La misión de "Arte en la Embajadas" ha evolucionado de manera constante desde hace cincuenta años, hasta llegar a ser en la actualidad una alianza público-privada mundial que fomenta el papel de las artes visuales en el ámbito de la diplomacia.

Nuestro objetivo en cada exposición y colección es ampliar el intercambio cultural más allá de las embajadas. Trabajar con artistas en países de todo el mundo nos permite establecer nuevas asociaciones e impulsar relaciones duraderas con redes de artistas, estudiantes y comunidades internacionales en el exterior. Continuamos expandiendo los límites de "Arte en la Embajadas", buscando maneras innovadoras de suscitar buena voluntad y conectar con sociedades y pueblos de otros países.

Le invitamos a saborear y disfrutar del arte y el interiorismo de la Embajada de Estados Unidos en Madrid. Las grandes civilizaciones son recordadas por su legado cultural. Hoy rendimos homenaje a estos cuarenta y dos artistas que siguen dejando huella.

Virginia Shore

Conservadora
"Arte en las Embajadas"

ARTISTS

ARTISTAS

Anni ALBERS

1899-1994

Berlin, Germany

Berlín, Alemania

The German-born artist Anni Albers began her career as a weaver in Germany, where she became head of weaving at the famous Bauhaus school of design, architecture, and applied arts in Weimar and Dessau from 1922 to 1930. In 1933 Albers immigrated to the U.S., but her early career as a weaver at Bauhaus influenced her style for the rest of her career, even after she shifted her focus to printmaking in the 1960s. In her *Meander* screenprints, for example, there is a grid-like, interwoven form in her geometric designs that is reminiscent of the texture and pattern of woven textiles.

In a 1977 interview Albers said, "Prints give me a greater freedom of presentation. The multiplication and exactness of the process of printmaking allow for broader exhibition and ownership of work."[1] Shedding some light on her interest in geometric forms, she further said, "art tries in the organization of its forms to give an assurance that it is understandable to us. Art comes from the desire for such a stabilizing reassurance. Again and again, straight lines, right angles, geometric forms are the signatures of man."[2] Her words suggest that Albers sought to provide her viewers with some measure of clarity in the murky waters of the modern world.

1 "A Conversation with Gene Baro," in *Anni Albers,* exh. cat., catalogue by Gene Baro (Brooklyn: The Brooklyn Museum of Art, 1977).

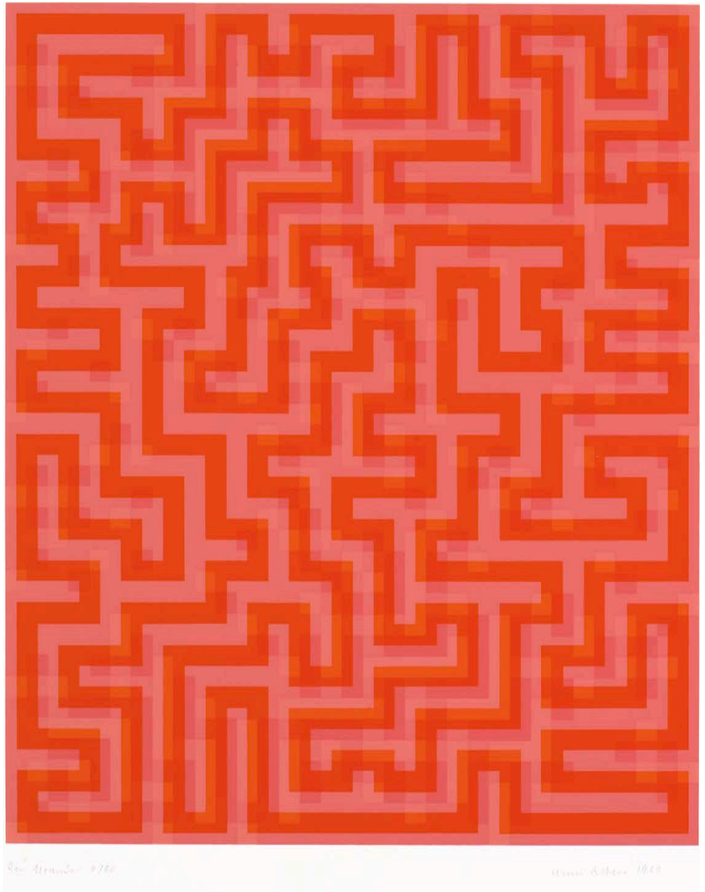
2 Ibid.

La artista Anni Albers comenzó su carrera como tejedora en su país de origen, Alemania, donde llegó a ser directora de tejeduría de la famosa Bauhaus, escuela de diseño, arquitectura y artes aplicadas, en la que estuvo entre 1922 y 1930, en Weimar y Dessau. En 1933 emigró a Estados Unidos, pero su anterior ocupación en la Bauhaus influyó en su estilo durante el resto de su carrera, incluso después de trasladar su atención a la serigrafía en la década de los sesenta. En sus serigrafías de la serie *Meander*, por ejemplo, la forma con diseños geométricos entrelazados semejante a una red recuerda a la textura y el dibujo de los tejidos.

En una entrevista en 1977, Albers declaró: "La serigrafía me ofrece una mayor libertad de presentación. La multiplicación y la exactitud del proceso de realización de serigrafías permite una mayor exposición y autoría de la obra".[1] Respecto a su interés por las formas geométricas, aclaró además: "En la organización de sus formas, el arte intenta garantizarnos que es comprensible para nosotros. El arte surge del deseo de contar con esa tranquilidad estabilizadora. Una y otra vez, las líneas rectas, los ángulos rectos, las formas geométricas son la firma del ser humano"[2]. Las palabras de Albers sugieren que intentaba brindar a sus observadores alguna claridad en las turbias aguas del mundo moderno.

1 "A Conversation with Gene Baro" en *Anni Albers,* catálogo de la exposición de Gene Baro, Brooklyn, The Brooklyn Museum of Art, 1977.

2 Ibíd.

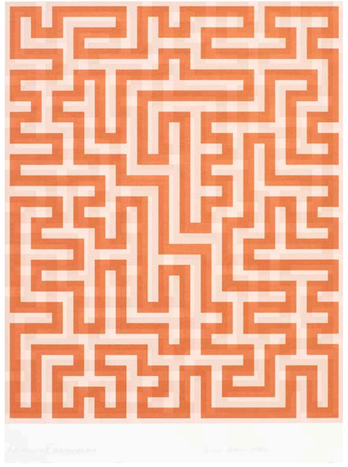


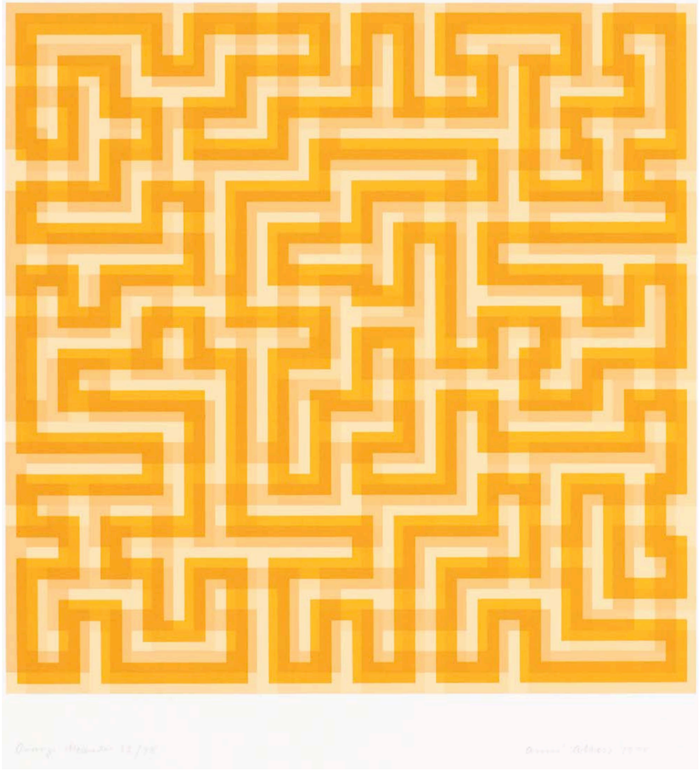
***Red Meander I*, 1969-1970**
Screenprint, 27 ⅞ x 24 ½ in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut

***Meandro rojo I*, 1969-1970**
Serigrafía, 70,8 x 62,2 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers Foundation, Bethany (Connecticut)

***Red Meander II*, 1970-1971**
Sreenprint, 28 x 24 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany, Connecticut

***Meandro rojo II*, 1970-1971**
Serigrafía, 71,1 x 61 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany (Connecticut)





***Orange Meander*, 1970**
Screenprint, 28 x 24 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany, Connecticut

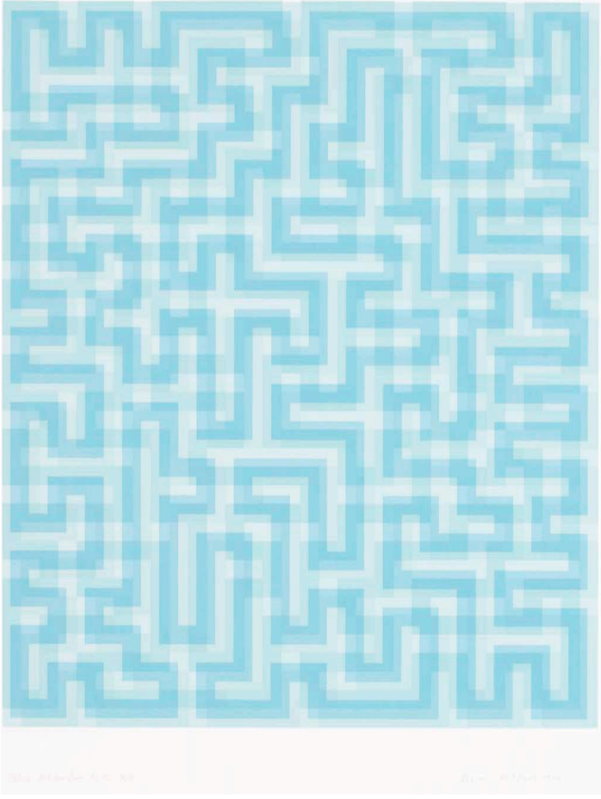
***Meandro naranja*, 1970**
Serigrafía, 71,1 x 61 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany (Connecticut)

***Yellow Meander*, 1970**
Screenprint, 28 x 24 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany, Connecticut

***Meandro amarillo*, 1970**
Serigrafía, 71,1 x 61 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany (Connecticut)

***Blue Meander*, 1970**
Screenprint, 28 x 24 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany, Connecticut

***Meandro azul*, 1970**
Serigrafía, 71,1 x 61 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers
Foundation, Bethany (Connecticut)



Josef ALBERS

1888-1976

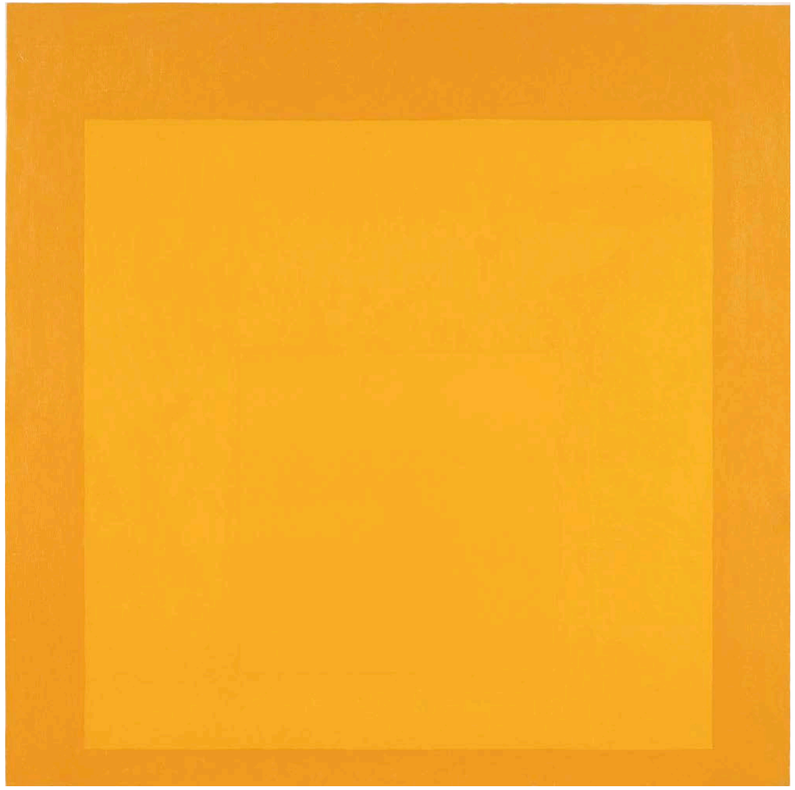
Berlin, Germany
Berlin, Alemania

The German-born Josef Albers – stalwart of the German Bauhaus school of design, architecture, and applied arts (1919-1933), and husband to Anni Albers – began his artistic career working with glass. He was head of the glass studio at the Bauhaus and later became head of its furniture design studio. After moving to the U.S. in 1933, where he taught at Black Mountain College in North Carolina and Yale University in New Haven, Connecticut, Albers became a leading figure of the abstract movement, creating paintings with powerful zones of color. Indeed, color was the essential element of Albers' paintings. ›

Josef Albers, natural de Alemania - incondicional de la Bauhaus, escuela alemana de diseño, arquitectura y artes aplicadas (1919-1933) y marido de Anni Albers – comenzó su carrera artística trabajando el vidrio. Fue jefe del taller de vidrio de la Bauhaus y, posteriormente, se convirtió en jefe del taller de diseño de mobiliario. Después de trasladarse a Estados Unidos en 1933, donde ejerció como profesor en el Black Mountain College (Carolina del Norte) y en la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut), Albers se convirtió en una figura destacada del movimiento abstracto creando cuadros con intensas zonas de color. De hecho, el color constituyó el elemento esencial de sus cuadros. ›

***Homage to the Square: Tropical*, 1970**
Oil on Masonite
40 x 40 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut

***Homenaje al cuadrado: Tropical*, 1970**
Óleo sobre masonita
101,6 x 101,6 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers Foundation, Bethany (Connecticut)

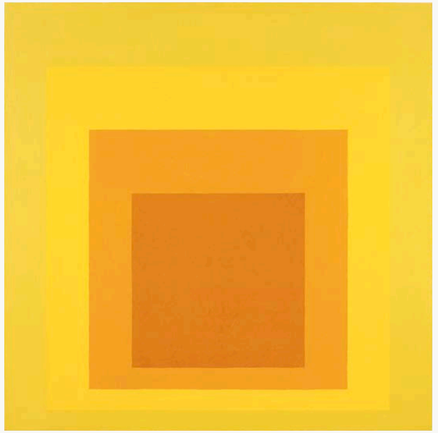


In 1949 Albers turned his attention to his *Homage to the Square* series of paintings, which he continued until his death in 1976. Writing about his square paintings in 1954, Albers said, "Though the underlying symmetrical and quasi-concentric order of squares remains the same in all paintings—in proportion and placement—these same squares group or single themselves, connect and separate in many different ways. In consequence, they move forth and back, in and out, and grow up and down and near and far, as well as, enlarged and diminished. All this, to proclaim color autonomy as a means of plastic organization."[3] His squares prove his words to be true: While the subject and general compositional structure of his different square paintings is identical, the results are staggering in their diversity. Not only does the sense of depth and movement change, but so also does their mood. Through subtle differences, Albers forges powerful connections between his paintings and their viewers.

En 1949, Albers centró su atención en su serie de cuadros *Homage to the Square,* que continuó hasta su muerte en 1976. En 1954, escribía sobre dichos cuadros: "Aunque el orden simétrico y casi-concéntrico subyacente de los cuadrados es igual en todos los cuadros —en proporción y disposición— estos mismos cuadrados se agrupan o se distinguen, se conectan y se separan de muchas maneras. Como consecuencia, se mueven adelante y atrás, adentro y afuera, crecen y decrecen, se acercan y se alejan, además de aumentar y disminuir. Todo esto para proclamar la autonomía del color como medio de organización plástica."[3] Sus cuadrados demuestran lo verdadero de sus palabras: Aunque idénticos en tema y estructura compositiva general, el resultado de estos cuadros asombra por su diversidad. No sólo cambia la sensación de profundidad y movimiento, sino también su carácter. Mediante sutiles diferencias, Albers crea poderosas conexiones entre los cuadros y sus observadores.

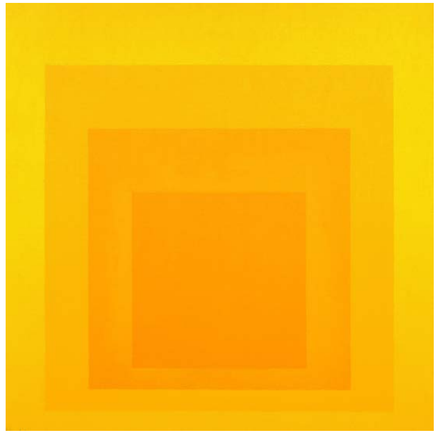
3 Quoted on Albers Foundation website: http://albersfoundation.org/artists/selected-writings/josef-albers/#tab2.

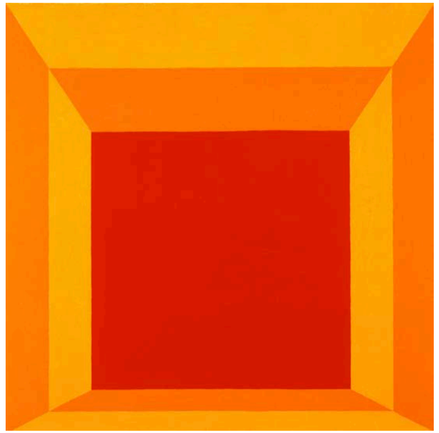
3 Citado en la página web de la Fundación Albers, http://albersfoundation.org/artists/selected-writings/josef-albers/#tab2.

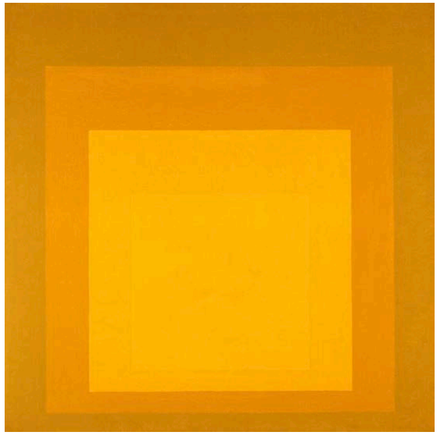


***Study for Homage to the Square,* 1963**
Oil on Masonite
40 x 40 in.
Courtesy of the Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut

***Estudio para homenaje al cuadrado,* 1963**
Óleo sobre masonita
101,6 x 101,6 cm
Cortesía de la Josef and Anni Albers Foundation, Bethany (Connecticut)







***Homage to the Square,* 1967**
Oil on canvas
40 x 40 in.
Courtesy of the Josef Albers Museum, Bottrop, Germany

***Homenaje al cuadrado,* 1967**
Óleo sobre lienzo
101,6 x 101,6 cm
Cortesía del Josef Albers Museum, Bottrop (Alemania)

***Homage to the Square,* 1959**
Oil on canvas
40 x 40 in.
Courtesy of the Josef Albers Museum, Bottrop, Germany

***Homenaje al cuadrado:* 1959**
Óleo sobre lienzo
101,6 x 101,6 cm
Cortesía del Josef Albers Museum, Bottrop (Alemania)

***Homage to the Square: Fall Finale,* 1962**
Oil on canvas
40 x 40 in.
Courtesy of the Josef Albers Museum, Bottrop, Germany

***Homenaje al cuadrado: Final otoñal,* 1962**
Óleo sobre lienzo
101,6 x 101,6 cm
Cortesía del Josef Albers Museum, Bottrop (Alemania)

***Midnight + Noon V*, 1964**
Lithograph, 18 ⅞ x 20 ½ in.
Courtesy of the Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany, Connecticut

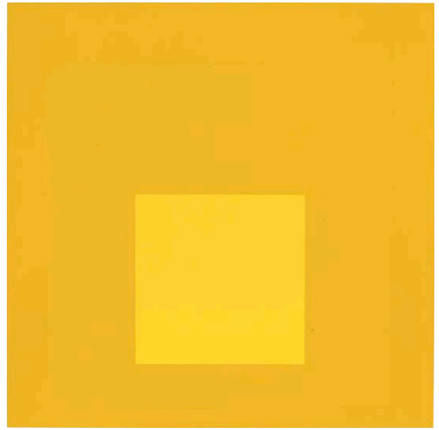
***Medianoche + Mediodía V*, 1964**
Litografía, 47,9 x 52,1 cm
Cortesía de la Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany (Connecticut)

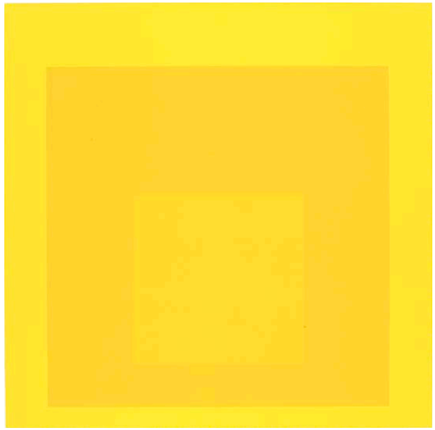
***Midnight + Noon VI*, 1964**
Lithograph, 18 ⅞ x 20 ½ in.
Courtesy of the Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany, Connecticut

***Medianoche + Mediodía VI*, 1964**
Litografía, 47,9 x 52,1 cm
Cortesía de la Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany (Connecticut)

***Midnight + Noon VII*, 1964**
Lithograph, 18 ⅞ x 20 ½ in.
Courtesy of the Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany, Connecticut

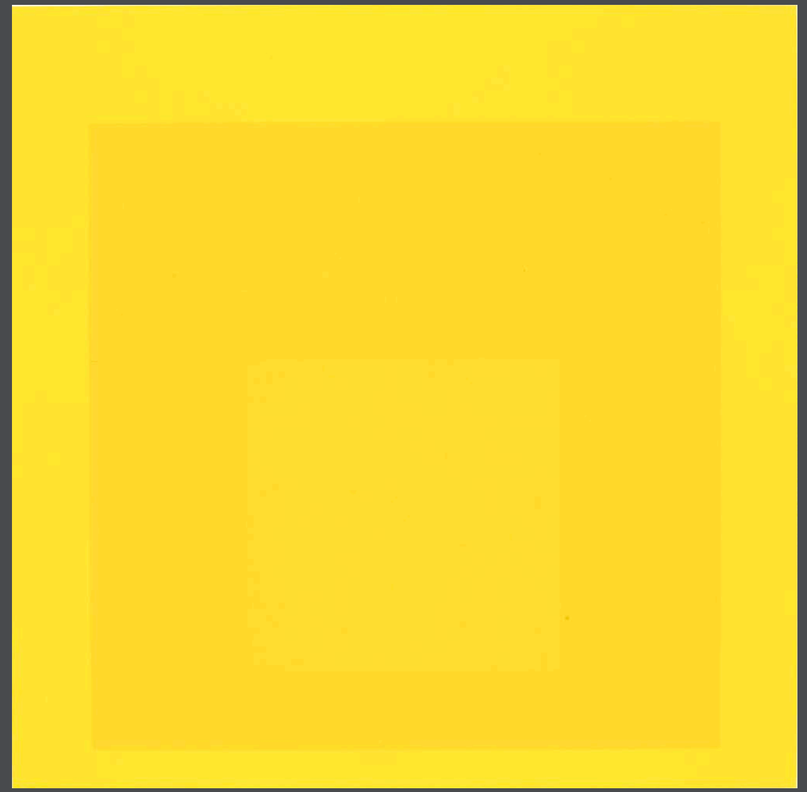
***Medianoche + Mediodía VII*, 1964**
Litografía, 47,9 x 52,1 cm
Cortesía de la Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany (Connecticut)





***Midnight + Noon VIII*, 1964**
Lithograph, 18 ⅞ x 20 ½ in.
Courtesy of the Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany, Connecticut

***Medianoche + Mediodía VIII*, 1964**
Litografía, 47,9 x 52,1 cm
Cortesía de la Josef and
Anni Albers Foundation,
Bethany (Connecticut)



Eduardo CHILLIDA

San Sebastián, Spain
San Sebastián, España
1924-2002

Notable in the works in this exhibition is the presence of networks of mysterious incised lines; these clay sculptures strongly suggest the hand of an artist. There is nothing about them that seems to come from the impersonal world of twentieth-century mass-production. Moreover, Chillida's sculptures recall early human art and history – they resemble cuneiform writing carved into clay tablets and sculptures from the ancient Mediterranean.

