



Los Cosmolocalistas

CHARRIS



laci n'est pas une cataspexion



Los Cosmolocalistas

CHARRIS



Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Pedro Antonio Sánchez López
Presidente

Noelia Arroyo Hernández
Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno Regional

José Vicente Albaladejo Andreu
Secretaría General

María Comas Gabarrón
Dirección General de Bienes Culturales

Exposición

Promueve y organiza
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Cultura y Portavocía
Dirección General de Bienes Culturales
Museo Regional de Arte Moderno

"Los Cosmolocalistas"
Ángel Mateo Charris
Del 9 de septiembre de 2016 al 8 de enero de 2017
Palacio Aguirre-Museo Regional del Arte Moderno

Artista
Ángel Mateo Charris

Dirección de programación y Coordinación de la exposición
Juan García Sandoval
Servicio de museos y exposiciones

Natalia Grau García
Conservadora del MURAM

Administración
Servicio de museos y exposiciones

Montaje/Instalación
Angie Meca

Vídeo
Proyecto Coyote. La Naval. Fito Conesa.

Catálogo

Edita:
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia
Consejería de Cultura y Portavocía
Dirección General de Bienes Culturales
Museo Regional de Arte Moderno

Textos
Gail Levin ©2016
Héctor Tarancón Royo
Charris

Traducción
Rachel Miller
Lambe & Nieto

Seguro
AXA ART

Impresión
Libecrom

Diseño
Charris

© Rene Magritte, Giorgio de Chirico, VEGAP, Murcia, 2016.

Deposito Legal: MU 889-2016

Índice

Presentación Noelia Arroyo	7
<i>Ángel Mateo Charris</i> Gail Levin	9
<i>