Although he is known as a Basque sculptor, Chillida traveled extensively and was very much aware of the cultural traditions of other regions beyond his home. This theme of identity and place runs through Chillida's work, though he does not seem to have thought that forging a distinct cultural identity was essential. As he said, "I'm of the opinion, and this is very important to me, that we are from somewhere. Ideally, we are from one place, where our roots are, but we should reach out to the entire world and borrow ideas from other cultures. Anyplace can be perfect for the person who's adapted to it. Here in the Basque Country I feel like I'm where I belong, like a tree adapted to the land, but with branches that reach out to the rest of the world. I'm trying to create the work of a person, my own work because I am who I am, and since this is where I'm from, my work will take on particular tones, a sort of dark light, our light."[4]

4 Quoted on the Chillida Museum website: http://museochillidaleku.com/Museum-Chillida-Leku.1+M513f98f43de.0.html.

En las obras de Eduardo Chillida aquí exhibidas destaca la presencia de misteriosas líneas incisas; estas esculturas de barro sugieren con fuerza la mano de un artista. Nada en ellas parece proceder del impersonal mundo de la producción en masa del siglo veinte. Además, las esculturas de Chillida recuerdan al arte y la historia humanos antiguos: se asemejan a la escritura cuneiforme tallada en tablillas de arcilla y a las esculturas mediterráneas de la antigüedad.

Aunque conocido como escultor vasco, Chillida viajó mucho y era muy consciente de las tradiciones culturales de otras regiones allende su tierra. El tema de la identidad y el lugar se encuentra en toda su obra, aunque no parece que pensase que fuera esencial crear una identidad cultural marcada. En sus propias palabras: "Yo soy de los que piensan, y para mí es muy importante, que los hombres somos de algún sitio. Lo ideal es que seamos de un lugar, que tengamos las raíces en un lugar, pero que nuestros brazos lleguen a todo el mundo, que nos valgan las ideas de cualquier cultura. Todos los lugares son perfectos para el que está adecuado a ellos y yo aquí en mi País Vasco me siento en mi sitio, como un árbol que está adecuado a su territorio, en su terreno pero con los brazos abiertos a todo el mundo. Yo estoy tratando de hacer la obra de un hombre, la mía porque yo soy yo, y como soy de aquí, esa obra tendrá unos tintes particulares, una luz negra, que es la nuestra."[4]

4 Citado en la página web del Museo Chillida, http://museochillidaleku.com/Museum-Chillida-Leku.1+M513f98f43de.0.html.

***Lurra G-164*, 1990**
Baked clay, 10 13/16 x 5 7/8 x 6 11/16 in.
Sidercal Minerales Collection, Asturias, Spain. Courtesy Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, New York, New York

***Lurra G-164*, 1990**
Barro cocido, 27,4 x 15 x 17 cm
Colección Sidercal Minerales, Asturias (España). Cortesía de Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, Nueva York

***Lurra G-240*, 1992**
Baked clay, 10 13/16 x 5 7/8 x 6 11/16 in.
Sidercal Minerales Collection, Asturias, Spain. Courtesy Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, New York, New York

***Lurra G-240*, 1992**
Barro cocido, 27,4 x 15 x 17 cm
Colección Sidercal Minerales, Asturias (España). Cortesía de Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, Nueva York

Gene DAVIS

Washington, D.C.
1920-1985

Born and raised in Washington, D.C., Gene Davis became a key figure in the Washington school of abstract color field painting, after first forging a career as a journalist. Davis became famous for his deceptively simple stripe paintings, which are in fact loaded with delightful contradictions. Thus, his paintings are simultaneously simple and complex, linear and painterly, abstract and referential.

In an interview in 1975, Davis said, "I discover very intricate systems in my stripe alignments, generally after the fact. In other words, using the most intuitive approach and making no preliminary studies, I sometimes come up with surprisingly complex systems. It is a mystery to me how I arrived at them, but it is a pleasure to see them there after the painting no longer exerts any hold over me."[5] His many different permutations of the stripe reveal the power of different line widths, line spacings, and color relationships, making Davis a true champion of twentieth-century abstraction.

Nacido y criado en Washington, D.C., Gene Davis se convirtió en una figura clave de la escuela de Washington de pintura abstracta caracterizada por los campos de color, después de abrirse camino como periodista. Davis se hizo famoso por sus cuadros de franjas engañosamente simples y, en realidad, llenos de deliciosas contradicciones. Así, sus cuadros son, al mismo tiempo, simples y complejos, lineales y pictóricos, abstractos y referenciales.

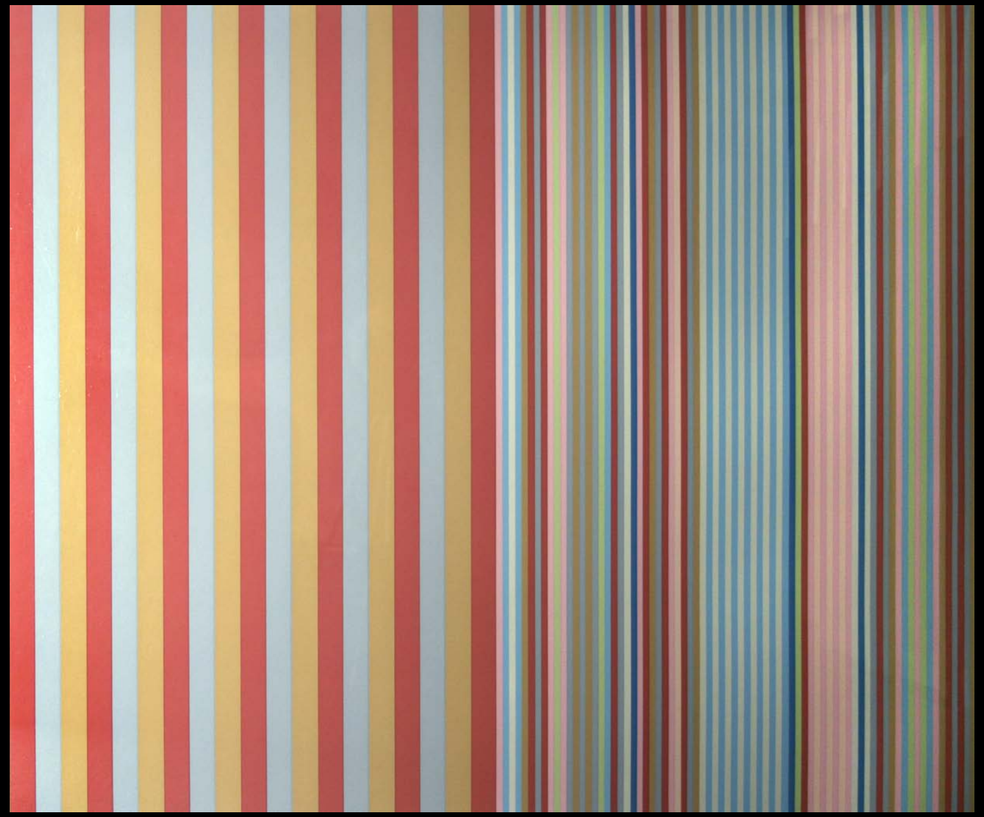
En 1975, Davis declaró en una entrevista: "Descubro sistemas muy intrincados en mis alineaciones de franjas, generalmente después de hacerlas. En otras palabras, utilizando el enfoque más intuitivo y sin estudios preliminares, a veces se me ocurren sistemas sorprendentemente complejos. Para mí es un misterio cómo he llegado a ellos, pero es un placer verlos ahí cuando la pintura ya no ejerce ningún poder sobre mí."[5] Las múltiples maneras en que Davis combina las franjas revelan la fuerza de las distintas anchuras, disposiciones espaciales y relaciones entre colores y convierten a Davis en un verdadero abanderado de la abstracción del siglo veinte.

5 Jacquelyn Days Serwer *et al.*, *Gene Davis: A Memorial Exhibition*, exhibition catalogue (Washington, D.C.: National Museum of American Art, 1987), 34.

5 Jacquelyn Days Serwer *et ál.*, *Gene Davis: A Memorial Exhibition*, catálogo de la exposición, Washington, D.C., National Museum of American Art, 1987, 34.

Royal Canoe, 1977
Silkscreen, 41 x 46 ½ in.
Courtesy of Art in Embassies, Washington, D.C.

Canoa real, 1977
Serigrafía, 104,1 x 118,1 cm
Cortesía de "Arte en las Embajadas", Washington, D.C.



Stuart DAVIS

1894-1964

Philadelphia, Pennsylvania

Filadelfia, Pensilvania

Stuart Davis said, "The act of painting is not a duplication of experience, but the extension of experience on the plane of formal invention."[6] His paintings proved these words true over the course of Davis's long and diverse career, evolving with the art of the twentieth century. Early on, Davis was aligned with the Ash Can School, but he later became deeply impressed with the European art he saw at the Armory Show of 1913. Soon he began experimenting with cubism, and eventually his style fell into the camp of the abstract expressionist movement. His interest in text, as well as in everyday objects from contemporary life, also made his work something of a precursor to pop art.

By the 1960s, Davis had authoritatively claimed a leading role in the world of abstract expressionism, and was creating simpler, minimized, and perhaps bolder pieces, such as his *Composition* of 1964. Speaking of abstract art and the notion that it lacks subject matter, he said, "On the contrary, modern pictures deal with contemporary subject matter in terms of art. The artist does not exercise his freedom in a non-material world. Science has created a new environment, in which new forms, lights, speeds, and spaces, are a reality."[7] Thus, Davis spoke of a modern art for a new, modern experience of the world.

6 E. C. Goossen, *Stuart Davis* (New York: Braziller, 1959), 28.

7 Bonnie L. Grad, "Stuart Davis and Contemporary Culture," *Artibus et Historiae* 12, no. 24 (1991), 167.

6 E. C. Goossen, *Stuart Davis*, New York, Braziller, 1959, 28.

7 Bonnie L. Grad, "Stuart Davis and Contemporary Culture", *Artibus et Historiae* 12, núm. 24, 1991, 167.

Stuart Davis dijo: "El acto de pintar no es una duplicación de la experiencia, sino la extensión de la experiencia en el plano de la invención formal."[6] Los cuadros de Davis han demostrado la verdad de estas palabras durante su larga y diversa trayectoria, que fue evolucionando a la par que el arte del siglo veinte. En una primera etapa, Davis estuvo vinculado a la escuela *Ash Can*, aunque más tarde quedó profundamente impresionado por el arte europeo que vio en la exposición *Armory Show* de 1913. Poco después empezó a experimentar con el cubismo y, con el tiempo, su estilo fue encuadrándose en el movimiento expresionista abstracto. Su interés por el texto, así como por objetos cotidianos de su época, convirtieron su obra en una especie de precursora del Pop Art.

En los años sesenta, Davis ya había reivindicado con autoridad un papel destacado en el mundo del expresionismo abstracto y estaba creando obras más simples, minimizadas y quizá más audaces, como su *Composition* de 1964. Hablando del arte abstracto y de la idea de que carece de tema, declaró: "Al contrario, los cuadros modernos tratan temas contemporáneos en términos artísticos. El artista no ejerce su libertad en un mundo inmaterial. La ciencia ha creado un nuevo entorno en el que formas, luces, velocidades y espacios nuevos son realidad."[7] Así, Davis hablaba de un arte moderno a través del cual experimentar el mundo de un modo nuevo y moderno.

***Composition*, 1964**
Silkscreen, 23 ½ x 26 ½ in.
Gift of Mr. and Mrs. Philip Berman to Art in Embassies, Washington, D.C.
Art © Estate of Stuart Davis/ Licensed by VAGA/New York, New York

***Composición*, 1964**
Serigrafía, 59,7 x 67,3 cm
Regalo del Sr. y la Sra. Philip Berman a "Arte en las Embajadas", Washington, D.C.
Art © Estate of Stuart Davis/ Con autorización de VAGA, Nueva York

Willem de KOONING

Rotterdam, the Netherlands
Rotterdam, Países Bajos
1904-1997

Willem de Kooning was one of the twentieth century's most important abstract expressionist painters. Unlike the mainstream of abstract expressionism, his focus was on the human figure, a departure from his colleagues' commitment to pure abstraction. De Kooning is best known for his series of *Women* paintings, which are noted for their harsh, even violent, character.

In the 1960s de Kooning began depicting his women in the context of charcoal drawings on lined paper. The resulting drawings are pared down versions of the women from his earlier paintings, and they show another side of de Kooning's forceful, gestural style. His interest in movement and feeling is underscored by the fact that he drew these images with his eyes closed. He said, "I am the source of a rumor concerning these drawings, and it is true that I made them with closed eyes. Also, the pad I used was always held horizontally. The drawings often started by the feet . . . but more often by the center of the body, in the middle of the page. There is nothing special about this, I admit, and I am certain that many artists have found similar ways . . . but I found that closing the eyes was very helpful to me."[8] Special or not, his method helped to strip de Kooning's work down to its most visceral level.

Willem de Kooning fue uno de los pintores expresionistas abstractos más importantes del siglo veinte. A diferencia de la corriente principal del expresionismo abstracto, De Kooning se centró en la figura humana, apartándose del compromiso de sus colegas con la abstracción pura. De Kooning es conocido principalmente por su serie de cuadros *Women* (Mujeres), famosos por su naturaleza áspera, incluso violenta.

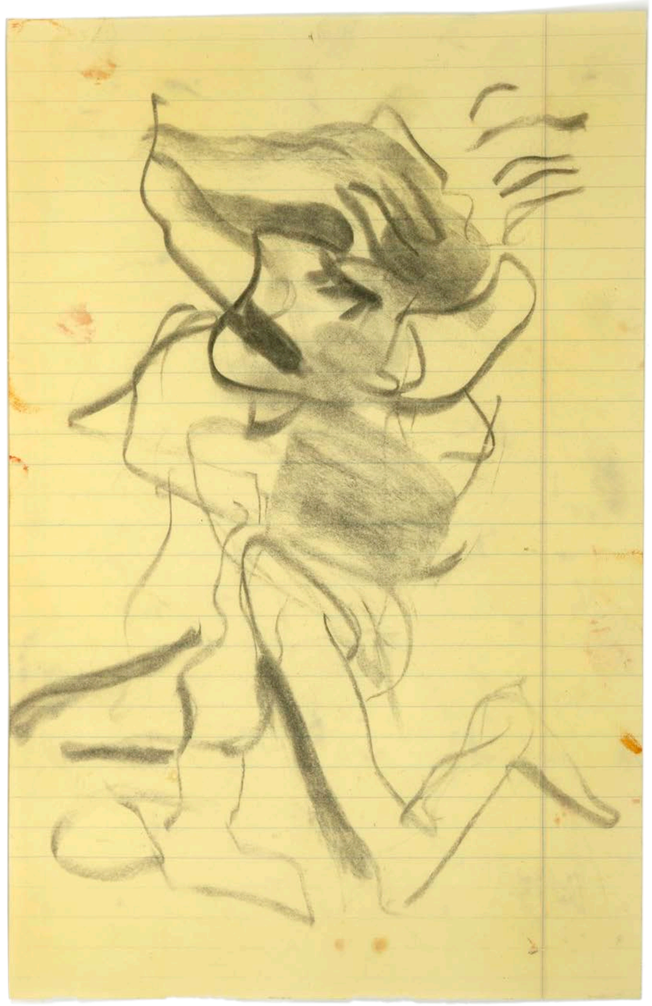
En los años sesenta, De Kooning comenzó a representar a mujeres en dibujos a carboncillo en papel pautado. El resultado son versiones reducidas de las mujeres de sus obras anteriores que muestran otra vertiente del estilo enérgico y gestual de De Kooning. Su interés por el movimiento y el sentimiento queda subrayado por el hecho de que dibujaba estas imágenes con los ojos cerrados. Dijo: "Soy el origen de un rumor acerca de estos dibujos y es verdad que los hice con los ojos cerrados. Además, el bloc que utilicé estaba colocado siempre en horizontal. A menudo comenzaba los dibujos por los pies... pero más a menudo por el centro del cuerpo, en medio de la página. No hay nada especial en esto, lo reconozco, y estoy seguro de que muchos artistas han encontrado vías similares... pero descubrí que cerrar los ojos me ayudaba mucho."[8] Especial o no, su método ayudó a reducir su obra hasta su nivel más visceral.

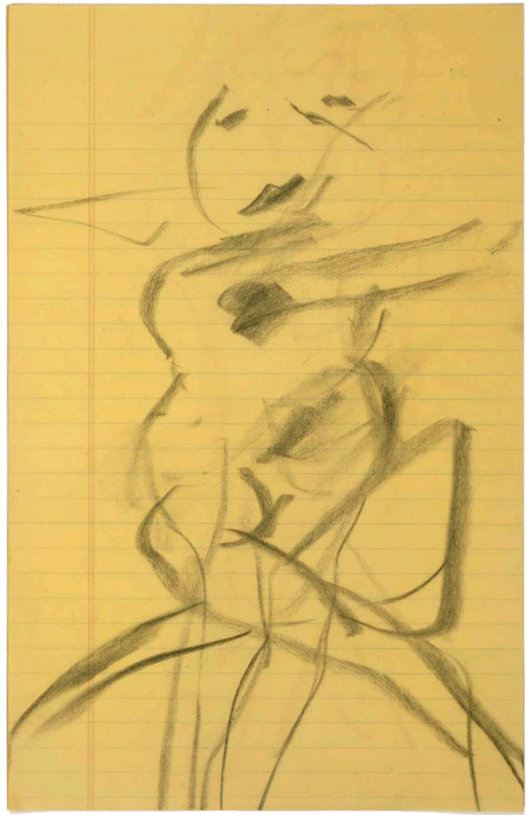
8 Sally Yard, *Willem de Kooning* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2007), 126.

8 Sally Yard, *Willem de Kooning,* Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2007, 126.

***Untitled*, 1965-1968**
Charcoal on ruled yellow paper
8 x 12 ½ in.
Courtesy of the Willem de Kooning Foundation, New York, New York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), New York, New York

***Sin título*, 1965-1968**
Carboncillo sobre papel amarillo pautado
20,3 x 31,8 cm
Cortesía de la Willem de Kooning Foundation, Nueva York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York





***Untitled*, 1965-1968**
Charcoal on ruled yellow paper
12 ½ x 7 15/16 in.
Courtesy of the Willem de Kooning Foundation, New York, New York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), New York, New York

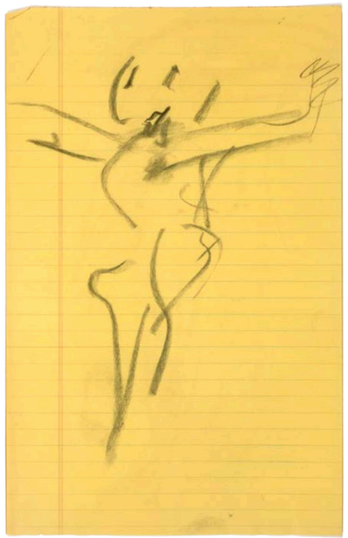
***Sin título*, 1965-1968**
Carboncillo sobre papel amarillo pautado
31,8 x 20,2 cm
Cortesía de la Willem de Kooning Foundation, Nueva York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York

***Untitled*, 1965-1968**
Charcoal on ruled yellow paper
12 ⅜ x 8 in.
Courtesy of the Willem de Kooning Foundation, New York, New York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), New York, New York

***Sin título*, 1965-1968**
Carboncillo sobre papel amarillo pautado
31,4 x 20,3cm
Cortesía de la Willem de Kooning Foundation, Nueva York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York

***Untitled*, 1965-1968**
Charcoal on ruled yellow paper
12 ½ x 7 15/16 in.
Courtesy of the Willem de Kooning Foundation, New York, New York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), New York, New York

***Sin título*, 1965-1968**
Carboncillo sobre papel amarillo pautado
31,8 x 20,2 cm
Cortesía de la Willem de Kooning Foundation, Nueva York
© 2014 The Willem de Kooning Foundation/Artist Rights Society (ARS), Nueva York



Walton FORD

Larchmont, New York
Larchmont, Nueva York
1960

"Part of the reason I got interested in using watercolor is that I was interested in painting things that looked like [John James] Audubons. They were like fake Audubons, but I twisted the subject matter a bit, and got inside his head, and tried to paint as if it was really his tortured soul portrayed. As if his hand betrayed him, and he painted what he didn't want to expose about himself. And it was very important to me to make them look like Audubons, to make them look like they were a hundred years old – like he painted them but that they escaped out of him."[9]

– Walton Ford

Walton Ford's highly polished works depict the natural world in the tradition of nineteenth-century scientific illustrations and paintings, even down to the inclusion of marginal handwriting. Yet scrutiny of his work reveals a critical vein that is attuned to weighty social and political concerns. Thus, Ford gives us images with contradictory elements: We are attracted to their beauty and to the beauty of the natural forms they represent, but we are then turned away by Ford's deeper, often troubling, messages. In so doing, Ford hits on one of the great truths of modern life.

9 "Humor" in *Art in the Twenty-First Century*, Season 2 (2003) (http://www.pbs.org/art21/artists/walton-ford).

"Parte del porqué de mi interés en utilizar la acuarela es que quería pintar cuadros que se parecieran a los de [John James] Audubon. Eran como falsos "Audubons", pero retorcí un poco el asunto y me metí en su cabeza e intenté pintar como si lo representado fuera realmente su alma torturada, como si su mano le traicionara y él pintase lo que no quería revelar sobre sí mismo. Y para mí era muy importante hacer que parecieran cuadros de Audubon, que pareciera que tenían un siglo de antigüedad, como si los hubiera pintado él pero se le hubieran escapado."[9]

– Walton Ford

Las elegantes obras de Walton Ford representan el mundo natural en la tradición de las ilustraciones y cuadros científicos del siglo diecinueve, incluso hasta el detalle de la caligrafía en los márgenes. No obstante, un examen detallado de su trabajo revela un tono crítico en sintonía con las grandes preocupaciones sociales y políticas. Así, Ford nos ofrece imágenes con elementos contradictorios: Nos atrae su belleza y la de las formas naturales que representan, pero nos alejan los mensajes más profundos, y en ocasiones inquietantes, de Ford, que atina así en una de las grandes verdades de la vida moderna.

9 "Humor", en *Art in the Twenty-First Century*, Temporada 2, 2003, http://www.pbs.org/art21/artists/walton-ford.

***Thurneysser's Demon*, 2008**
Watercolor, gouache, pencil, and ink on paper, 63 ¾ x 123 ¾ in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***El demonio de Thurneysser*, 2008**
Acuarela, aguada, lápiz, y tinta sobre papel, 161,9 x 314,3 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***Swadeshi-cide*, 1998**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; drypoint; and roulette on Somerset Satin paper
48 x 35 ¾ in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***Swadeshi-cidio*, 1998**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado
121,9 x 89,5 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***La Historia Me Absolvera*, 1999**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; and drypoint on Somerset Satin paper
47 ¾ x 35 in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***La Historia Me Absolverá*, 1999**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado
121,3 x 88,9 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***Benjamin's Emblem*, 2000**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; and drypoint on Somerset Satin paper
44 x 31 in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***El emblema de Benjamín*, 2000**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado
111,8 x 78,7 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***The Tale of Johnny Nutkin*, 2001**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; and drypoint on Somerset Satin paper
47 ¾ x 35 ¼ in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***La historia de Johnny Nutkin*, 2001**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado,
121,3 x 89,5 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***Compromised*, 2002**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; drypoint; and roulette
47 ¾ x 35 in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***Comprometido*, 2002**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado
121,3 x 88,9 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

***Visitation*, 2004**
Six-color, hardground and softground etching; aquatint; spitbite aquatint; and drypoint on Somerset Satin paper
48 x 35 ¼ in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***Visitación*, 2004**
Grabado en seis colores sobre fondo duro y fondo blando, aguatinta, aguatinta por salpicado, punta seca y ruleta en papel Somerset satinado
121,9 x 89,5 cm
Cortesía del artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York

Theaster GATES

Chicago, Illinois
1973

Chicago-based artist Theaster Gates holds a unique position in the art world. Trained in the arts, regional planning, and religion, Gates works beyond the traditional borders of the art world, often veering into community and social activism. For example, his *Dorchester Projects* entailed the purchase and refurbishment of a neglected building in Chicago; he involved the community in the rebuilding of the property, and the resulting spaces were used as resources for the community, such as a library and soul food kitchen.

The works that more strictly fall under the "fine arts" rubric also call attention to social issues, although often in ways that are not immediately apparent to the viewer. As he says, "I am a bit of a trickster. I want to seduce you with an object, and I don't even want you to know my social agenda. The object will be like a key. As a result of the seduction, you find yourself concerned with questions of places and people."[10]

El artista de Chicago Theaster Gates ocupa un lugar único en el mundo del arte. Con formación en arte, ordenación del territorio y religión, Gates trabaja más allá de las fronteras tradicionales del mundo del arte, desviándose a menudo hacia el activismo comunitario y social. Por ejemplo, sus *Dorchester Projects* (Proyectos Dorchester) consistieron en la adquisición y reforma de un edificio abandonado de Chicago. Gates involucró a los vecinos en la reforma del inmueble; los espacios resultantes, como una biblioteca y una cocina de comida *soul*, fueron utilizados como recursos para la comunidad.

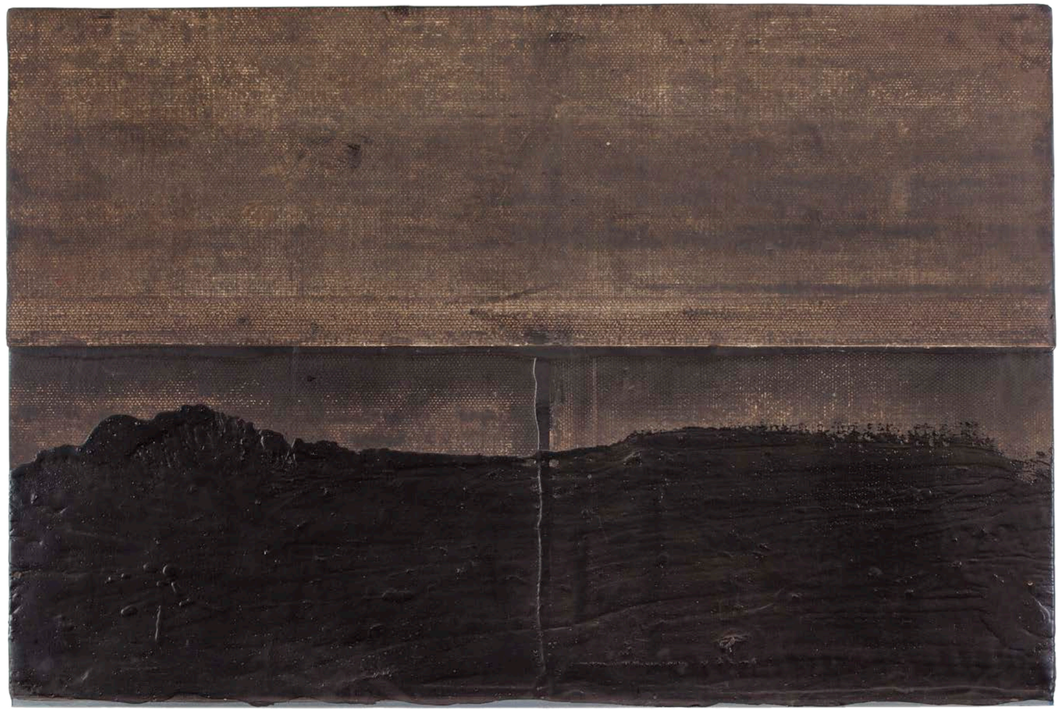
Las obras que se pueden incluir en la categoría de "bellas artes" en el sentido más estricto resaltan también cuestiones sociales, aunque a menudo de una forma que no es de inmediato evidente para el observador. En sus palabras: "Soy un poco tramposo. Quiero seducir con un objeto y no quiero que se sepan mis planteamientos sociales. El objeto será como una llave. Y como consecuencia de la seducción, el observador se encuentra interesado en cuestiones de lugares y personas."[10]

10 "Theaster Gates and Carolyn Christov-Bakargiev in Conversation," in dOCUMENTA (13) (Ostfildern : Hatje Cantz, 2012), 15.

10 "Theaster Gates and Carolyn Christov-Bakargiev in Conversation", en dOCUMENTA (13), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 15.

***Time with Tar and Horizontality*, 2013**
Wood, roofing paper, rubber, metal, and tar
48 x 73 x 4 1/2 in.
Courtesy of the artist, Chicago, Illinois

***Tiempo con alquitrán y horizontalidad*, 2013**
Madera, tela asfáltica, caucho, metal y alquitrán
121,9 x 185,4 x 11,4 cm
Cortesía del artista, Chicago (Illinois)



Philip GUSTON

Montreal, Canada
Montreal, Canadá
1913-1980

In an interview given the year he died, Philip Guston said, "I like things rooted in the tangible world. I like old-fashioned things like gravity, how we locomote when we walk. I used to lie sideways on a park bench and watch how people walk. I used to think how amazing it is, the locomotion. I don't like *fantastic* when it means an overlabored use of the imagination. Anyway, all art is a kind of hallucination, but hallucination with work. Or dreaming with your eyes open."[11]

As Guston's statement might suggest, his career hovered on the boundaries of realism, surrealism, and abstraction. In the 1930s, while working with the Works Progress Administration, he worked in the social realist style. Later, while holding teaching positions around the U.S., he developed a style that was aligned with abstract expressionism. In the 1960s and after, Guston returned to a representational style, making use of new, cartoonish figures, but he continued to work in an abstracted style. In works of this era, as in his painting *Entrance,* Guston provides a new expressionist style that revives his earlier interests in realism and surrealism.

11 Clarke Coolidge, ed., *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations* (Berkeley: University of California Press, 2011), 298.

En una entrevista realizada el año en que murió, Philip Guston declaró: "Me gustan las cosas arraigadas en el mundo tangible. Me gustan las cosas anticuadas como la gravedad, cómo nos trasladamos al caminar. Solía tumbarme de lado en un banco del parque y observar a la gente caminar. Pensaba en lo increíble que es la locomoción. No me gusta lo "fantástico" cuando supone una utilización demasiado forzada de la imaginación. En cualquier caso, todo el arte es una especie de alucinación, pero una alucinación con trabajo. O soñar con los ojos abiertos."[11]

Como pueden sugerir las declaraciones de Guston, su carrera rondaba las fronteras del realismo, el surrealismo y la abstracción. En los años treinta, mientras colaboraba con la *Works Progress Administration*, su estilo era el del realismo social. Después, cuando se dedicó a la docencia en distintos lugares de Estados Unidos, desarrolló un estilo de acuerdo con el expresionismo abstracto. A partir de los años sesenta, Guston volvió al estilo figurativo, empleando nuevas figuras como de cómic, pero continuó trabajando con un estilo abstracto. En sus obras de este periodo, como en su cuadro *Entrance,* Guston ofrece un nuevo estilo expresionista que recupera su interés anterior por el realismo y el surrealismo.

11 Clarke Coolidge, ed., *Philip Guston: Collected Writings, Lectures, and Conversations*, Berkeley, University of California Press, 2011, 298.

***Entrance,* 1979**
Oil on canvas
68 x 80 in.
Courtesy of Agnes Gund, New York, New York

***Entrada,* 1979**
Óleo sobre lienzo
172,7 x 203,2 cm
Cortesía de Agnes Gund, Nueva York

Childe HASSAM

Dorchester, Massachusetts
1859-1935

Childe Hassam was a leading figure in American impressionism. He established himself as an artist in Boston, but he also traveled throughout Europe, where he was impressed with the style of modern painting he encountered there. His travels took him to Spain in the 1880s and again in the first decade of the twentieth-century, when he painted his *Square at Sevilla,* which is representative of Hassam's urban scenes. He was most famous for depicting these urban scenes, often with crowds of people, in the sketchy, subjective style of the impressionists.

Hassam spoke of his approach to painting in an interview in 1892: "I believe the man who will go down to posterity is the man who paints his own time and the scenes of every-day life around him. . . . I sketch [scenes of the street] because I believe them to be aesthetic and fitting subjects for pictures. There is nothing so interesting to me as people. I am never tired of observing them in every-day life, as they hurry through the streets on business or saunter down the promenade on pleasure. Humanity in motion is a continual study to me. . . . It takes an artist to catch the spirit, life, I might say poetry, of figures in motion."[12]

Childe Hassam fue una figura destacada del impresionismo estadounidense. Se estableció como artista en Boston, pero también viajó por toda Europa, donde quedó impresionado por el estilo de la pintura moderna con la que se encontró. Sus viajes lo trajeron a España en los años ochenta y de nuevo en la primera década del siglo veinte, momento en el que pintó *Square at Sevilla,* obra representativa de las escenas urbanas de Hassam. Fue conocido por estas escenas urbanas, con frecuencia llenas de gente, realizadas con el estilo subjetivo y sin detalles de los impresionistas.

Hassam habló de su enfoque respecto a la pintura en una entrevista en 1892: "Creo que el hombre que pasará a la posteridad será el que pinte su propia época y las escenas de la vida cotidiana a su alrededor... Pinto [escenas de la calle] porque creo que son temas estéticos e idóneos para los cuadros. Para mí no hay nada tan interesante como la gente. No me canso de observarla en su vida diaria, apresurándose por las calles por trabajo o paseando por la avenida por placer. La humanidad en movimiento es un estudio continuo para mí... Se necesita a un artista para captar el espíritu, la vida y hasta diría la poesía de las figuras en movimiento."[12]

12 "Talks with Artists: Mr. Childe Hassam on Painting Street Scenes." *The Art Amateur: A Monthly Journal Devoted to Art in the Household (1879-1903)* 27, no. 5 (October 1892), 116.

12 "Talks with Artists: Mr. Childe Hassam on Painting Street Scenes", *The Art Amateur: A Monthly Journal Devoted to Art in the Household (1879-1903)* 27, núm. 5, octubre de 1892, 116.

***Square at Sevilla,* 1910**
Oil on wood, 25 9/16 x 20 13/16 in.
On loan from The Hispanic Society of America, New York, New York

***Plaza en Sevilla,* 1910**
Óleo sobre madera, 65 x 52,8 cm
Préstamo de The Hispanic Society of America, Nueva York

Cristina IGLESIAS

San Sebastián, Spain
San Sebastián, España
1956

Spanish sculptor and installation artist Cristina Iglesias creates large-scale pieces that play with materials and architecture, bringing to mind questions of physicality, vision, and reality. Iglesias's works often combine coarse industrial materials, such as concrete and steel, with materials that are more delicate, natural, and ornamental. She also juxtaposes her imitations of natural forms directly against those forms that they imitate, creating dissonance.

Iglesias has described her work as "the manipulation of nature to the extent of its becoming abstract so that it flows beyond parameters of reality." Further, Iglesias has spoken of her interest in "spaces and places where we desire to be, but cannot, for whatever reason. That state of being somewhere but longing to be elsewhere."

In *Vers la terre*, a rigid, square of steel encases a core of "natural" materials, which imitate a spiraling swirl of branches or brush. The play between natural and manmade draws our attention to the disparate qualities of the fountain's distinct elements. Moreover, the natural forms are contorted and re-contextualized such that they have a new meaning, outside the "parameters of reality;" the sumptuous, magical quality of the fountain touches on Iglesias's interest in a "longing to be elsewhere." Thus, her work addresses some of the most basic and powerful of human experiences.

La escultora y creadora de instalaciones española Cristina Iglesias realiza obras de gran formato que juegan con los materiales y la arquitectura, evocando cuestiones relacionadas con el carácter físico, la visión y la realidad. Con frecuencia, las obras de Iglesias combinan materiales industriales toscos como el hormigón o el acero con materiales más delicados, naturales y ornamentales. También yuxtapone directamente sus imitaciones de formas naturales a las formas a las que imitan, creando así disonancia.

Iglesias ha descrito su obra como "la manipulación de la naturaleza hasta el punto de que se vuelva abstracta y fluya más allá de los parámetros de la realidad". Además, ha hablado de su interés por "espacios y lugares en los que deseamos estar pero no podemos por cualquier motivo. Ese estado de encontrarse en alguna parte anhelando estar en otra".

En *Vers la terre*, un cuadrado rígido de acero encierra un núcleo de materiales "naturales" que imitan un remolino en espiral de ramas o broza. El juego entre lo natural y lo artificial hace que reparemos en las cualidades dispares de los distintos elementos de la fuente. Además, las formas naturales están contorsionadas y recontextualizadas de forma que tienen un nuevo significado, fuera de los "parámetros de la realidad"; la suntuosidad y la cualidad mágica de la fuente aluden al interés de Iglesias por el "anhelo de estar en otra parte". Así, su obra aborda algunas de las experiencias humanas más elementales y profundas.

***Vers la terre*, 2011 (Variation 2)**
Bronze powder, resin, water, mechanics, electricity and stainless steel, 118 ⅛ x 118 ⅛ x 39 ⅜ in.
Courtesy of the artist, San Sebastián, Spain

***Vers la terre*, 2011 (Variación 2)**
Polvo de bronce, resina, agua, motor, electricidad y acero inoxidable, 300 x 300 x 100 cm
Cortesía de la artista, San Sebastián (España)

Ellsworth KELLY

Newburgh, New York
Newburgh, Nueva York
1923

Ellsworth Kelly is one of the leading pioneers of twentieth-century American abstraction. Most famous for his color field paintings, in which broad swaths of bold colors interact with one another in surprising ways, Kelly has also devoted much of his career to the drawings of plants. In the 1950s, he did a series of plant drawings in which he did not look at the page as he drew, sharing in the powerful emotional energy of America's post-war abstract expressionists, such as de Kooning, who also made a series of drawings without looking.

Kelly says, "When I draw a plant . . . I'm not adding anything to it. I'm really drawing it—I'm not inventing anything really, but I'm drawing it because of how I see it, the way the curves and overlaps work . . . My plant drawings are about a closed form. I don't add anything to it. It's just as if I took a photograph of it. There are just so many lines."[13] True to his words, Kelly's plant drawings are spare, bringing attention to the straightforward beauty of their botanical forms. Still, through simple details, such as the width and darkness of his lines and the ways in which forms overlap, he allows us to see tremendous detail and depth. As he put it, "just as if I took a photograph of it."

Ellsworth Kelly es uno de los principales pioneros de la abstracción estadounidense del siglo veinte. Conocido sobre todo por sus cuadros de "campos de color" en los que anchas franjas de colores llamativos interaccionan de manera sorprendente, Kelly también ha dedicado gran parte de su carrera al dibujo de plantas. En los años cincuenta, realizó una serie de dibujos de plantas sin mirar la hoja al dibujar, participando de la potente energía emocional de expresionistas abstractos del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos como De Kooning, que también realizó una serie de dibujos sin mirar.

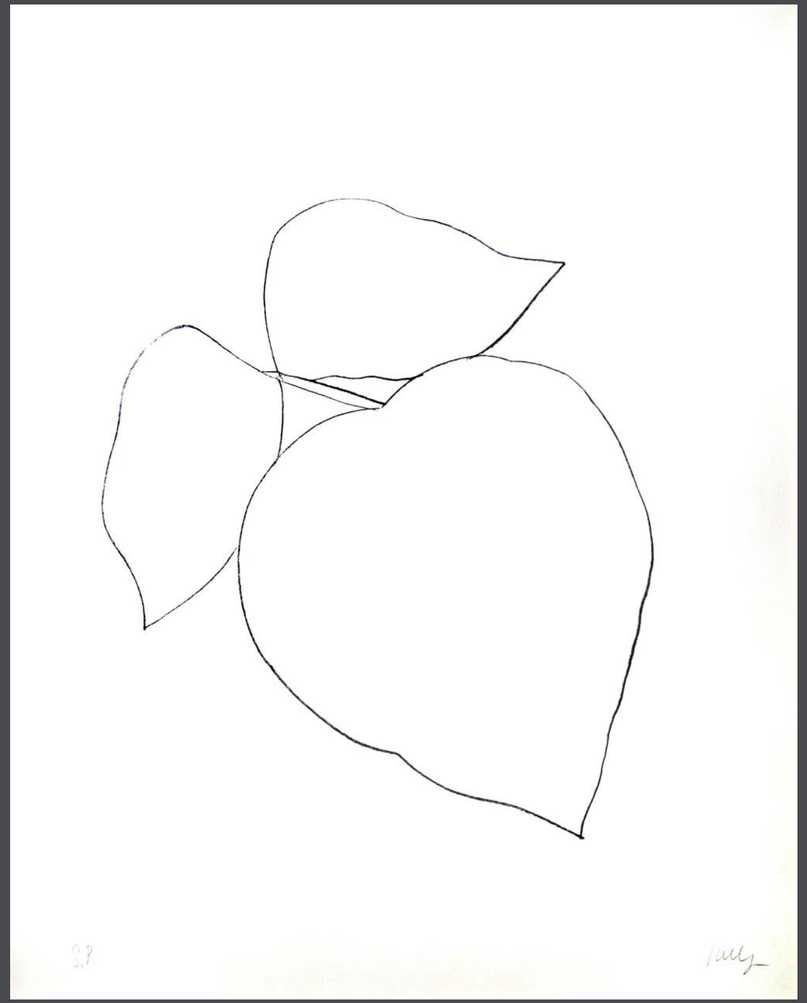
Kelly señala: "Cuando dibujo una planta... no le añado nada. La estoy dibujando de verdad: en realidad no estoy inventando nada, la estoy dibujando como la veo, de la manera en que funcionan las curvas y los solapamientos... Mis dibujos de plantas tratan sobre una forma cerrada. No añado nada. Es como si hiciera una fotografía. Simplemente hay muchas líneas."[13] Fiel a sus palabras, sus dibujos de plantas son sobrios y llaman la atención sobre la belleza sencilla de sus formas botánicas. No obstante, a través de detalles simples, como la anchura y la densidad de sus líneas y la manera en que las formas se solapan, nos permite ver con gran detalle y profundidad. En palabras de Kelly: "Como si hiciera una fotografía."

13 "Drawing Connections with the Old Masters: Two Artists in Conversation at the Morgan." *Master Drawings* 46, no. 2 (Summer 2008), 234–36.

13 "Drawing Connections with the Old Masters: Two Artists in Conversation at the Morgan", *Master Drawings* 46, núm. 2, verano de 2008, 234–36.

***Leaves*, 1997**
Lithograph, 38 x 30 ¾ in.
Courtesy of the artist and the Foundation for Art and Preservation in Embassies, Washington, D.C.

***Hojas*, 1997**
Litografía , 96,5 x 78,1 cm
Cortesía del artista y de la Fundación para el Arte y la Conservación en las Embajadas, Washington, D.C.



Roy LICHTENSTEIN

1923-1997

New York, New York
Nueva York, Nueva York

One of the twentieth century's most famous artists, and a pioneer of American pop art, Roy Lichtenstein created images with a remarkable conceptual depth. Known best for his comic strip images, in which the tropes, colors, and styles (down to his characteristic Benday-dots) of comic strips were mimicked. Poignant social and cultural commentary collides with mass-market entertainment in these striking canvases.

From 1969 to 1972, Lichtenstein began a series of "mirror" canvases, which employed the same stylistic elements as his comic strip elements. Since the subject matter of a mirror is vision itself, these images were loaded with meaning about art, abstraction, and representation. His flat fields of color, which allude to trends in twentieth-century abstraction, turn that abstraction on its head by suggesting a reflection of an image – of a re-representation. Adding to their complexity is the fact that nothing is reflected in these mirrors. ›

14 Jack Cowart, *Lichtenstein in Process*, exh. cat. (Katonah, N.Y.: Katonah Museum of Art, 2009), 9.

Roy Lichtenstein, uno de los artistas más famosos del siglo veinte y pionero del Pop Art estadounidense, creó imágenes de una profundidad conceptual extraordinaria. Es conocido sobre todo por sus imágenes de cómic, cuyos tropos, colores y estilos (hasta los característicos puntos Benday) imitan las tiras cómicas. En esos llamativos lienzos, la aguda crónica social y cultural choca con el espectáculo de consumo masivo.

Entre 1969 y 1972, Lichtenstein comenzó una serie de lienzos "espejo" que empleaban los mismos instrumentos estilísticos que sus elementos de tira cómica. Dado que la esencia de un espejo es la visión misma, estas imágenes estaban cargadas de significado acerca del arte, la abstracción y la representación. Sus campos de color lisos, que aluden a las tendencias de la abstracción en el siglo veinte, dan la vuelta a esa abstracción al sugerir el reflejo de una imagen, de una representación repetida. A su complejidad se añade el hecho de que en estos espejos no se refleja nada. ›

14 Jack Cowart, *Lichtenstein in Process*, catálogo de la exposición, Katonah, N.Y., Katonah Museum of Art, 2009, 9.

This sort of visual and conceptual complexity is at the heart of Lichtenstein's craft. He said, "I'm interested not in the object – and I don't care what, say, a cup of coffee looks like. I only care about how it's drawn, and what, through the additions of various commercial artists, all through the years, it has come to be, and what symbol has evolved through both the expedience of the working of the commercial artists and their bad drawing, and the reproduction machinery that has gotten this image of a coffee cup, for instance, to look like through the years. So it's only the depicted image, the crystallized symbol that has arrived."[14]

Este tipo de complejidad visual y conceptual está en el centro del trabajo de Lichtenstein: "No me interesa el objeto y no me importa el aspecto de, digamos, una taza de café. Sólo me importa cómo se dibuja y lo que ha llegado a ser a través de las aportaciones de los distintos dibujantes publicitarios a lo largo de los años y qué símbolo se ha ido desarrollando a través de la pertinencia del trabajo de los dibujantes publicitarios y su mal dibujo, y del mecanismo de reproducción que ha obtenido, a lo largo de los años, esa imagen de, por ejemplo, una taza de café. Así que sólo se trata de la imagen representada, del símbolo cristalizado que ha llegado."[14]

***Mirror*, 1970**
Oil and magna on canvas
24 in. diameter
Courtesy of Agnes Gund, New York, New York

***Espejo*, 1970**
Óleo y Magna sobre lienzo
61 cm diámetro
Cortesía de Agnes Gund, Nueva York

Glenn LIGON

Bronx, New York
Bronx, Nueva York

1960

Glenn Ligon's work draws on history and literature to make powerful political and social commentary. In his textual neon images, he uses the word "America" to confront the contradictions inherent in American life and culture. In an interview for the Whitney Museum, he said, "I started using the word 'America' because I was interested in Charles Dickens' novel, *A Tale of Two Cities.* The novel has a very famous opening paragraph. He says, 'It was the best of times, it was the worst of times . . .' And I began thinking about how America was at the same place. That we were living in a society that could elect an African-American president, but also we're in the midst of two wars and a crippling recession."[15]

His piece *Double America* subtly manipulates the seeming reflection of the word "America" to create a sense of confusion and even disorientation that relates to his critique. Ligon describes this work as "basically a combination of two different neons. They seem to be mirror images of one another, but they aren't so it's very confusing when you look at them, because you would think that the bottom America would be the mirror of the top. But you realize that the letters aren't oriented the same way. . . . You have something that both addresses the viewer and turns away from them."[16]

La obra de Glenn Ligon se inspira en la historia y la literatura para hacer una poderosa crónica política y social. En sus imágenes textuales de neón, utiliza la palabra "*America*" para afrontar las contradicciones inherentes a la vida y la cultura estadounidenses. En una entrevista para el museo Whitney, declaró: "Empecé utilizando la palabra '*America*' porque estaba interesado en la novela *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens. La novela comienza con un primer párrafo muy famoso: 'Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos...' Y empecé a pensar en que Estados Unidos se encontraba en el mismo sitio. Que vivíamos en una sociedad que pudo elegir a un presidente afroamericano, pero también inmersos en dos guerras y una recesión terrible."[15]

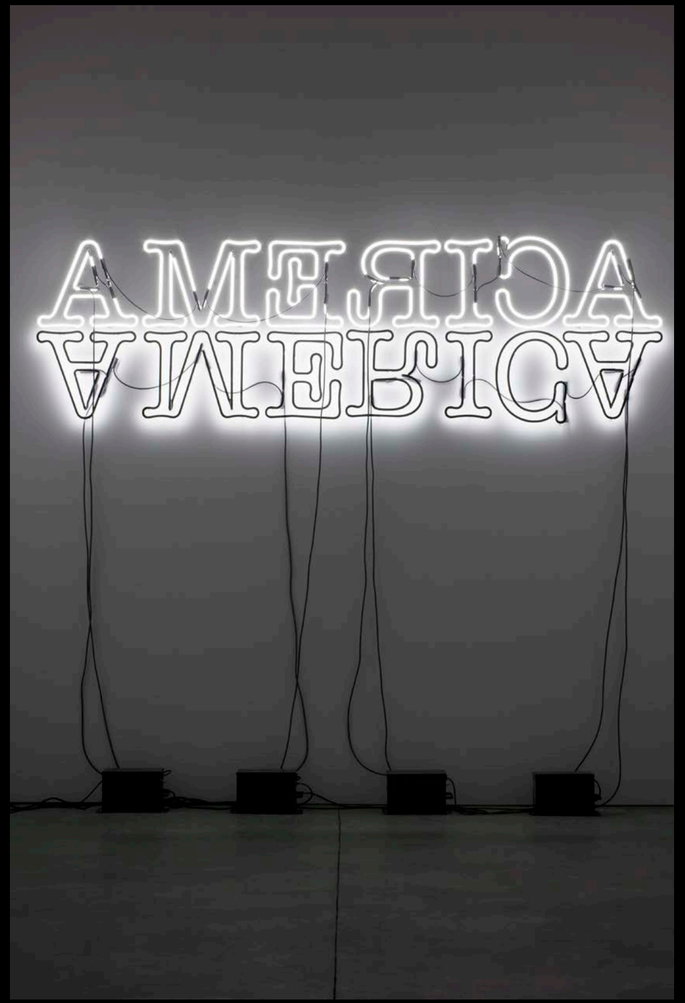
Su obra *Double America* manipula sutilmente lo que parece el reflejo de la palabra "*America*" para crear una sensación de confusión e incluso desorientación que guarda relación con su crítica. Ligon describe esta obra como "básicamente una combinación de dos neones distintos. Parecen imágenes que se reflejan entre sí, pero no lo son, así que resulta muy confuso mirarlas porque piensas que el '*America*' de abajo es un reflejo del de arriba, pero te das cuenta de que las letras no están orientadas igual... Hay algo que se dirige al espectador y a la vez se aparta".[16]

15 Interview with the Whitney Museum: http://whitney.org/Exhibitions/GlennLigon/Video.

15 Entrevista para el Whitney Museum, http://whitney.org/Exhibitions/GlennLigon/Video.

***Double America*, 2012**
Neon and paint, 36 x 120 in.
Courtesy of the artist, New York, New York

***América doble*, 2012**
Neón y pintura, 91,4 x 304,8cm
Cortesía del artista, Nueva York



Iñigo MANGLANO OVALLE

Madrid, Spain
Madrid, España
1961

Clouds, just like the clouds that Iñigo Manglano-Ovalle creates, are physical manifestations of larger forces in the world that powerfully direct the course of our lives. As such, Manglano-Ovalle's large-scale cloud installations are striking as references to clouds themselves, but they also serve as keen metaphors for the social and cultural forces of our world that shape intimate, personal-scale as well as large, global-scale outcomes.

In a 2011 interview Manglano-Ovalle said, "When I talk about weather, it's about a broader definition of climate. Weather is about yesterday, today, and tomorrow. Climate is historical: Its present moment is a state rather than a condition. One of the ways for me to get people to think about environment or climate is to have them recognize that they're always in those states. Even when they're in institutions that have set up parameters and structures to protect themselves from the outside, they are still in permeable systems that affect other systems. In order for a museum or home to sustain its climate, it affects the state – the politics – that surrounds it."[17]

Manglano-Ovalle also discusses his clouds as metaphors for immigration and diplomacy. "Historically, all waves of immigration to the U.S. have been storms. And have gone through turbulence upon their arrival and have caused turbulence. And all of those waves come with a great deal of hope and a great deal of anxiety. And that's what a thunderstorm is."[18]

17 "Ecology" in *Art in the Twenty-First Century*, Season 4 (2007) (http://www.art21.org/texts/inigo-manglano-ovalle/interview-inigo-manglano-ovalle-climate).

18 Ibid.

17 "Ecology", en *Art in the Twenty-First Century Century*, Temporada 4, 2007, http://www.art21.org/texts/inigo-manglano-ovalle/interview-inigo-manglano-ovalle-climate.

18 Ibíd.

Las nubes, como las creadas por Iñigo Manglano-Ovalle, son manifestaciones físicas de fuerzas mayores existentes en el mundo que dirigen poderosamente el curso de nuestras vidas. Las instalaciones de nubes de gran formato de Manglano-Ovalle son impresionantes referencias a las nubes reales, pero también funcionan como agudas metáforas de las fuerzas sociales y culturales de nuestro mundo que influyen tanto en lo íntimo y personal como en lo grande y global.

En una entrevista en 2011, Manglano-Ovalle declaró: "Cuando hablo del tiempo, se trata de una definición más amplia de clima. El tiempo trata sobre ayer, hoy y mañana. El clima es histórico: su momento presente es un estado más que una condición. Una de las maneras de hacer que la gente piense en el medio ambiente o el clima es que reconozcan que siempre están en esos estados. Incluso cuando están en instituciones que han establecido parámetros y estructuras para protegerse del exterior, siguen estando en sistemas permeables que afectan a otros sistemas. El mantenimiento del clima en un museo o un hogar afecta al estado –la política– que lo rodea."[17]

Manglano-Ovalle presenta también sus nubes como metáforas de la inmigración y la diplomacia. "Históricamente, todas las oleadas de inmigración hacia Estados Unidos han sido tormentas, a su llegada han pasado por turbulencias y las han causado. Y todas esas oleadas llegan con mucha esperanza y mucha ansiedad. Y eso es lo que es una tormenta."[18]

***Cloud Prototype No. 7*, 2013**
Metalized paint, fiberglass and steel
Courtesy of the artist and Ivory Press, Madrid, Spain

***Prototipo de nube núm. 7*, 2013**
Pintura metalizada, fibra de vidrio y acero
Cortesía del artista y de Ivory Press, Madrid (España)

MARTIN Agnes

Maklin, Saskatchewan, Canada
Maklin, Saskatchewan, Canadá

1912-2004

Agnes Martin was born in Canada, but moved to the United States in 1932, where she lived for the rest of her life. Over the course of her long career, she worked in various forms of abstraction, beginning with figural abstraction and eventually moving toward the geometric, minimalist images for which she is best known. Writing of these latter works she said, "My formats are square, but the grids never are absolutely square; they are rectangles, a little bit off the square, making a sort of contradiction, a dissonance, though I don't set out to do it that way. When I cover the square surface with rectangles, it lightens the weight of the square, destroys its power."[19] The hypnotic, rhythmic beauty of these latter works is evident in the example from 1978 on display in this exhibition.

Beauty was indeed an intended element and theme in Martin's work. She wrote that "beauty is the mystery of life. It is not in the eye it is in the mind. In our minds there is awareness of perfection. We respond to beauty with emotion. . . . All art work is about beauty; all positive work represents it and celebrates it. All negative art protests the lack of beauty in our lives."[20]

Agnes Martin nació en Canadá, pero se trasladó a Estados Unidos en 1932, donde vivió el resto de su vida. A lo largo de su larga carrera, trabajó varias formas de abstracción, comenzando por la abstracción figurativa y pasando, con el tiempo, a las imágenes geométricas y minimalistas por las que es más conocida. Al escribir sobre estas últimas dijo: "Mis formatos son cuadrados, pero la cuadrícula nunca es absolutamente cuadrada; es rectangular, ligeramente desviada del cuadrado, de manera que compone una especie de contradicción, una disonancia, aunque no sea mi intención hacerlo así. Cuando cubro la superficie cuadrada con rectángulos, se aligera el peso del cuadrado, se destruye su fuerza."[19] La belleza hipnótica y rítmica de estas últimas obras queda patente en el ejemplo de 1978 que se exhibe en esta exposición.

La belleza fue, ciertamente, un elemento y un tema intencionado en la obra de Martin. Escribió: "La belleza es el misterio de la vida. No está en el ojo sino en la mente. En nuestra mente existe una conciencia de la perfección. Respondemos a la belleza con emoción... Toda obra de arte trata sobre la belleza; toda obra positiva la representa y le rinde homenaje. Todo arte negativo protesta por la falta de belleza en nuestra vida."[20]

19 Agnes Martin, "Answer to an Inquiry," in *Writings/Schriften*, edited by Dieter Schwartz (Winterthur: Edition Cantz, 1991), 29.

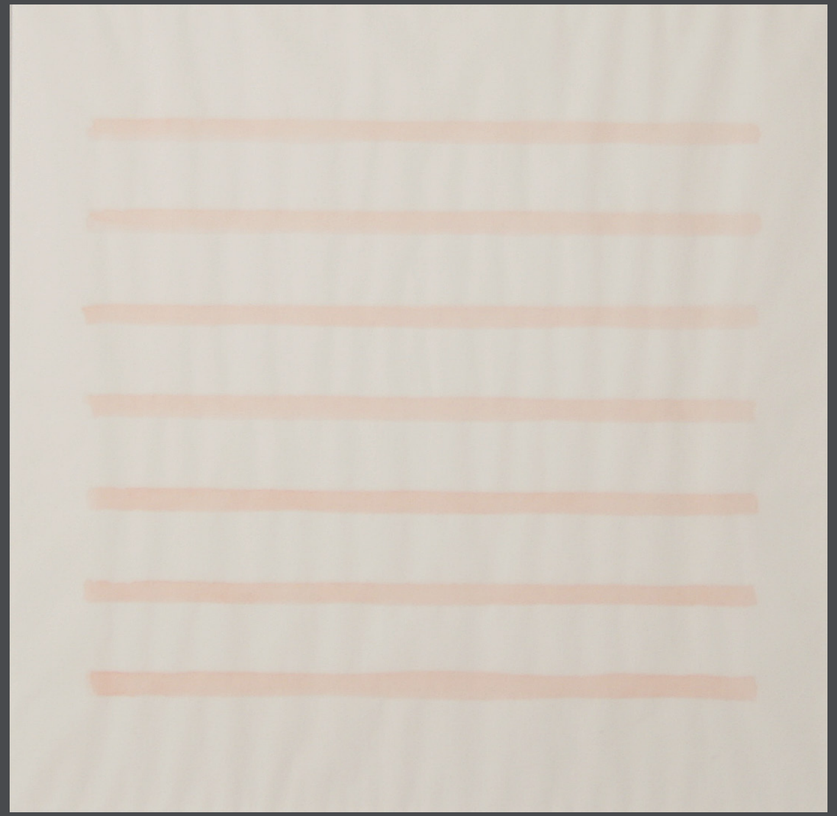
20 Agnes Martin, "Beauty is the Mystery of Life," in *Writings/Schriften*, edited by Dieter Schwartz (Winterthur: Edition Cantz, 1991), 53.

19 Agnes Martin, "Answer to an Inquiry", en *Writings/Schriften*, editado por Dieter Schwartz, Winterthur, Edition Cantz, 1991, 29.

20 Agnes Martin, "Beauty is the Mystery of Life", en *Writings/Schriften*, editado por Dieter Schwartz, Winterthur, Edition Cantz, 1991, 53.

***Untitled*, 1978**
Watercolor and ink on rice paper, 18 x 18 in.
Gift of the American Art Foundation to Art in Embassies, Washington, D.C.

***Sin título*, 1978**
Acuarela y tinta sobre papel de arroz, 45,7 x 45,7cm
Regalo de la American Art Foundation a "Arte en las Embajadas", Washington, D.C.



Julie MEHRETU

Addis Ababa, Ethiopia
Adís Abeba, Etiopía
1970

In 2009 Julie Mehretu said, "My earlier drawings and paintings had this map-like diagrammatic element to them. As the work has shifted to being more atmospheric or painterly, I've refrained from trying to explain what's going on in the paintings as much because they're not . . . rational descriptions or efforts to articulate something in that way. I'm not trying to spell out a story."[21]

When encountering paintings like her *Plover's Wing* of 2009, Mehretu's words make perfect sense. The image is ephemeral, transient, and even fantastical. What's more, her work is ambivalent: On the one hand, her painting still has a "map-like diagrammatic element," on the other hand there is a fluid organic quality to the work that is at odds with the painting's more rigid, mathematical qualities. In pieces like this, Mehretu seems to have captured one highly complex moment in time, like a frozen image of an explosion. The complexity of her paintings is reminiscent of human experience in our vast, global world. As she says of her viewer's experience of her work, "You could only be involved in one area you were looking at, and have a sense of that place, but know that it multiplied around you, and that many more events were happening."[22]

21 "Systems" in *Art in the Twenty-First Century*, Season 5 (2009) (http://www.pbs.org/art21/artists/julie-mehretu).

22 Kathryn Brown, "The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu," *American Art* 24, no. 3 (Fall 2010), 108.

En 2009, Julie Mehretu declaró: "Mis dibujos y cuadros anteriores tenían un elemento cartográfico, diagramático. A medida que mi obra ha pasado a ser más evocadora o pictórica, me he abstenido de intentar explicar lo que ocurre en los cuadros, porque no son... descripciones o esfuerzos racionales para expresar algo de esa forma. No intento contar una historia."[21]

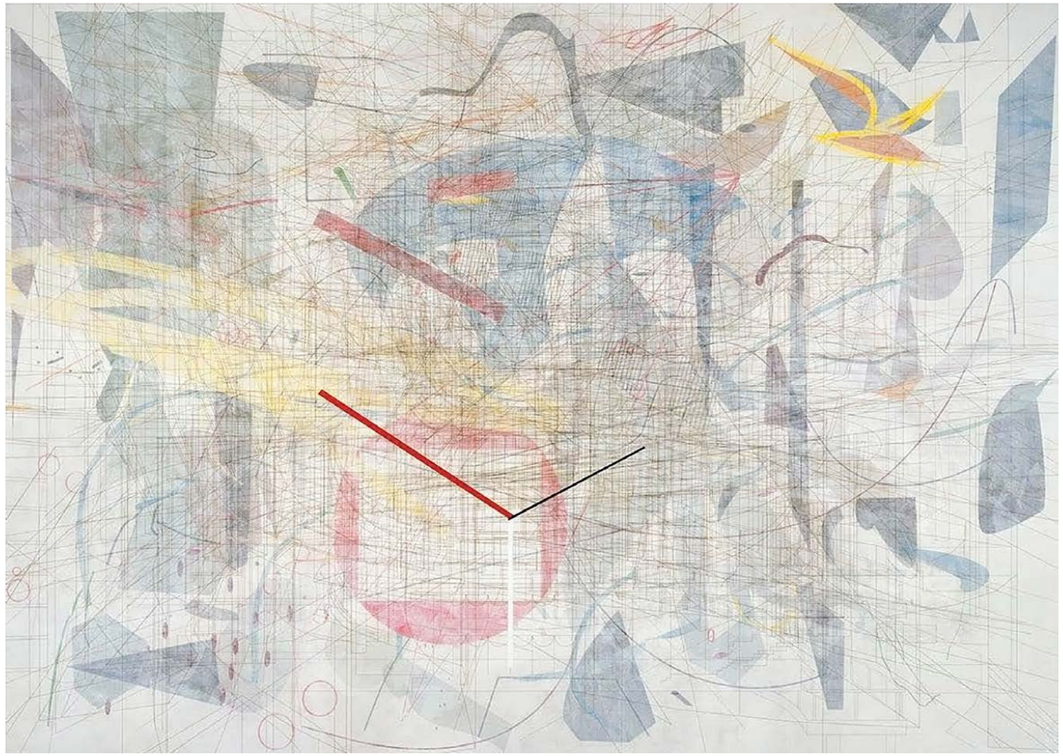
Ante cuadros como *Plover's Wing*, de 2009, las palabras de Mehretu tienen pleno sentido. La imagen es efímera, pasajera e incluso fantástica. Y, lo que es más, su obra es ambivalente: por un lado, su cuadro sigue teniendo un "elemento cartográfico, diagramático" y, por otro, en la obra hay una cualidad orgánica fluida que se opone a las cualidades más rígidas, matemáticas, del cuadro. En obras como ésta, Mehretu parece haber captado un momento muy complejo del tiempo, cual imagen congelada de una explosión. La complejidad de sus cuadros evoca la experiencia humana en nuestro vasto mundo globalizado. Como ella explica acerca de la experiencia de su obra por parte del espectador: "Sólo se podía estar implicado en la zona que se estaba mirando y tener conciencia de ese lugar, pero sabiendo que se multiplicaba a nuestro alrededor y estaban sucediendo muchas más cosas."[22]

21 "Systems", en *Art in the Twenty-First Century*, Temporada 5, 2009, http://www.pbs.org/art21/artists/julie-mehretu.

22 Kathryn Brown, "The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu", *American Art* 24, núm. 3, otoño de 2010, 108.

***Plovers Wing*, 2009**
Ink and acrylic on canvas
120 x 167 ½ in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

***Ala de chorlito*, 2009**
Tinta y acrílico sobre lienzo
304,8 x 425,5 cm
Cortesía de la artista,
Nueva York



Robert MOTHERWELL

Aberdeen, Washington
1915-1991

A leading figure of American abstract expressionism, Robert Motherwell wrote extensively on art, and the question of abstraction in particular. Writing in 1970, he said, "It is perfectly possible in my work to see, say, windows, or to see a wave breaking in the sea, or to see a teddy bear, if you want, or the sky; but that's not the 'real' subject matter. The real subject matter is an assumption that what painting is is the pressure of the brush with a colored liquid on a flat surface, that it involves placing what degree of spatial regression one wants; how much one wants to contract and shove in, or open up and expand, whether one wants to radiate a tender kind of feeling, or make an aggressive gesture, or whatever. . . . You don't have to paint a figure in order to express human feelings."[23]

Whatever one "sees" in Motherwell's paintings, there is no denying they are suffused with emotion and a certain sense of place or history. Indeed, beginning in the 1960s, Motherwell turned to Mediterranean landscapes for inspiration, information that gives works like his *Madrid Image with Green Stripe* a descriptive resonance. His works are evocative and cerebral, even while their "subjects" remain elusive.

Robert Motherwell, destacada figura del expresionismo abstracto estadounidense, escribió mucho sobre arte y, en particular, sobre la abstracción. En 1970, dijo en uno de sus escritos: "Es muy posible ver en mi trabajo, por ejemplo, ventanas, o una ola que rompe en el mar, o un osito de peluche, si se quiere, o el cielo; pero ése no es el tema 'real'. El tema real es la suposición de que pintar consiste en la presión del pincel con un líquido de color sobre una superficie plana, que implica poner el grado de regresión espacial que deseemos; cuánto deseamos contraer y meter o abrir y dilatar, si deseamos irradiar un sentimiento de ternura o hacer un gesto agresivo, o lo que sea... No hace falta pintar una figura para expresar sentimientos humanos."[23]

Se "vea" lo que se "vea" en los cuadros de Motherwell, no se puede negar que están teñidos de emoción y de una cierta sensación de lugar o de historia. De hecho, a principios de los años sesenta, buscó inspiración en los paisajes mediterráneos, información que aporta una relevancia descriptiva a obras como *Madrid Image with Green Stripe*. Sus obras son evocadoras y cerebrales, aunque sus "temas" permanezcan inaprensibles.

23 Robert Motherwell, "On the Humanism of Abstraction," in *The Collected Writings of Robert Motherwell*, edited by Stephanie Terenzio (Berkeley: University of California Press, 1999), 178.

23 Robert Motherwell, "On the Humanism of Abstraction", en *The Collected Writings of Robert Motherwell*, editado por Stephanie Terenzio, Berkeley, University of California Press, 1999, 178.

***Madrid Image with Green Stripe*, 1966**
Acrylic and watercolor on paper
29 x 23 in.
Courtesy of Dedalus Foundation, Inc., New York, New York
Art © Dedalus Foundation Inc./
Licensed by VAGA, New York, New York

***Imagen de Madrid con raya verde*, 1966**
Acrílico y acuarela sobre papel
73,7 x 58,4 cm
Cortesía de la Dedalus Foundation, Inc., Nueva York
Art © Dedalus Foundation Inc./
Con autorización de VAGA, Nueva York

***Open No. 9: In Green on Gray with Black Stripe*, 1967**
Acrylic and charcoal on canvas
84 x 168 in.
Courtesy of Dedalus Foundation, Inc., New York, New York
Art © Dedalus Foundation Inc./
Licensed by VAGA, New York, New York

***Abierto núm. 9: Verde sobre gris con raya negra*, 1967**
Acrílico y carboncillo sobre lienzo
213,4 x 426,7 cm
Cortesía de la Dedalus Foundation, Inc., Nueva York
Art © Dedalus Foundation Inc./
Con autorización de VAGA, Nueva York

Juan MUÑOZ

Madrid, Spain
Madrid, España
1953–2001

Spanish sculptor Juan Muñoz is famous for his figural sculptures that are simultaneously reflections of human reality and off-kilter deflections of that reality. As Muñoz said in an interview he gave the year before his untimely death, "I try to make the work engaging for the spectator. And then unconsciously, but more interestingly, I try to make you aware that something is really wrong."[24]

He continued: "My characters sometimes behave as a mirror that cannot reflect. They are there to tell you something about your looking, but they cannot, because they don't let you see yourself."[25] *Walking with a pointing stick* encapsulates the paradox of Muñoz's work: The figure is at once individualized and anonymous, both familiar and uncanny. The results are eerie and somewhat discomfiting.

Muñoz's interest in characters who are acting out essentially unknowable stories for his viewers is fundamental to his work. In fact, many of his works are installations, with architectural space that sets a stage for the mysterious dramas of his anonymous figures. Muñoz famously described himself as a "storyteller" rather than an artist. He was one of the leading Spanish sculptors from a generation of artists that was moving away from minimalism and abstraction at the end of the twentieth century, embracing instead the possibilities of figuration and narrative.

At the time of his death in 2001, Muñoz was at the peak of his career. His large installation *Double Bind* was exhibited that year in the Turbine Hall of the Tate Modern in London, and in 2000 he was awarded Spain's prestigious Premio Nacional de Artes Plásticas award.

El escultor español Juan Muñoz es conocido por sus esculturas figurativas que reflejan la realidad humana y al mismo tiempo son desviaciones desconcertantes de esa realidad. Como declaró en una entrevista un año antes de su muerte prematura: "Intento que la obra atraiga al espectador. Y luego, de manera inconsciente, pero más interesante, intento que se dé cuenta de que algo no va nada bien."[24]

Continuaba: "A veces mis personajes se comportan como un espejo que no puede reflejar. Están ahí para decirnos algo sobre nuestra contemplación, pero no pueden porque no nos dejan vernos."[25] *Walking with a pointing stick* condensa la paradoja de la obra de Muñoz: la figura resulta al mismo tiempo individualizada y anónima, familiar y extraña. Los resultados son sobrecogedores y en cierto modo desconcertantes. ›

En la obra de Muñoz resulta fundamental su interés por personajes que están representando historias en esencia inescrutables para los espectadores. De hecho, muchas de sus obras son instalaciones, con un espacio arquitectónico que proporciona el escenario para los misteriosos dramas de sus anónimas figuras. Muñoz se definía como "narrador" más que como artista. Era uno de los principales escultores españoles de una generación de artistas que, a finales del siglo veinte, se estaba apartando del minimalismo y la abstracción y, en cambio, estaba abrazando las posibilidades de la figuración y la narrativa.

En el momento de su muerte en 2001, Muñoz se encontraba en la cima de su carrera. Su gran instalación *Double Bind* (Doble apuro) se estaba exhibiendo ese año en la "Turbine Hall" de la Tate Modern en Londres y en 2000 le había sido concedido en España el prestigioso Premio Nacional de Artes Plásticas.

24 "An Interview with Juan Muñoz," in *Juan Muñoz*, exh. cat., edited by Neal Benezra et al. Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The Art Institute of Chicago; Contemporary Arts Museum, Houston, 2001–3 (Chicago: The Art Institute of Chicago in association with the University of Chicago Press, 2001), 147.

25 Ibid., 150.

24 "An Interview with Juan Muñoz", en *Juan Muñoz*, catálogo de la exposición, editado por Neal Benezra *et ál.*, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; The Art Institute of Chicago; Contemporary Arts Museum, Houston, 2001–3 (Chicago, The Art Institute of Chicago en colaboración con The University of Chicago Press, 2001), 147.

25 Ibid., 150.

***Walking with a pointing stick,* 2001, Ed. 2/2**
Bronze, 57 1/16 x 32 11/16 x 11 13/16 in.
Courtesy of the Cristina Iglesias Studio, Madrid, Spain

***Caminando con bastón puntero,* 2001, Ed. 2/2**
Bronce, 145 x 83 x 30 cm
Cortesía del estudio de Cristina Iglesias, Madrid (España)

Catherine OPIE

Sandusky, Ohio 1961

American photographer Catherine Opie is celebrated for her scenes of modern-day domestic life in America, and its many permutations. Her photographs tend to have a precise and orderly look to them, while also remaining rich and painterly. The result is photographs that resemble the Dutch paintings that Opie says so caught her imagination as a child. She says, "I've always been in love with a kind of rich light. And I think that's why people often call my work paintings – because I'm using more tropes of lighting in relationship to painting than photography."[26]

The sumptuous fabrics depicted in the photographs on display in this exhibition are excellent examples of Opie's rich colorism and light. But these images are more than just appealing on a formal level; their subject matter is fascinating as well. The lush fabrics we see in the photographs are clothes hanging in the closets of Hollywood star Elizabeth Taylor. Thus, Opie gives her photographs many layers of meaning. She shows us her characteristic domestic imagery, but here she depicts the domestic world of an American icon, someone whose life was beyond the borders of the everyday. Still, Opie does not give us a window into Taylor's private world. Instead, we are given rich, and deeply alluring snippets of her world; we are simultaneously confronted with a larger idea and a tactile, formal experience.

La fotógrafa estadounidense Catherine Opie es famosa por sus escenas de la vida doméstica contemporánea en Estados Unidos y sus muchas transformaciones. Sus fotografías tienden a tener un aspecto minucioso y ordenado y son, al mismo tiempo, intensas y pictóricas. El resultado se parece a los cuadros holandeses que Opie afirma tanto cautivaron su imaginación cuando era niña. "Siempre he estado enamorada de una luz intensa. Y creo que por eso a menudo la gente llama cuadros a mis obras: porque utilizo tropos de iluminación que se relacionan más con la pintura que con la fotografía."[26]

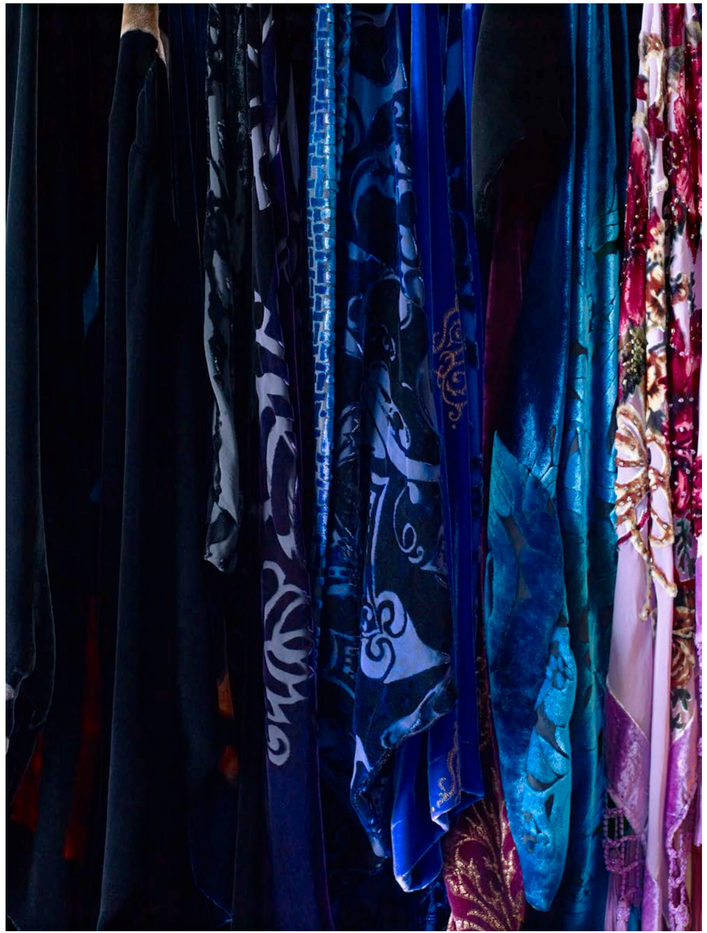
Los lujosos tejidos representados en las fotografías exhibidas en esta exposición son excelentes ejemplos de la riqueza de colorismo y luz de Opie. Pero estas imágenes son bellas más que sólo desde el punto de vista formal; también su contenido es fascinante. Los magníficos tejidos que vemos en ellas son prendas colgadas en los armarios de la estrella de Hollywood Elizabeth Taylor. Así, Opie da muchas capas de significado a sus fotografías. Nos muestra sus imágenes domésticas características, pero aquí representa el mundo doméstico de un icono estadounidense, alguien cuya vida estaba más allá de las fronteras de lo cotidiano. Sin embargo, no nos abre una ventana al mundo privado de Taylor. Nos da retazos de su mundo ricos y profundamente atractivos; nos vemos al mismo tiempo ante una idea mayor y una experiencia tangible, formal.

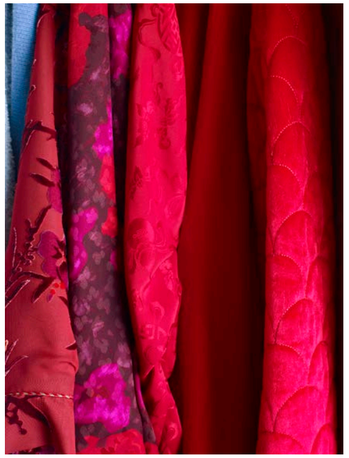
26 "Change," *Art in the Twenty-First Century*, Season 6 (2012) (http://www.art21.org/artists/catherine-opie/texts).

26 "Change", *Art in the Twenty-First Century*, Temporada 6 (2012), http://www.art21.org/artists/catherine-opie/texts.

***Untitled 1*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles, California

***Sin título 1*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen Projects, Los Ángeles (California)





***Untitled 3*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen
Projects, Los Angeles, California

***Sin título 3*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen
Projects, Los Ángeles (California)

***Untitled 2*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen
Projects, Los Angeles, California

***Sin título 2*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen
Projects, Los Ángeles (California)

***Untitled 4*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen
Projects, Los Angeles, California

***Sin título 4*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen
Projects, Los Ángeles (California)

***Untitled 9*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen
Projects, Los Angeles, California

***Sin título 9*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen
Projects, Los Ángeles (California)

***Untitled 8*, 2012**
Pigment print, 40 x 30 in.
Courtesy of the artist and Regen
Projects, Los Angeles, California

***Sin título 8*, 2012**
Fotografía pigmentada, 101,6 x 76,2 cm
Cortesía de la artista y de Regen
Projects, Los Ángeles (California)

Jack PIERSON

Plymouth, Massachusetts
1960

American artist Jack Pierson works in a variety of media, including photography and installation. He often uses cast-off items, such as letters from old signage, to create his new pieces. Thus imbued with historical mementos, there is an inherent nostalgia in much of his work. In his pieces that use signage to create words and phrases, he emphasizes those feelings of longing and reflection; some of the words and phrases he has chosen to use are "melancholia," "second act," "last chance lost," and "showbiz." As the artist said in an interview in 2013, "Nostalgia and melancholy are feelings people generally don't want to embrace, at least in art. Art is supposed to endure, to be ultimately immortal. For me, in order to create, I had to let go of the idea of immortality. Perhaps that's why I don't paint so much – I've always made work that can be disassembled, that if taken apart leaves you with nothing." [27]

In pieces like his *Abstract #18*, Pierson uses signage to create abstractions removed from the context of words and language, yet the elements that make up these abstractions are still identifiable as letters. The resulting sculptures are formally beautiful. By deconstructing and decontextualizing words, Pierson expands their meaning, creating a new experience. Speaking of these works, he has said, "Some are abstractions, some calligraphic, and some are cantations. The subject . . . is the same as the subject of all my work: hope."[28]

27 From *Artforum*, 500 Words: http://www.artforum.com/words/id=39691 March 5, 2013.

28 Quoted on Cheim Reid Gallery website: http://www.cheimread.com/exhibitions/2009-10-08_jack-pierson.

27 De *Artforum, 500 Words*, http://www.artforum.com/words/id=39691, 5 de marzo de 2013.

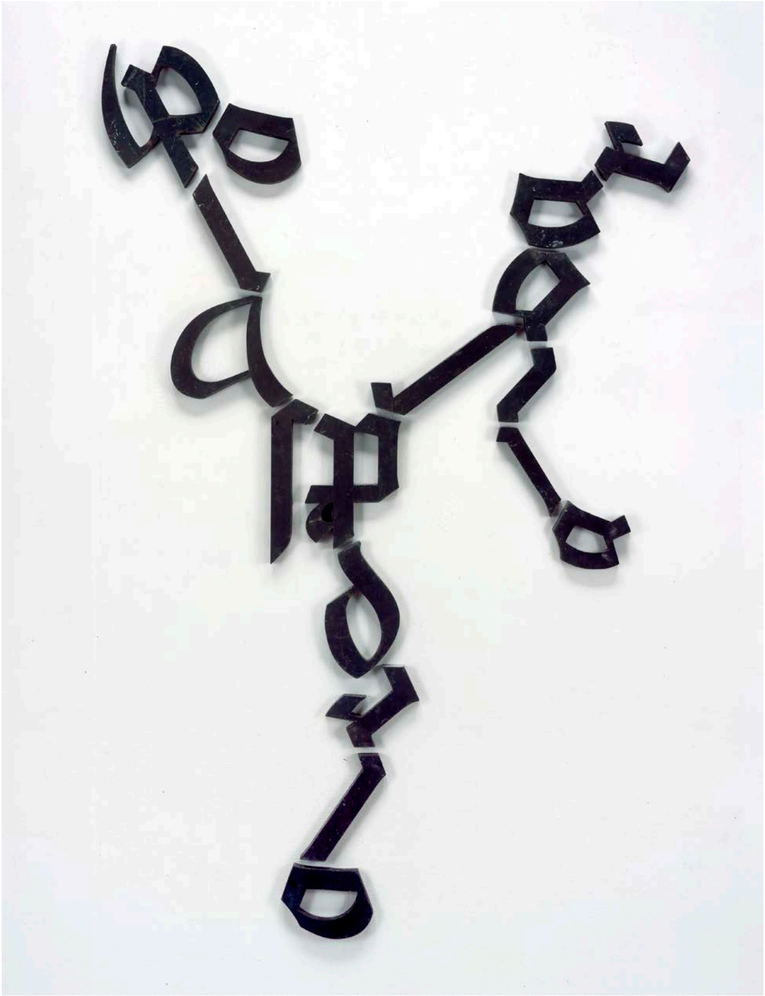
28 Citado en la página web de la Galería Cheim Reid, http://www.cheimread.com/exhibitions/2009-10-08_jack-pierson.

El artista estadounidense Jack Pierson trabaja en diversos medios, como la fotografía y la instalación. Con frecuencia emplea objetos en desuso, como letras de rótulos viejos, para crear sus obras nuevas. Hay una nostalgia inherente a gran parte de su obra, teñida de recuerdos históricos. En las obras que se sirven de letreros para crear palabras y frases, Pierson resalta los sentimientos de añoranza y reflexión; algunas de las palabras y frases elegidas son "*melancholia*" (melancolía), "*second act*" (segundo acto), "*last chance lost*" (última oportunidad perdida) y "*showbiz*" (espectáculo). Como declaró en una entrevista en 2013: "La nostalgia y la melancolía son sentimientos que en general la gente no quiere aceptar, al menos en el arte. Se supone que el arte tiene que perdurar y en última instancia ser inmortal. Para crear tuve que abandonar la idea de inmortalidad. Quizá por eso no pinto mucho: siempre he hecho obras que se pueden desmontar y que si se desarman te dejan sin nada." [27]

En obras como *Abstract #18*, Pierson utiliza signos gráficos para crear abstracciones alejadas del contexto de las palabras y el lenguaje, pero los elementos que componen estas abstracciones siguen siendo identificables como letras. Las esculturas resultantes son bellas desde el punto de vista formal. Al deconstruir y descontextualizar las palabras, Pierson amplía su significado, creando una nueva experiencia. Ha dicho de estas obras: "Algunas son abstracciones, algunas caligráficas y algunas cantares. El tema... es el mismo que el de toda mi obra: la esperanza."[28]

***Abstract #18*, 2009**
Metal, 60 x 42 in.
Courtesy of the artist and Regen Projects, Los Angeles, California

***Abstracto núm. 18*, 2009**
Metal, 152,4 x 106,7 cm
Cortesía de la artista y de Regen Projects, Los Ángeles (California)



Elliott PUCKETTE

Lexington, Kentucky
1967

Elliott Puckette's compositions are often described as "elegant" and "calligraphic." And it is hard to deny either of these descriptions, as her distinctive curving lines leap and billow over the planes of her images. Sometimes she creates her curved lines by scraping away at a rich wash of paint on a gessoed canvas; other times the lines are drawn in an additive process. In both cases, her work reaches a place of quiet – even mysterious – serenity. Puckette creates works of beauty, unabashedly.

She has said that the beauty in her work is "always something I've had to speak up for. You have to be brave to try to make something beautiful. A lot of people are afraid of it. Ugly seems more edgy. There always has to be a nasty barb at the end, some sort of irony. I'm just not like that." But she also concedes that "It's a slippery slope . . . If you go over the edge, it's going to be all about wallpaper."[29] Puckette seems to have figured out just the correct balance in her art – never straying into "wallpaper" territory. While her images are harmonious and beautiful, they are also enigmatic. There is a sense that there is perhaps more there than meets the eye, some sort of gravitational force that keeps us looking.

Las composiciones de Elliott Puckette son a menudo descritas como "elegantes" y "caligráficas" y resulta difícil negar cualquiera de estas descripciones, pues sus características líneas curvas saltan y ondean sobre los planos de sus imágenes. En ocasiones, Puckette crea las curvas raspando una abundante capa de pintura de un lienzo enyesado; en otras, traza las líneas mediante un proceso aditivo. En ambos casos, su obra alcanza un lugar de serenidad tranquila, incluso misteriosa. Puckette crea obras bellas, descaradamente.

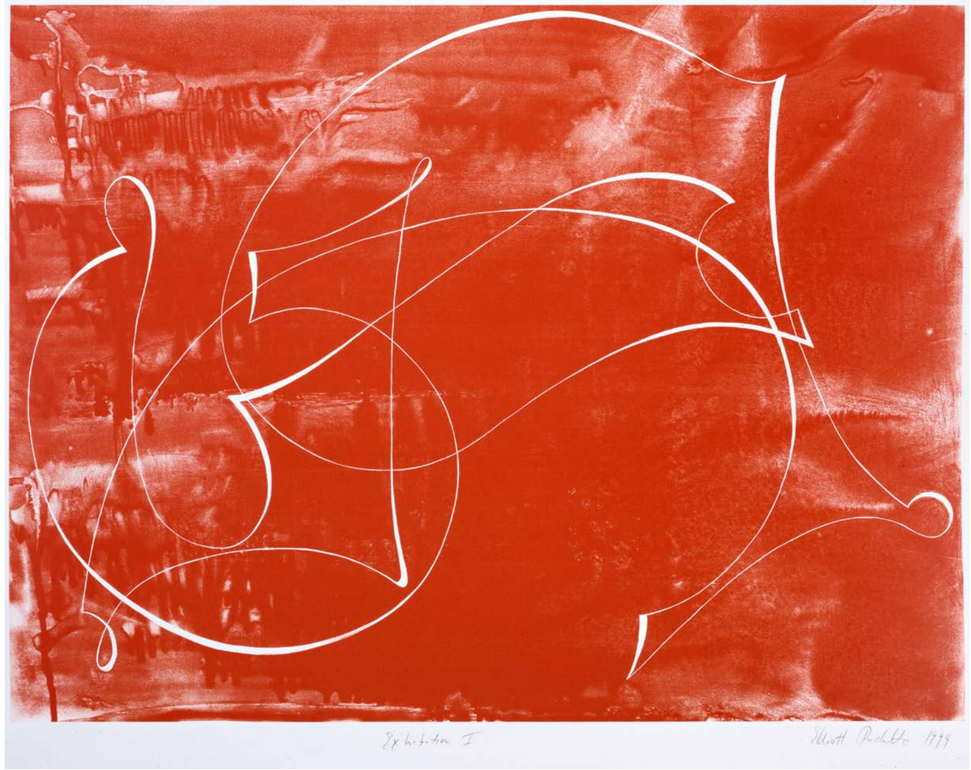
Para Puckette, la belleza en su obra es "siempre algo que he tenido que defender. Hay que ser valiente para intentar hacer algo bello. A mucha gente le asusta. Lo feo parece más provocador. Siempre tiene que haber una crítica desagradable al final, algo de ironía. Simplemente no soy así". Pero también admite que "es una pendiente resbaladiza... Si te pasas, todo será papel pintado".[29] Puckette parece haber encontrado el equilibrio en su arte: nunca se desvía hacia el terreno del "papel pintado". Aunque sus imágenes son armoniosas y bellas, resultan también enigmáticas. Hay una sensación de que quizá hay más de lo que se ve, una especie de fuerza gravitatoria que hace que sigamos mirando.

29 Interview with *Introspective Magazine*, December 2010, linked from http://www.paulkasmingallery.com/artists/elliott-puckette.

29 Entrevista para *Introspective Magazine*, diciembre de 2010, tomada de http://www.paulkasmingallery.com/artists/elliott-puckette.

***Untitled*, 1999**
Lithograph from one plate printed on 250 Great Arches Cover
25 ¼ x 33 ⅛ in.
Courtesy of the artist and Paul Kasmin Gallery, New York, New York

***Sin título*, 1999**
Litografía de una plancha en papel Arches 250 g
64,1 x 84,1 cm
Cortesía de la artista y de la Paul Kasmin Gallery, Nueva York



Robert RAUSCHENBERG

Port Arthur, Texas
1925-2008

Robert Rauschenberg was one of the most important artistic voices active in post-war New York. His early years were marked by formal training, which included the tutelage of Josef Albers at Black Mountain College, North Carolina. Later, in the 1950s, he travelled to North Africa, Italy, and Spain. By the early 1950s, he was making the "combine paintings" for which he is famous. These works employ some of the same techniques of the abstract expressionists – utilizing the same emotional power – while also using found objects. The resulting images are deliberately confusing and often irrational. Yet they mirror the reality of modern life's intrinsic absurdity. Rauschenberg's work captures the idiosyncrasies of everyday experience, as his "About My Paintings," from 1999 suggests:

"We all live from day to day . . . We move from moment to moment, mood to mood, making decisions that control our acts, insisting and recognizing that facts are changing like the light we are seeing them in and as our motivation to look. We are all unique. It is a precious thing to compare ourselves to nothing else. This is my working attitude. I do not feel shame in my joy nor regret or fright in history. I trust impulse, creative intuition, and unmotivated spontaneity, but above all responsive action with as many filters that one can avoid."[30]

30 Robert Rauschenberg, "About My Paintings," 1999, Rauschenberg Foundation (http://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/a28).

Robert Rauschenberg fue una de las voces artísticas más importantes del Nueva York de la posguerra. Sus primeros años se caracterizaron por la formación académica, que incluyó estudios como alumno de Josef Albers en el Black Mountain College, en Carolina del Norte. Posteriormente, en los años cincuenta, viajó al norte de África, Italia y España. A comienzos de esa década ya realizaba los "*combine paintings*" que le hicieron famoso. Estas obras emplean algunas de las técnicas de los expresionistas abstractos – la misma fuerza emocional – y también objetos encontrados. Las imágenes resultantes son deliberadamente confusas y a menudo irracionales. No obstante, reflejan la realidad del absurdo inherente a la vida moderna. La obra de Rauschenberg capta las peculiaridades de la experiencia cotidiana, como sugiere en "About My Paintings", de 1999.

"Todos vivimos al día... Pasamos de un momento a otro, de un estado de ánimo a otro, tomando decisiones que controlan nuestros actos, insistiendo y reconociendo que los hechos cambian como la luz a la que los vemos y como nuestra motivación para mirar. Todos somos únicos. Es precioso no compararnos con ninguna otra cosa. Es mi actitud de trabajo. No me avergüenza mi alegría ni me arrepiento ni me asusta la historia. Confío en el impulso, en la intuición creativa y la espontaneidad sin motivo, pero sobre todo en la acción que responde con tantos filtros como se puedan evitar."[30]

30 Robert Rauschenberg, "About My Paintings", 1999, Rauschenberg Foundation, http://www.rauschenbergfoundation.org/art/archive/a28.

***Bilbao Scraps [Anagram (A Pun)]*, 1997**
Inkjet dye transfer on polylaminate
62 ¼ x 123 ⅝ in.
Art © Robert Rauschenberg Foundation/Licensed by VAGA, New York, New York

***Restos de Bilbao [Anagrama (juego de palabras)]*, 1997**
Fotografía por chorro de tinta sobre polilaminado
158,1 x 314 cm
Art © Fundación Robert Rauschenberg/Con autorización de VAGA, Nueva York

Javier ROMERO

Elda, Spain
Elda, España
1962

Spanish-born artist Javier Romero's drawings/collages have a distinctively fragmented look; with their sharp lines and jagged contours, they are evocative of shattered glass or splintered wood. Indeed, his works are delightfully disintegrated. Romero describes his *Garden Floor Plans* series as "drawings/collages on tracing and drafting film paper with cutouts of photographs mostly from gardens, appropriated from old magazines. These collages become a tool for drawing as well, adding color on the surface of the paper in contrast with the more stark lines and gestures of the graphite."[31] As such, Romero brings together disparate elements that celebrate ambiguity: color and its absence, shape and negative space, order and disarray, geometric and organic forms.

This ambiguity takes Romero's work to an unusual place that is neither here nor there; it navigates the "in between" world. As he says, "In these pieces, organized in layers that exist between visibility and transparency, architectural geometric sketches [are in] dialogue with subtle representational elements of nature that function as minimal punctuations, to convey an abstract representation of gardens as artificial nature but also as a metaphor of lifting memories."[32]

Los dibujos/*collages* de Javier Romero tienen un aspecto claramente fragmentado; con sus líneas nítidas y sus contornos dentados, evocan cristales rotos o madera astillada. De hecho, sus obras están deliciosamente desintegradas. Romero describe su serie *Garden Floor Plans* como "dibujos/*collages* realizados sobre papel de calco y vegetal con recortes de fotografías, en su mayoría de jardines, sacados de revistas antiguas. Estos *collages* se convierten en una herramienta para dibujar también, añadiendo color en la superficie del papel en contraste con las líneas y los gestos más sobrios del grafito".[31] Romero reúne elementos dispares que rinden homenaje a la ambigüedad: el color y su ausencia, la forma y el espacio negativo, el orden y el desorden, las formas geométricas y las orgánicas.

Esta ambigüedad lleva la obra de Romero a un lugar inusual que no es aquí ni allí; navega por el mundo "intermedio". Como él dice: "En estas obras, organizadas en capas que existen entre la visibilidad y la transparencia, hay un diálogo entre los dibujos geométricos arquitectónicos y los sutiles elementos representativos de la naturaleza que hacen de signos de puntuación mínimos para evocar una representación abstracta de los jardines como naturaleza artificial, pero también como metáfora de recuerdos que desaparecen."[32]

31 Statement sent from Javier Romero to the author, March 2015.

32 Ibid.

31 Enviado por Javier Romero para este catálogo, marzo de 2015.

32 Ibíd.

***Garden Floor Plan #2*, 2010**
Pencil and collage on paper
36 x 24 in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

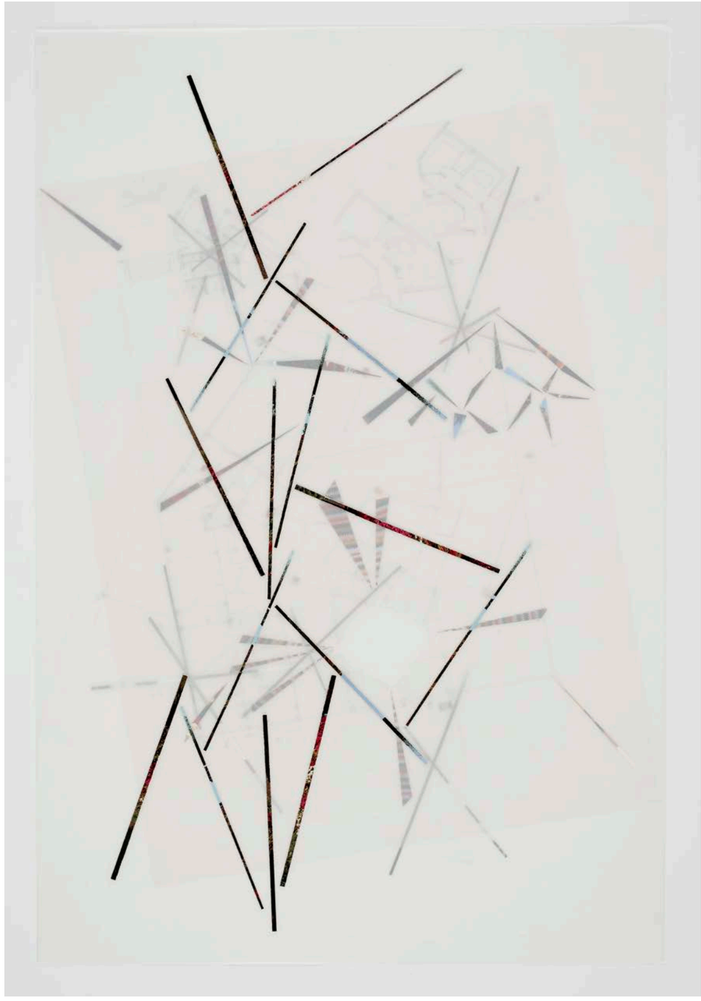
***Plano de jardín núm. 2*, 2010**
Lápiz y *collage* sobre papel
91,4 x 61 cm
Cortesía del artista, Nueva York

***Garden Floor Plan #3*, 2010**
Pencil and collage on paper
36 x 24 in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

***Plano de jardín núm. 3*, 2010**
Lápiz y *collage* sobre papel
91,4 x 61 cm
Cortesía del artista, Nueva York

***Garden Floor Plan #5*, 2010**
Pencil and collage on paper
36 x 24 in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

***Plano de jardín núm. 5*, 2010**
Lápiz y *collage* sobre papel
91,4 x 61 cm
Cortesía del artista, Nueva York



Susan ROTHENBERG

Buffalo, New York
Buffalo, Nueva York
1945

Susan Rothenberg holds a unique position in contemporary American art, working in a style that draws from both minimalism and abstraction. By the early 1970s, she found a niche for herself painting horses. These horses were flattened and still, resembling shadows or silhouettes rather than in-the-flesh horses. Oftentimes she overlaid her images with geometric grids or lines, bisecting her horses. Discussing her horses from that era, she has said, "I like tension. To take something that had implied motion and not use it in that way; to have something that was volumetric and to not use it in that way – there is a certain perversity in the way I use imagery. I don't know if that's the right word, but I have to take something and re-digest it and reinterpret it for me to get hooked on it – to get into it."[33]

Rothenberg abandoned her horses for a time, but began painting them again in the early 1990s. As in her earlier paintings, these horses hover in an undefined space. This time, however, her horses are robust and volumetric, much like her horse in *Circus*. Speaking of her new take on horses, she has said, "These paintings aren't really narratives or fantasies. They are just my way of telling what's influencing me at the time – light, space, flesh, motion. Sometimes they start out more literally, but then they become a space to work out color, imbalance, different ideas about perspective."[34]

33 Joan Simon, *Susan Rothenberg* (New York: Abrams, 1991), 47.

34 Ibid., 60.

Susan Rothenberg ocupa un lugar singular en el arte contemporáneo estadounidense, con su estilo que bebe tanto del minimalismo como de la abstracción. A principios de los años setenta, había encontrado un nicho con los cuadros de caballos. Estos caballos eran aplanados y parecían inmóviles, y se asemejaban a sombras o siluetas en lugar de a caballos de carne y hueso. A menudo, superponía cuadrículas o líneas geométricas a sus imágenes, dividiendo los caballos en dos. Sobre los caballos de aquella época, ha dicho: "Me gusta la tensión. Tomar algo que tiene implícito el movimiento y no utilizarlo de esa manera; tener algo con volumen y no utilizarlo de esa forma: existe cierta obstinación en el modo en que uso las imágenes. No sé si es la palabra correcta, pero tengo que tomar algo y re-digerirlo y reinterpretarlo para quedarme enganchada, para que me interese."[33]

Rothenberg abandonó sus caballos durante un tiempo, pero comenzó a pintarlos de nuevo a principios de los años noventa. Como en sus obras anteriores, estos caballos flotan en un espacio indefinido. Esta vez, sin embargo, son robustos y tienen volumen, se parecen mucho a su caballo en *Circus*. Hablando de su nuevo enfoque respecto a los caballos, ha declarado: "Estos cuadros no son realmente narrativos ni fantásticos. Son sólo mi manera de expresar lo que me influye en ese momento: luz, espacio, carne, movimiento. A veces empiezan de manera más literal, pero luego se convierten en un espacio para resolver cuestiones relacionadas con el color, el desequilibrio, distintas ideas sobre la perspectiva."[34]

33 Joan Simon, *Susan Rothenberg*, New York, Abrams, 1991, 47.

34 Ibíd., 60.

***Circus*, 2009 - 2010**
Oil on canvas, 76 x 68 in.
Courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York, New York
© Susan Rothenberg/Artist Rights Society (ARS), New York

***Circo*, 2009 - 2010**
Óleo sobre lienzo, 193 x 172,7 cm
Cortesía de la artista y de Sperone Westwater, Nueva York
© Susan Rothenberg/Artist Rights Society (ARS), Nueva York

Edward RUSCHA

Omaha, Nebraska
1937

"Any words that I use I have to have some kind of connection to my daily life. . . . I wish I could quickly describe how my affinity to words came about. I can't say that it really came through poetry. I can't say that it came through literature. I think it came through my exposure to popular culture."[35] – Edward Ruscha

Edward Ruscha works in photography, painting, and film, and he has also designed his own books and painted murals. His paintings featuring text are perhaps his best known and most celebrated. These images are clean and precise, seemingly lacking the personal hand of the artist. In their imitation of the vernacular of the commercial art world, they look familiar, but their meaning remains elusive. But that, for Ruscha, is intrinsic to art production. As he says, "I just think that the process of art making is an unintelligible act, and anybody who thinks that they understand it is missing the point. I think that making art has to come from all kinds of illogical sources and illogical steps. They can end up being heroic steps. They can end up being stupid steps. But making pictures is like shoveling stuff into a little container."[36]

"Cualquier palabra que utilizo ha de tener algún tipo de conexión con mi vida cotidiana... Ojalá pudiera describir rápidamente cómo se produjo mi afinidad con las palabras. No puedo decir que se produjera realmente a través de la poesía. No puedo decir que llegara a través de la literatura. Creo que llegó a través de mi contacto con la cultura popular."[35] – Edward Ruscha

Edward Ruscha, fotógrafo, pintor y cineasta, también ha diseñado sus propios libros y murales pintados. Sus cuadros con texto son quizá sus obras más conocidas y célebres. Estas imágenes son limpias y precisas y parecen carentes de la mano personal del artista. Resultan familiares al imitar lo típico del mundo del arte comercial, pero su significado permanece inaprensible. Eso, para Ruscha, es inherente a la producción artística. En sus palabras: "Creo que el proceso de la realización artística es un acto ininteligible y el que piense que lo comprende no lo está entendiendo. Creo que la realización artística tiene que proceder de todo tipo de fuentes ilógicas y pasos ilógicos. Pueden terminar siendo pasos heroicos. Pueden terminar siendo pasos estúpidos. Pero hacer cuadros es como llenar a paladas un recipiente pequeño."[36]

35 "Ed Ruscha Interviewed by Jean Wainwright, London, 2000," in *Speaking of Art: Four Decades of Art in Conversation*, edited by William Furlong (London: Phaidon, 2010), 199.

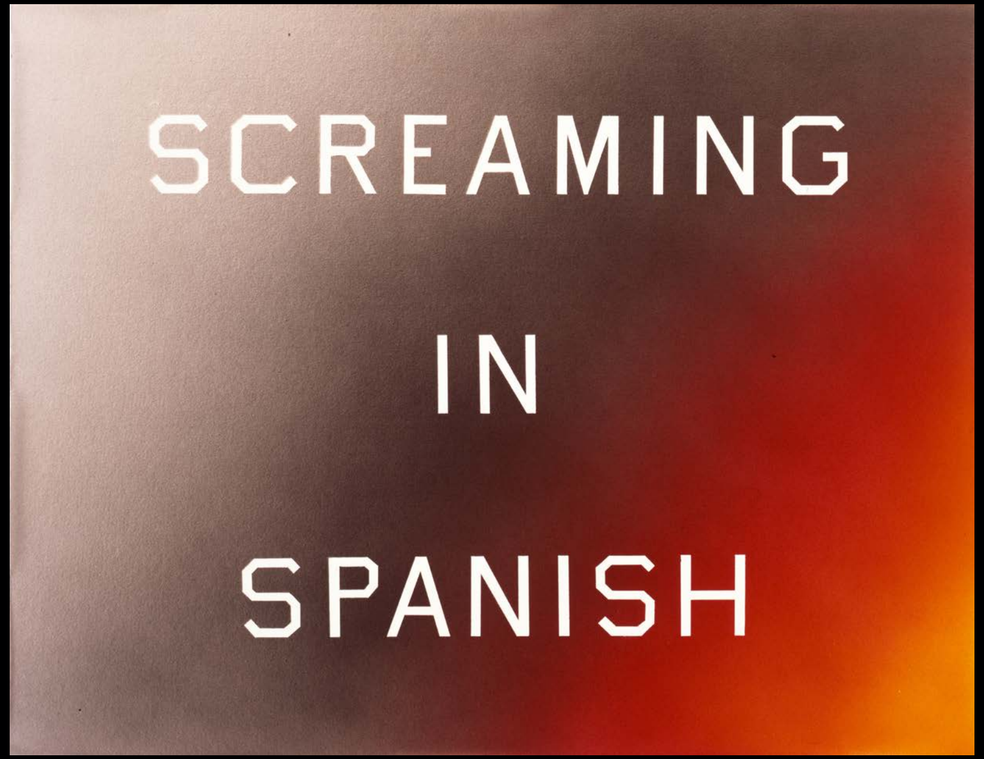
36 Ibid.

35"Ed Ruscha Interviewed by Jean Wainwright", London, 2000, en *Speaking of Art: Four Decades of Art in Conversation*, editado por William Furlong, London, Phaidon, 2010, 199.

36 Ibíd.

***Screaming in Spanish*, 2013**
Dry pigment and acrylic on paper
24 x 30 in.
Courtesy of the artist and Gagosian Gallery, Beverly Hills, California

***Gritando en español*, 2013**
Pigmento seco y acrílico sobre papel
61 x 76,2 cm
Cortesía del artista y de la Gagosian Gallery, Beverly Hills (California)



John SINGER SARGENT

Florence, Italy
Florencia, Italia
1856-1925

Born in Florence to expatriate American parents, John Singer Sargent was one of the most important painters of his time. He spent his childhood travelling around Europe with his parents, receiving an *in situ* education along the way. In 1879 Sargent embarked on an educational tour of Europe, during which he studied the "old masters." He was in Spain in 1879-1880, during which time he first encountered the works of Baroque painter Diego Velázquez. He was deeply impressed with Velázquez, whose work he studied in depth. Sargent's *Dwarf with a Mastiff*, a close copy of the seventeenth-century image of the same subject painted by Velázquez, was painted during this period.

Sargent's copy of Velázquez was done as a study – to learn more about the technique of this artist he so admired. Still, the copy is not exact. Although the compositional layout is essentially identical and Sargent adheres to Velázquez's color-palette and use of light, there are traces of Sargent's unique character in the work, especially as evidenced by his sketchier, impressionistic brush-strokes. The painting is a fascinating example of Sargent's style and foreshadows the interests that would follow him throughout his career, namely his interest in portraiture and his loose affiliation with impressionism.

Nacido en Florencia de padres estadounidenses expatriados, John Singer Sargent fue uno de los pintores más importantes de su época. Pasó su infancia viajando por Europa con sus padres, recibiendo educación en cada lugar. En 1879, emprendió una gira educativa por Europa durante la cual estudió a los "viejos maestros". Entre 1879 y 1880 estuvo en España, donde se encontró por primera vez con las obras del pintor barroco Diego Velázquez, que le impresionó mucho y cuya obra estudió en profundidad. Durante este periodo pintó *Dwarf with a Mastiff*, copia fiel del cuadro con el mismo tema pintado en el siglo diecisiete por Velázquez.

Sargent realizó la copia de Velázquez como estudio, para aprender más sobre la técnica del artista al que tanto admiraba. Sin embargo, no es exacta. Aunque la composición es esencialmente idéntica y Sargent sigue la paleta y la utilización de la luz de Velázquez, en la obra hay muestras del carácter singular de Sargent, como evidencian especialmente sus pinceladas más ligeras, impresionistas. El cuadro es un ejemplo fascinante del estilo de Sargent y anuncia los intereses que le acompañarán a lo largo de su carrera: el retrato y su asociación libre con el impresionismo.

***Dwarf with a Mastiff, Copy after Velázquez*, 1879-1880**
Oil on canvas, 55 ⅞ x 42 in.
On loan from The Hispanic Society of America, New York, New York

***Enano con mastín, copia al estilo Velázquez*, 1879-1880**
Óleo sobre lienzo, 141,9 x 106,7 cm
Préstamo de The Hispanic Society of America, Nueva York

Antonio SAURA

Huesca, Spain
Huesca, España
1930-1998

Spanish artist Antonio Saura was a distinctive voice in twentieth-century Spanish art. He was self-trained, letting his contact with major movements of twentieth-century art and writing inform his work. He was initially influenced by the surrealists he encountered during his time in Paris in the 1950s, but he later abandoned surrealism to explore the possibilities of expressionism. Many of his paintings focus on the human face, revealing Saura's deep interest in humanity. His work references Spain's own rich cultural heritage, especially its star artists, Diego Velázquez and Francisco de Goya, but Saura imbued his art with a distinctly twentieth-century forcefulness. His dark color palette and violent, gestural style result in formally powerful images that also act as political critiques.

Describing his work in 1959, he said, "By any means to fill a white surface, with an action sustained by an elemental, obsessive structuralisation, ruled by a mathematical-biological logic, fluid as a continuous, organic river. Not to fall into absolute chaos, not to drift toward suicide, not to lose my footing, and not to divorce myself from a tremendous reality."[37] Saura founded the group *El Paso* in 1957. Though the group only existed through 1960, it – and Saura – helped to define a unique voice in Spanish art in the twentieth century.

Antonio Saura fue una voz destacada del arte español del siglo veinte. Autodidacta, dejó que su contacto con los principales movimientos artísticos y literarios del siglo conformara su obra. Influido al principio por los surrealistas a los que conoció durante su estancia en París en los años cincuenta, abandonó el surrealismo para explorar las posibilidades del expresionismo. Muchos de sus cuadros se centran en el rostro humano, revelando su profundo interés por la humanidad. La obra de Saura hace referencia al rico patrimonio cultural español, especialmente a sus artistas estelares Diego Velázquez y Francisco de Goya, pero Saura confirió a su arte una contundencia inconfundible del siglo veinte. Su paleta oscura y su estilo intenso y gestual dan lugar a imágenes impactantes desde el punto de vista formal que actúan también como crítica política.

Al describir su obra en 1959 dijo: "Llenar como sea una superficie blanca con una acción sostenida por una estructuración obsesiva, elemental, regida por una lógica matemático-biológica, fluyente como un río orgánico continuo. Para no caer en un caos absoluto, para no llegar al suicidio, para no perder pie y no alejarme de una realidad tremenda..."[37] En 1957 fundó el grupo *El Paso*. Aunque éste sólo existió hasta 1960, junto con Saura ayudó a definir una voz singular en el arte español del siglo veinte.

37 Quoted in Saura Obituary, August 1, 1998, in *The Independent* (http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-antonio-saura-1168788.html).

37 Citado en el obituario de Saura, 1 de agosto de 1998, en *The Independent*, http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-antonio-saura-1168788.html.

***Pintura dinámica, Nule,* 1958**
Oil on canvas, 63 x 53 ⅛ in.
Courtesy of Sidercal Minerales Collection, Asturias, Spain and Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, New York, New York

***Pintura dinámica, Nule,* 1958**
Óleo sobre lienzo, 160 x 135 cm
Cortesía de la Colección Sidercal Minerales, Asturias (España) y de Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, Nueva York

Julian SCHNABEL

Brooklyn, New York
Brooklyn, Nueva York
1951

Julian Schnabel is one of the most well-known and influential living American artists. He works in a variety of media, including photography, sculpture, collage, painting, and film. Although he had been established in the art world since the 1970s, his first film (on the life of his friend, artist Michel Basquiat) was released in 1996, marking the beginning of a new level of celebrity. But painting remains at the core of Schnabel's art. As he has said, "I see paintings everywhere. I look at stuff and it looks like painting to me."[38] Be that as it may, it is impossible to define a painting style for Schnabel, since his paintings are many things; he does not commit to one type or style of painting. Often, however, as is the case with his *North America*, his paintings use abstraction to communicate a serious message.

One current that runs through Schnabel's work is his interest in process, time, evolution – even disintegration. He says, ". . . There's a sense in my paintings of one layer and then there's something that happens to it. Sometimes when I put these white marks on, it's as if somebody else came and did that to the canvas. I like the notion that there's this quality of temporality – that somebody died and another person came by and did that, so the painting is unendingly open to the present."[39] Schnabel and his paintings both seem to have a keen awareness of their place at a specific moment and of the many factors that are at work in what constitutes the reality of a given moment.

38 Mark Grotjahn, "Interview with Julian Schnabel," Gagosian Gallery (November 12, 2013), 105. (Available at http://www.gagosian.com/artists/julian-schnabel/artist-press.)

39 Ibid., 134.

Julian Schnabel es uno de los artistas estadounidenses vivos más famosos e influyentes. Trabaja en diversos medios, como la fotografía, la escultura, el *collage*, la pintura y el cine. Aunque había estado establecido en el mundo del arte desde los años setenta, su primera película (sobre la vida de su amigo el artista Michel Basquiat), estrenada en 1996, marcó el paso a un nuevo nivel de fama. No obstante, la pintura sigue estando en el centro de su arte. En sus palabras: "Veo cuadros por todas partes. Miro las cosas y me parecen cuadros."[38] Sea como sea, resulta imposible clasificar a Schnabel en un estilo pictórico, ya que sus cuadros son muchas cosas; no se compromete con un tipo o estilo de pintura. Con frecuencia, sin embargo, como en el caso de *North America*, sus cuadros utilizan la abstracción para comunicar un mensaje serio.

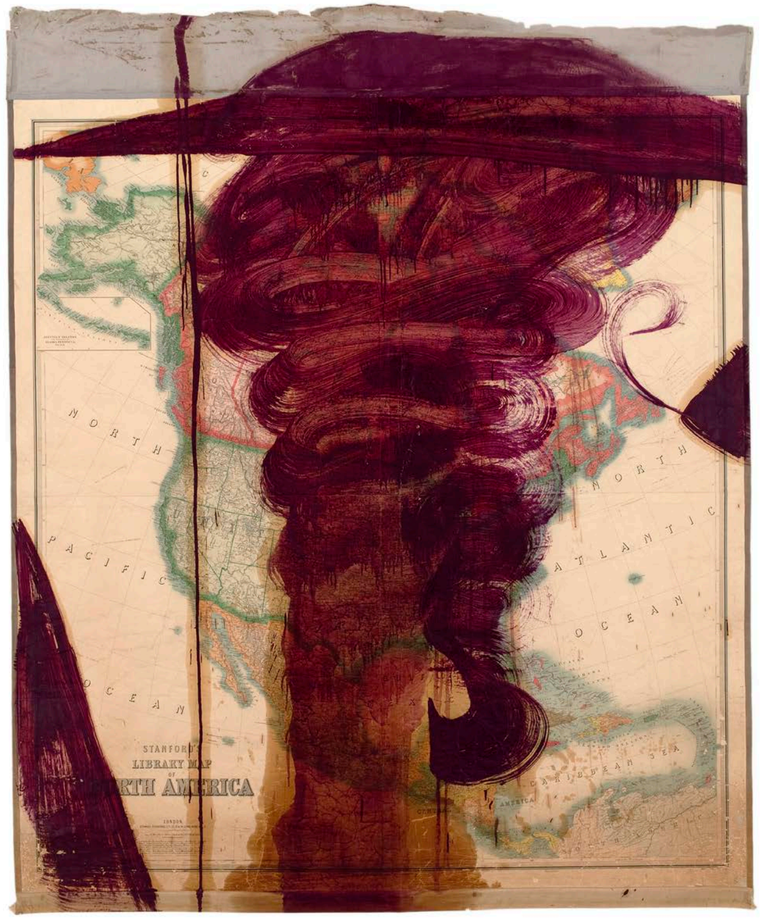
El interés de Schnabel por el proceso, el tiempo, la evolución, incluso la desintegración, es una corriente que recorre su obra: "Mis cuadros dan la sensación de una capa y que luego algo le pasa. A veces, cuando pongo estas marcas blancas, es como si viniera otra persona y lo hiciera. Me gusta la idea de esa cualidad de temporalidad: que alguien murió y otra persona pasó y lo hizo, así que el cuadro está eternamente abierto al presente."[39] Tanto Schnabel como sus cuadros parecen ser muy conscientes de su lugar en un momento concreto y de los muchos factores que operan en lo que constituye la realidad de un momento dado.

38 Mark Grotjahn, "Interview with Julian Schnabel", Gagosian Gallery, 12 de noviembre de 2013, 105. Disponible en http://www.gagosian.com/artists/julian-schnabel/artist-press.

39 Ibid., 134.

***North America*, 2007**
Oil on map and fabric, mounted on linen, 81 x 65 ¼ in.
Courtesy of the artist and Sperone Westwater, New York, New York
© 2014 Julian Schnabel/Artist Rights Society (ARS), New York

***Norteamérica*, 2007**
Óleo sobre mapa y tela, montado sobre lino, 205,7 x 165,7 cm
Cortesía del artista y de Sperone Westwater, Nueva York
© 2014 Julian Schnabel/Artist Rights Society (ARS), Nueva York



Pat STEIR

Newark, New Jersey
Newark, Nueva Jersey
1938

Early in her career, Pat Steir worked in styles influenced by minimalism and conceptual art, but by the 1980s her style had become more painterly. By the end of that decade, she had begun creating her "waterfall" paintings, for which she is most celebrated. These paintings combine her interest in a painterly aesthetic with a minimalist painting technique. But there is still a strong vein of conceptual art running through her waterfalls. As she has said, "I consider my prints and my paintings conceptual art, because they start with a concept. Often the concept is about . . . color related to meaning. . . . The waterfall was just a simple conceptual pretense. . . . I took just the brush stroke, the icon of abstract painting, and let . . . gravity play with it so that it became an image. That simple."[40]

Steir applies paint at the top of her canvasses, which are hung on a wall, and then allows gravity to pull the paint downward, thereby forming her waterfalls. Chance is, in fact, the beautiful and essential element in her "waterfall" paintings. She has said, "It's chance within limitations. I decide the colors and make simple divisions to the canvas, and then basically the pouring of the paint paints the painting. . . . Gravity becomes my collaborator. The way the thing works is always in part a surprise."[41]

A comienzos de su carrera, los estilos de Pat Steir estuvieron influidos por el minimalismo y el arte conceptual, pero en los años ochenta su estilo se había vuelto más pictórico. A finales de esa década, había comenzado a crear sus cuadros de "cascadas", por los que es más famosa. Estos cuadros combinan su interés por una estética pictórica y una técnica pictórica minimalista, pero sigue habiendo una fuerte corriente de arte conceptual que recorre sus cascadas. En palabras de Steir: "Considero mis grabados y mis pinturas arte conceptual, porque comienzan con un concepto. A menudo el concepto consiste en... el color en relación con el significado... La cascada era sólo un simple pretexto conceptual... Utilizaba la pincelada, icono de la pintura abstracta, y dejaba... que la gravedad jugara con ella para que se convirtiera en imagen. Así de sencillo."[40]

Steir aplica pintura en la parte superior de sus lienzos, colgados de una pared, y luego deja que la gravedad haga caer la pintura, formando así sus cascadas. El azar es, de hecho, el elemento bello y esencial de sus cuadros de "cascadas". En sus palabras: "Es el azar dentro de unos límites. Decido los colores y hago unas divisiones sencillas en el lienzo y luego fundamentalmente el resbalar de la pintura pinta el cuadro... La gravedad se convierte en mi colaboradora. Cómo funciona la cosa es siempre, en parte, una sorpresa."[41]

40 Interview with Pat Steir at Crown Point Press, October 2013. From http://www.magical-secrets.com/artists/steir/video.

41 Quoted in Hilarie M. Sheets, "Pat Steir Paints a Painting," *Art News* (November 2012): http://www.artnews.com/2012/11/07/pat-steir-paints-a-painting/.

40 Entrevista a Pat Steir en Crown Point Press, 2008. De http://www.magical-secrets.com/artists/steir/video.

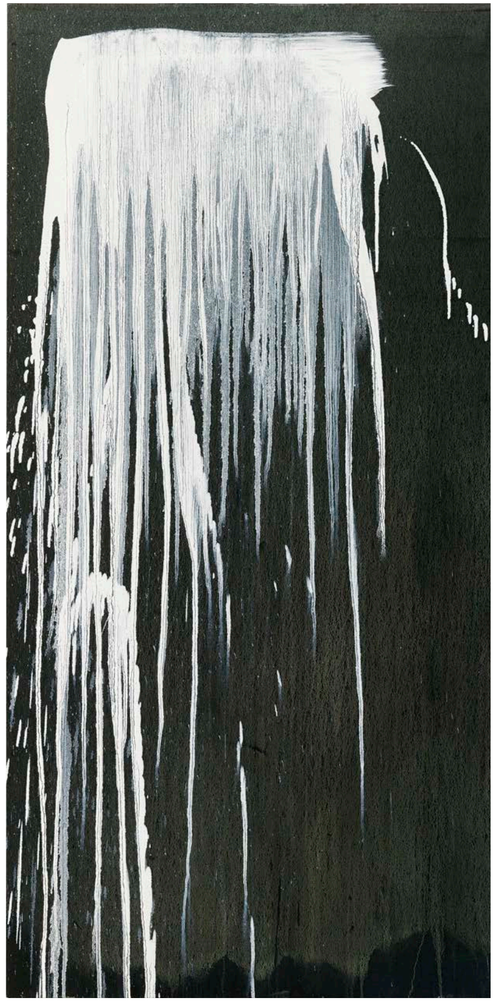
41 Citado en Hilarie M. Sheets, "Pat Steir Paints a Painting", *Art News*, noviembre de 2012, http://www.artnews.com/2012/11/07/pat-steir-paints-a-painting/.

***Small Waterfall,* 2013**
Oil on canvas
63 ¼ x 31 in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

***Cascada pequeña,* 2013**
Óleo sobre lienzo
160,7 x 78,7 cm
Cortesía de la artista,
Nueva York

***Small Waterfall II,* 2013**
Oil on canvas
74 x 26 in.
Courtesy of the artist,
New York, New York

***Cascada pequeña II,* 2013**
Óleo sobre lienzo
188 x 66 cm
Cortesía de la artista,
Nueva York



Gilbert STUART

North Kingstown, Rhode Island
1755–1828

Gilbert Stuart was a prominent early American portrait painter. Early in his career, he worked with celebrated American artists Benjamin West and John Trumbull. Later, he travelled to London and Dublin, where he continued to build his reputation, and where he received prominent commissions. By 1792, he returned to the United States, working in New York, Philadelphia, Washington, and Boston. In 1805, he settled in Boston, where he would live for the rest of his life.

As Stuart's fame grew, he began to acquire clients of ever-higher status, including first lady Abigail Adams and American presidents George Washington and John Adams. At times, Stuart was criticized for a clumsy handling of such things as clothing and backgrounds, but he was almost universally celebrated for his uncanny ability to capture the humanity of his sitters. He is famous for saying, "I will not follow any master. I wish to find out what nature is for myself, and see her with my own eyes. This appears to me the true road to excellence." His portraits suggest that he saw the nature of his sitters with striking clarity.

Unlike most of his sitters, the man depicted in Stuart's *Retrato del cocinero de George Washington*, President George Washington's cook, was not a member of elite society; on the contrary, he was a slave. Still, Stuart's likeness of this man is painted with the same care and respect for which his portraits were famous. As such, this is a wonderful example of early American portraiture. It reveals the sensitivity of Stuart as a portraitist while also hinting at the complexity – and hypocrisy – of early American society.

Gilbert Stuart fue un destacado retratista de finales del siglo dieciocho en Estados Unidos. A principios de su carrera trabajó con los famosos artistas estadounidenses Benjamin West y John Trumbull. Posteriormente, viajó a Londres y Dublín, donde continuó labrándose su prestigio y recibió importantes encargos. En 1792 había regresado a Estados Unidos. Trabajó en Nueva York, Filadelfia, Washington y Boston, estableciéndose en esta ciudad en 1805 y viviendo allí el resto de su vida.

A medida que su fama aumentó, comenzó a ganar clientes cada vez más importantes, como la Primera Dama, Abigail Adams, y los presidentes estadounidenses George Washington y John Adams. A veces, fue criticado por su tratamiento tosco de elementos como la ropa y los segundos planos, pero era famoso en casi todas partes por su asombrosa capacidad para captar la humanidad de sus modelos. Es célebre por sus palabras: "No seguiré a ningún maestro. Deseo averiguar por mí mismo lo que es la naturaleza y verla con mis propios ojos. Éste me parece el verdadero camino hacia la excelencia." Sus retratos sugieren que veía la naturaleza de sus modelos con sorprendente claridad. ›

A diferencia de la mayoría de los modelos de Stuart, el hombre representado en *Retrato del cocinero de George Washington* no era un miembro de la elite social, sino un esclavo. Sin embargo, el retrato de este hombre está pintado con el mismo cuidado y el mismo respeto por los que eran conocidos sus retratos. Como tal, se trata de un maravilloso ejemplo de los comienzos del arte del retrato en Estados Unidos. Revela la sensibilidad de Stuart como retratista a la vez que insinúa la complejidad —y la hipocresía— de la sociedad estadounidense de la época.

***Retrato del cocinero de George Washington*, 1795–1797**
Oil on canvas, 29 15/16 x 25 in.
Courtesy of The Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, Spain

***Retrato del cocinero de George Washington*, 1795–1797**
Óleo sobre lienzo, 76 x 63,5 cm
Cortesía del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid (España)

Philip TAAFFE

Elizabeth, New Jersey
Elizabeth, Nueva Jersey
1955

Philip Taaffe's striking paintings bring together abstraction, the decorative arts, and the natural world in unexpected ways. Discussing his recent works in a 2011 interview, he said, "I want my paintings to be separate from the three-dimensional. I want them to exist on a flat surface. I don't like a lot of built-up things on the surface. The paintings have a lot of layers but are also very thin. I don't like them to be too physical. I try to put them in a more cerebral frame, so you read them as you would poetry. I don't want the viewer to be hit over the head by the physical experience. I'm seeking more of a synesthetic encounter. All of this extends from that very limited, focused flat surface. I want them to be talismans in a sense."[42]

There is an undeniably talismanic and mysterious element in Taaffe's paintings. In works like *Port Curtis,* for example, which uses the identifiable forms of snakes in a decorative context, Taaffe brings abstraction and representation to the same plane of reality. His other purely abstract images are full of a more cerebral mystery. They provide Taaffe's "synesthetic encounter," in which all of the senses work together to decipher an intangible truth.

Los impactantes cuadros de Philip Taaffe unen abstracción, artes decorativas y mundo natural de maneras insospechadas. En una entrevista en 2011, declaró sobre sus obras recientes: "Quiero que mis cuadros estén separados de lo tridimensional. Quiero que existan en una superficie plana. No me gusta que se acumulen muchas cosas en la superficie. Los cuadros tienen muchas capas pero también son muy finos. No me gusta que sean demasiado físicos. Trato de ponerlos en un marco más cerebral, para que se lean como se leería poesía. No quiero que la experiencia física golpee al espectador en la cabeza. Busco más bien un encuentro sinestésico. Todo esto se extiende desde esa superficie plana muy limitada y concentrada. Quiero que en cierto modo sean talismanes."[42]

En los cuadros de Taaffe existe un elemento que no se puede negar resulta mágico y misterioso. En obras como *Port Curtis*, por ejemplo, que utiliza formas identificables como serpientes en un contexto decorativo, Taaffe lleva la abstracción y la representación al mismo plano de realidad. Sus otras imágenes puramente abstractas están llenas de un misterio más cerebral. Ofrecen el "encuentro sinestésico" de Taaffe, en el que todos los sentidos trabajan juntos para descifrar una verdad intangible.

42 David Brody, "Interview with Philip Taaffe," in *Philip Taaffe: Anima Mundi* (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011), 42.

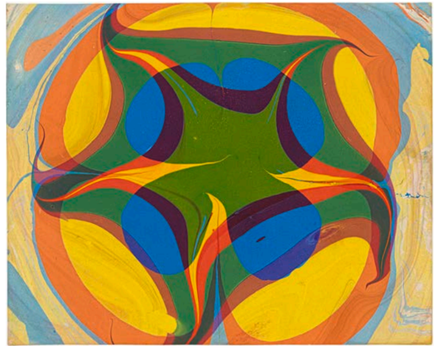
42 David Brody, "Interview with Philip Taaffe" en *Philip Taaffe: Anima Mundi*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2011, 42.

***Port Curtis,* 2011**
Mixed media on canvas
60 ½ x 79 in.
Courtesy Jablonka Galerie, Cologne, Germany

***Puerto Curtis,* 2011**
Técnica mixta sobre lienzo
153,7 x 200,7 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie, Colonia (Alemania)

***Emon*, 2011**
Acrylic ink on paper
7 ⅝ x 9 in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Emon*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
19,3 x 22,9 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)

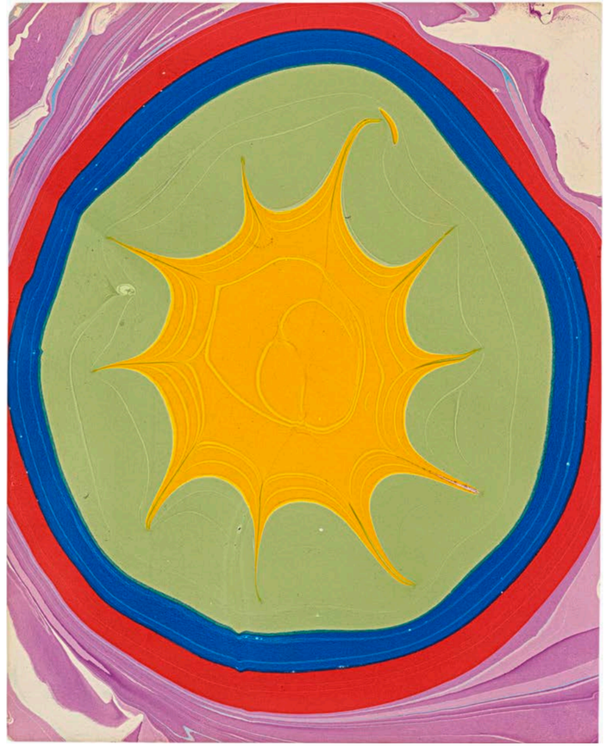


***Quintus*, 2011**
Acrylic ink on paper
7 ½ x 9 5⁄16 in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Quintus*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
19,1 x 23,6 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)

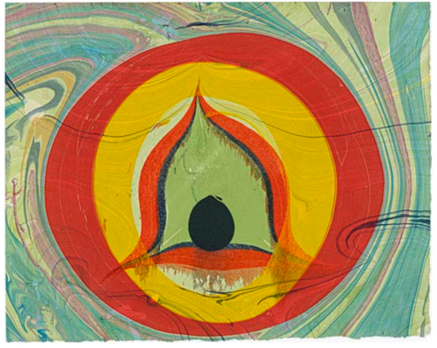
***Helios*, 2011**
Acrylic ink on paper
9 ⅜ x 7 ½ in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Helios*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
23,9 x 19,1 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)



***Triton*, 2011**
Acrylic ink on paper
11 ⅝ x 8 ⅞ in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Tritón*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
29,5 x 22,6 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)



***Shrine*, 2011**
Acrylic ink on paper
9 3⁄16 x 11 ½ in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Santuario*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
23,4 x 29,2 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)

***Tiara*, 2011**
Acrylic ink on paper
10 ⅛ x 13 ½ in.
Courtesy Jablonka Galerie,
Cologne, Germany

***Tiara*, 2011**
Tinta acrílica sobre papel
25,7 x 34,3 cm
Cortesía de la Jablonka Galerie,
Colonia (Alemania)

Antoni TÀPIES

Barcelona, Spain
Barcelona, España
1923-2012

"There are unquestionable moments of glory achieved by art and poetry, not only in their modern version but throughout time, when we become magically dawn, sometimes by the most unimaginable means, into that play of emptiness and fullness which composes everything and which reveals the meaning of Nature; when we know how to imbue all aspects of our daily life and conduct with that 'stuff of dreams' made of black and white that constitutes what we call Reality, but which, viewed as a nondual void, brings everything into harmony."[43]

– Antoni Tàpies

Harmony was an essential quality for Spanish artist Antoni Tàpies. He wrote at length about the importance of music in his work and referenced the analogy between abstract art and musical composition. Most of his early works consisted of abstracted figurative works, in often highly textural paintings. Later, he began to experiment working with mixed media, often using unconventional materials in new and surprising ways. It is these latter works for which Tàpies is most revered. He also came to be known for his limited color palette, which helped emphasize texture and materials as a primary concern. The mysterious signs and symbols in his works relate, partially, to his early exposure to surrealism; however, they also serve as subtle historical and cultural references. Still, to Tàpies, art was an inherently unknowable thing. He said, "The meaning of a work cannot be found in the work itself, for one work exists in relationship to many other works of one's own and by others. To explain even one is practically to write the history of the art of our time."[44]

43 Antoni Tàpies, "Painting and the Void," in *Antoni Tàpies: Works, Writings, Interviews* edited by Youssef Ishaghpour (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 131.

44 Antoni Tàpies, "Nothing is Paltry," in *Antoni Tàpies: Works, Writings, Interviews,* edited by Youssef Ishaghpour (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006), 119.

***R I Ala*, 2005**
Mixed media on wood, 51 3⁄16 x 63 3⁄4 in.
Courtesy of Sidercal Minerales Collection, Asturias, Spain and Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, New York, New York

***R I Ala*, 2005**
Técnica mixta sobre madera, 130 x 162 cm
Cortesía de la Colección Sidercal Minerales, Asturias (España) y de Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, Nueva York

"Qué duda cabe que el arte y la poesía, no ya los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta rama del vacío y el lleno de la que se compone todo y nos muestra el sentido de la Naturaleza. Cuando saben impregnar todas las cosas de la vida cotidiana y toda nuestra conducta con aquella 'sustancia de los sueños' hecha de blanco y negro que constituye lo que llamamos 'Realidad', pero que vista como vacuidad no-dual lo hermana todo."[43] – Antoni Tàpies.

La armonía era una cualidad esencial para el artista español Antoni Tàpies. Escribió extensamente sobre la importancia de la música en su obra e hizo referencia a la analogía entre el arte abstracto y la composición musical. La mayoría de sus primeras obras eran figurativas abstractas, cuadros a menudo muy texturados. Más tarde, comenzó a experimentar con técnicas mixtas, utilizando con frecuencia materiales no convencionales de maneras nuevas y sorprendentes. Estas últimas obras son las que han hecho que Tàpies sea más admirado. También llegó a ser conocido por su limitada paleta, que contribuía a resaltar la textura y los materiales como interés principal. Los misteriosos signos y símbolos presentes en sus obras están relacionados en parte con su contacto temprano con el surrealismo y sirven de sutil referencia histórica y cultural. Sin embargo, para Tàpies el arte era algo intrínsecamente inescrutable: "El sentido de una obra no se encuentra casi ni en la misma obra, porque una obra se relaciona con otras muchas, propias y ajenas. Explicar una sola equivale casi a hacer toda una historia del arte de nuestro tiempo."[44]

43 Antoni Tàpies, "Painting and the Void", en *Antoni Tàpies: Works, Writings, Interviews*, editado por Youssef Ishaghpour, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006, 131.

N. de las T.: Versión en castellano tomada de Antoni Tàpies, "La pintura y el vacío", en *La realidad como arte. Por un arte moderno y progresista*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba i Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1989, p. 333. Trad. de Javier Rubio Navarro. Publicado originalmente en catalán con el título "La pintura i el buit", en Avui, Barcelona, 20 de marzo de 1977, y posteriormente en Antoni Tàpies, *La realitat com a art*, Editorial Laertes, Barcelona, 1982.

44 Antoni Tàpies, "Nothing is Paltry", en *Antoni Tàpies: Works, Writings, Interviews*, editado por Youssef Ishaghpour, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006, 119.

N. de las T.: Versión en castellano tomada de Antoni Tàpies, "Nada es mezquino", en *La práctica del arte*, Editorial Ariel, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1971, p. 185. Trad. de Joaquim Sempere. Publicado originalmente en catalán con el título "Res no és mesquí", en *La pràctica de l'art*, Edicions Ariel, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1970.

***Porta Blanca*, 2008**
Mixed media on wood
78 ¾ x 68 ⅞ in.
Courtesy of Sidercal Minerales Collection, Asturias, Spain and Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, New York, New York

***Porta blanca*, 2008**
Técnica mixta sobre madera
200 x 175 cm
Cortesía de la Colección Sidercal Minerales, Asturias (España) y de Edward Tyler Nahem Fine Art, LLC, Nueva York

Esteban VICENTE

Turégano, Spain
Turégano, España
1903-2001

The Spanish-born painter Esteban Vicente was influenced by his early life in Spain, but spent the majority of his career in New York. Associated with both major schools of American abstraction – abstract expressionism and color field painting – his diverse works of art provide a window into the heart of twentieth-century abstraction. His paintings show affinities with artists like Mark Rothko, in his canvasses with bold stains of color, as well as with artists like Willem de Kooning, in his more gestural abstractions.

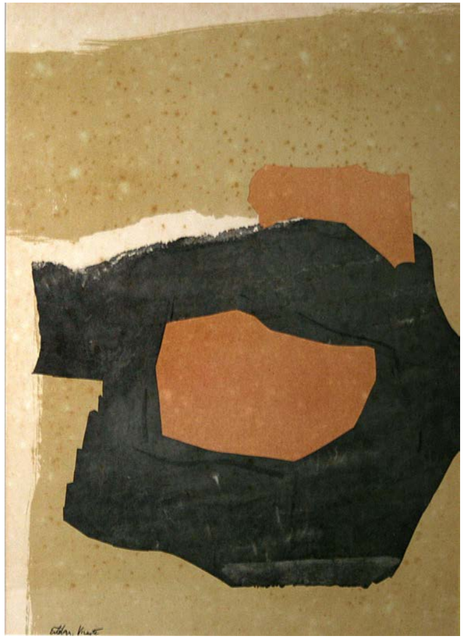
Vicente was not only immersed in the many sides of the art world as a painter, he was also an engaged and beloved teacher, holding positions at Black Mountain College, North Carolina, as well as Princeton University (New Jersey), New York University (New York City), and Yale University (New Haven, Connecticut), among others. Teaching was a crucial part of Vicente's artistic career. In an interview in 1982 he said, ". . . Teaching to me is part of my life. I mean it's not a conflict in any way. And then at the same time what I do mostly is not to have classes but to see the students and what they do, and have a dialogue about it and find out what they think and how they think and then I can say whatever I have to say. So that's my work."[45] True to the spirit of his paintings, this quotation hints at his approach to art, which was ever in dialogue with the people, movements, and histories that surrounded him.

45 Oral history interview with Esteban Vicente, April 6, 1982, Archives of American Art, Smithsonian Institution: http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-esteban-vicente-12544.

El pintor Esteban Vicente, nacido en España, estuvo influido por sus primeros años en su país natal, aunque pasó gran parte de su carrera en Nueva York. Asociado a las dos principales escuelas de abstracción estadounidenses – expresionismo abstracto y campos de color – sus variadas obras de arte abren una ventana al corazón de la abstracción del siglo veinte. Sus obras muestran afinidades con artistas como Mark Rothko, en sus lienzos con manchas de colores llamativos, o Willem de Kooning, en sus abstracciones más gestuales.

Vicente no sólo estuvo inmerso en las muchas vertientes del mundo del arte como pintor, fue también un profesor comprometido y querido, ocupando puestos docentes en el Black Mountain College (Carolina del Norte), la Universidad de Princeton (Nueva Jersey), la Universidad de Nueva York (Nueva York) y la Universidad de Yale (New Haven, Connecticut), entre otros. La docencia fue una parte crucial de la carrera artística de Vicente. En una entrevista en 1982 declaró: "...Para mí la docencia es parte de mi vida. Quiero decir que no supone ningún conflicto. Y además lo que hago generalmente no es dar clase, sino ver a los estudiantes y lo que hacen y mantener un diálogo sobre ello y averiguar lo que piensan y cómo piensan y luego puedo decir lo que tenga que decir. Así que ése es mi trabajo."[45] Fiel al espíritu de sus cuadros, esta cita insinúa su enfoque respecto al arte, siempre en diálogo con las personas, los movimientos y las historias que lo rodeaban.

45 Entrevista de historia oral a Esteban Vicente, 6 de abril de 1982, Archives of American Art, Smithsonian Institution, http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-esteban-vicente-12544.

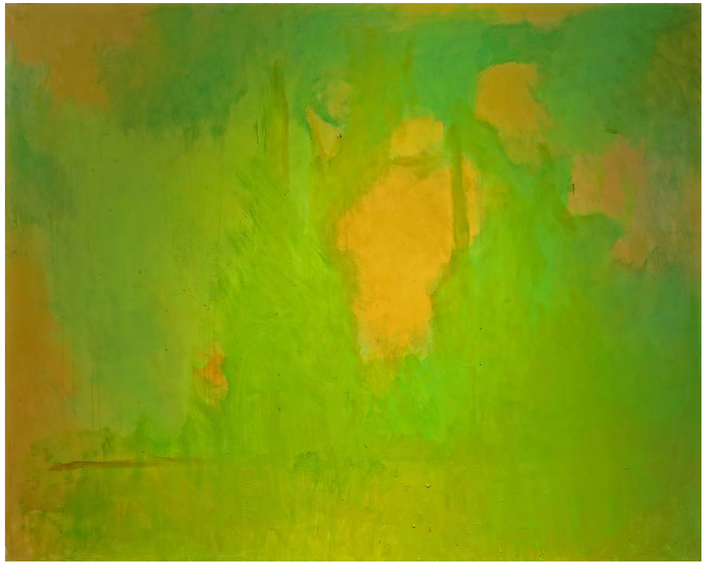


Vicente Preview
Lithograph, 24 ½ x 16 in.
Gift of The André Emmerich Gallery to Art in Embassies, Washington, D.C.

Previsualización Vicente
Litografía, 62,2 x 40,6 cm
Regalo de la André Emmerich Gallery a "Arte en las Embajadas", Washington, D.C.

Untitled, 1999
Oil on canvas, 42 x 52 in.
The Estate of Harriet & Esteban Vicente, Courtesy of Ameringer | McEnery | Yohe, New York, New York

Óleo sobre lienzo, 106,7 x 132,1 cm
Herencia de Harriet & Esteban Vicente, Cortesia de Ameringer | McEnery | Yohe, Nueva York



James Abbott MCNEILL WHISTLER

1834-1903

Lowell, Massachusetts

American painter and printmaker James Abbott McNeill Whistler spent much of his life abroad, mainly in Paris, London, and Venice. Early in his career, he worked as a draughtsman for the U.S. Coast and Geodetic Survey, where he learned how to etch, a skill that would sustain him throughout his often-turbulent career.

By the 1850s, Whistler had moved to Paris, where he undertook official artistic training and where he first encountered the work of the European realists, who greatly influenced his work. Eventually, Whistler developed a distinctive style that celebrated art for art's sake; in these paintings, which are a precursor to twentieth-century abstraction, Whistler celebrated art's ability to convey a mood, eschewing traditional form and subject matter. Many critics spoke out harshly against Whistler's work. Whistler offered these critics vociferous rebuttals. In one such rebuttal, he said, "'Taste' has long been confounded with capacity, and accepted as sufficient qualification for the utterance of judgment in music, poetry, and painting. Art is joyously received as a matter of opinion; and that it should be based upon laws as rigid and defined as those of the known sciences, is a supposition no longer to be tolerated by modern cultivation."[46]

Even as Whistler struggled to earn critical acclaim as a painter – which he resoundingly did by his death in 1903 – his prints remained desirable throughout his lifetime. It is no wonder, for his etchings are masterful in their tremendous detail and sensitive rendering of light, shadow, and texture. His keen eye for the medium betrays his early training, as well as his youthful interest in many of European art's greatest printmakers.

46 James Abbott McNeill Whistler, "Whistler vs. Ruskin: Art & Art Critics (December 1878)," in *Whistler on Art: Selected Letters and Writings, 1849-1903* (Manchester: Carcanet Press, 1994).

***Annie, Seated*, 1858**
Etching: Ink on paper (2nd state)
18 x 14 in.
Courtesy of the Whistler House Museum of Art, Lowell, Massachusetts

***Annie, sentada*, 1858**
Grabado: tinta sobre papel (2º estado)
45,7 x 35,6 cm
Cortesía del Whistler House Museum of Art, Lowell (Massachusetts)

***Bibi Lalouette*, 1859**
Etching and drypoint:
Ink on paper (2nd state)
18 x 14 in.
Courtesy of the Whistler House
Museum of Art,
Lowell, Massachusetts

***Bibi Lalouette*, 1859**
Grabado y punta seca:
tinta sobre papel (2º estado)
45,7 x 35,6 cm
Cortesía del Whistler House
Museum of Art,
Lowell (Massachusetts)

El pintor y grabador estadounidense James Abbott McNeill Whistler pasó gran parte de su vida en el extranjero, principalmente en París, Londres y Venecia. A comienzos de su carrera, trabajó como delineante para el Servicio Geodésico y Costero de Estados Unidos, donde aprendió a realizar grabados al aguafuerte, técnica que le serviría de sustento a lo largo de su, a menudo, turbulenta trayectoria profesional.

En los años cincuenta, Whistler ya se había trasladado a París, donde recibió formación artística oficial y se encontró por primera vez con la obra de los realistas europeos, que influyeron mucho en la suya. Con el tiempo, Whistler desarrolló un estilo inconfundible que celebraba el arte por el arte. En estos cuadros, precursores de la abstracción del siglo veinte, Whistler rendía homenaje a la capacidad del arte para transmitir un estado de ánimo, rompiendo con la forma y el tema tradicionales. Muchos críticos se expresaron con dureza contra la obra de Whistler, quien los rebatió con vehemencia. En una de esas defensas dijo: "Durante mucho tiempo, se ha confundido 'gusto' con capacidad y se ha aceptado como cualificación suficiente para emitir juicios sobre música, poesía y pintura. El arte es recibido alegremente como una cuestión de opinión; y que deba basarse en leyes tan rígidas y definidas como las de las ciencias conocidas es una premisa que el refinamiento social moderno ya no debe tolerar."[46]

Aunque Whistler luchó por ganarse el reconocimiento de la crítica como pintor – lo que había logrado de manera clamorosa antes de su muerte –, en cambio, sus grabados fueron muy deseados a lo largo de su vida. No es de extrañar, pues sus aguafuertes son magistrales por su gran detalle y sensible representación de luz, sombra y textura. Su gran aptitud técnica revela su temprana formación, así como su interés de juventud por muchos de los mayores grabadores del arte europeo.

46 James Abbott McNeill Whistler, "Whistler vs. Ruskin: Art & Art Critics", diciembre de 1878, en *Whistler on Art: Selected Letters and Writings, 1849-1903*, Manchester, Carcanet Press, 1994.

***La Vieille aux Loques (The Rag Gatherers),* no visible date**
Etching: Ink on paper
(3rd state)
18 x 14 in.
Courtesy of the Whistler House Museum of Art, Lowell, Massachusetts

***La Vieille aux Loques (Los traperos),* sin fecha visible**
Grabado: tinta sobre papel (3er estado)
45,7 x 35,6 cm
Cortesía del Whistler House Museum of Art, Lowell (Massachusetts)

The Rag Gatherers, 1858
Etching: Ink on paper
(5th or 6th state)
18 x 14 in.
Courtesy of the Whistler House Museum of Art, Lowell, Massachusetts

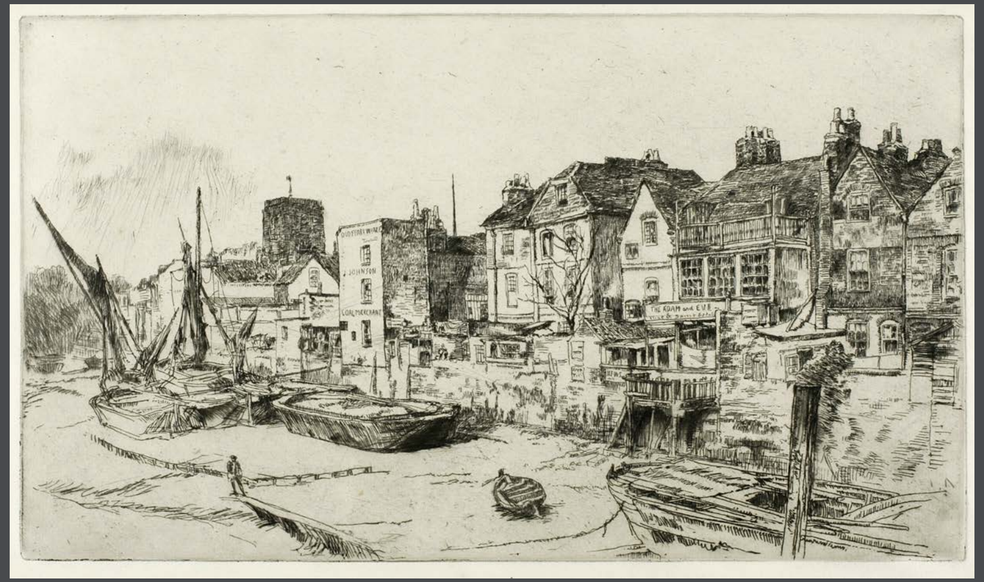
Los traperos, 1858
Grabado: tinta sobre papel (5º ó 6º estado)
45,7 x 35,6 cm
Cortesía del Whistler House Museum of Art, Lowell (Massachusetts)

***The Pool*, 1859**
Etching: Ink on paper
(4th state)
14 x 18 in.
Courtesy of the Whistler House Museum of Art, Lowell, Massachusetts

***La piscina*, 1859**
Grabado: tinta sobre papel (4º estado)
35,6 x 45,7 cm
Cortesía del Whistler House Museum of Art, Lowell (Massachusetts)

***The Adam and Eve Old Chelsea*, c. 1870**
Etching: Ink on paper
(2nd state)
14 x 18 in.
Courtesy of the Whistler House Museum of Art, Lowell, Massachusetts

***El Viejo Chelsea de Adán y Eva*, circa 1870**
Grabado: tinta sobre papel (2º estado)
35,6 x 45,7 cm
Cortesía del Whistler House Museum of Art, Lowell (Massachusetts)



David WISEMAN

Pasadena, California
1981

David Wiseman is a Los Angeles-based sculptor who works in a variety of media. Whatever the medium, Wiseman's sculptures succeed in bringing the grace, fecundity, and exuberance of nature into the manmade world. They unapologetically celebrate the beauty of nature, recalling the decorative Rococo style of eighteenth-century Europe, which also celebrated the beauty of the natural world.

Speaking of his work, Wiseman has said, "I draw upon the natural world to create poetic objects and installations that preserve the fleeting beauty of natural phenomena. . . . For me, artist creation is about finding the space between reality and artifice – where my hand adds something different, that allows the viewer to experience nature and the world the way I see it. I am deeply interested in materials and how they can be used to convey the delicacy and ephemerality of nature."[47] It is perhaps that very "ephemerality" that makes Wiseman's pieces so powerful, for he captures the ephemeral in a most pleasing way.

47 Artist's statement sent to the author, February 2015.

David Wiseman es un escultor que vive en Los Ángeles y trabaja diversas técnicas. Sea cual sea, sus esculturas logran introducir la gracia, la fecundidad y la exuberancia de la naturaleza en el mundo artificial. Rinden homenaje a la belleza de la naturaleza sin arrepentirse, evocando el estilo decorativo rococó de la Europa del siglo dieciocho, que también rendía homenaje a la belleza del mundo natural.

Hablando de su obra, Wiseman ha dicho: "Me inspiro en el mundo natural para crear objetos e instalaciones poéticos que conservan la belleza pasajera de los fenómenos naturales... Para mí, la creación artística consiste en encontrar el espacio entre la realidad y el artificio: donde mi mano añade algo distinto, permite al espectador experimentar la naturaleza y el mundo como yo los veo. Me interesan muchísimo los materiales y cómo se pueden utilizar para transmitir la delicadeza y el carácter efímero de la naturaleza."[47] Es quizá ese mismo "carácter efímero" el que hace que las obras de Wiseman sean tan impactantes, pues capta lo efímero de una forma sumamente agradable.

47 Enviado por el artista para este catálogo, febrero de 2015.

***Branch Illuminated Sculpture*, 2013**
Bronze, 52 x 72 in., 100 lbs.
Courtesy of the artist and R 20th Century, New York, New York

***Escultura rama iluminada*, 2013**
Bronce, 132,1 x 182, 9 cm, 45, 4 kg
Cortesía del artista y de R 20th Century, Nueva York

ART IN EMBASSIES

Arte en las Embajadas

ART IN EMBASSIES

UNITED STATES DEPARTMENT OF STATE

Established in 1963, the U.S. Department of State's office of Art in Embassies (AIE) plays a vital role in our nation's public diplomacy through a culturally expansive mission, creating temporary and permanent exhibitions, artist programming, and publications. The Museum of Modern Art first envisioned this global visual arts program a decade earlier. In the early 1960s, President John F. Kennedy formalized it, naming the program's first director. Now with over 200 venues, AIE curates temporary and permanent exhibitions for the representational spaces of all U.S. chanceries, consulates, and embassy residences worldwide, selecting and commissioning contemporary art from the U.S. and the host countries. These exhibitions provide international audiences with a sense of the quality, scope, and diversity of both countries' art and culture, establishing AIE's presence in more countries than any other U.S. foundation or arts organization.

AIE's exhibitions allow foreign citizens, many of whom might never travel to the United States, to personally experience the depth and breadth of our artistic heritage and values, making what has been called a: "footprint that can be left where people have no opportunity to see American art."

"For fifty years, Art in Embassies has played an active diplomatic role by creating meaningful cultural exchange through the visual arts. The exhibitions, permanent collections and artist exchanges connect people from the farthest corners of an international community. Extending our reach, amplifying our voice, and demonstrating our inclusiveness are strategic imperatives for America. Art in Embassies cultivates relationships that transcend boundaries, building trust, mutual respect and understanding among peoples. It is a fulcrum of America's global leadership as we continue to work for freedom, human rights and peace around the world."

John Forbes Kerry

U.S. Secretary of State

La Oficina de "Arte en las Embajadas" del Departamento de Estado, creada en 1963, desempeña un papel vital en la diplomacia pública de nuestro país gracias a su misión de comunicación cultural consistente en la creación de exposiciones temporales y permanentes, actividades con artistas y publicaciones. El Museo de Arte Moderno había imaginado por primera vez este programa mundial de artes visuales en la década anterior. A principios de los años sesenta, el Presidente John F. Kennedy lo formalizó y nombró al primer director del programa. Actualmente, con más de doscientas sedes, "Arte en las Embajadas" comisaria exposiciones temporales y permanentes en los espacios de representación de todas las cancillerías, consulados y residencias de Embajadas de Estados Unidos en los países anfitriones. El programa proporciona a públicos de todo el mundo un sentido de la calidad, el alcance y la diversidad del arte y la cultura de ambos países, haciendo presente "Arte en las Embajadas" en más países que ninguna otra fundación y organización artística de Estados Unidos.

Las exposiciones de "Arte en las Embajadas" permiten que ciudadanos de otros países, muchos de los cuales no viajarán nunca a Estados Unidos, conozcan personalmente la amplitud y la variedad de nuestro patrimonio y nuestros valores artísticos, imprimiendo lo que ha sido denominado "una huella que se puede dejar allí donde hay personas que no tienen la oportunidad de ver arte estadounidense".

"Desde hace cincuenta años, el programa 'Arte en las Embajadas' desempeña un papel diplomático activo al crear un positivo intercambio cultural a través de las artes visuales. Las exposiciones, colecciones permanentes e intercambios de artistas conectan a personas de los rincones más lejanos de la comunidad internacional. Extender nuestro alcance, amplificar nuestra voz y demostrar nuestro carácter incluyente son imperativos estratégicos para Estados Unidos. 'Arte en las Embajadas' cultiva relaciones que trascienden las fronteras, aumentando la confianza, el respeto mutuo y la comprensión entre los pueblos. Es una piedra angular del liderazgo estadounidense mundial en nuestra labor en favor de la libertad, los derechos humanos y la paz en todo el mundo."

John Forbes Kerry

Secretario de Estado de Estados Unidos

ACKNOWLEDGEMENTS

Agradecimientos

WASHINGTON, D.C.

Virginia Shore, Curator
Jaime Arbolino, Registrar
Tiffany Williams, Curatorial Assistant
Marcia Mayo, Senior Editor
Sally Mansfield, Editor
Tabitha Brackens, Publications Project Coordinator
Amanda Brooks, Imaging Manager

Written and edited by Ellen Hurst
Designed by Splice Design Group
Printed by Global Publishing Solutions (GPS)

AMERICAN EMBASSY MADRID

Public Diplomacy Section
General Services Office
Facilities Management Office

LOS ANGELES

Office of Michael Smith, Inc.

WASHINGTON, D.C.

Virginia Shore, Conservadora
Jaime Arbolino, Registro
Tiffany Williams, Conservadora Adjunta
Marcia Mayo, Redactora Principal
Sally Mansfield, Redactora
Tabitha Brackens, Coordinadora de Publicaciones
Amanda Brooks, Responsable de Imagen

Texto y edición: Ellen Hurst
Diseño: Splice Design Group
Impresión: Global Publishing Solutions (GPS)

EMBAJADA DE ESTADOS UNIDOS EN MADRID

Consejería de Diplomacia Pública
Oficina de Servicios Generales
Oficina de Gestión de Instalaciones

LOS ÁNGELES

Oficina de Michael Smith, Inc.

DEPARTMENT OF STATE
UNITED STATES OF AMERICA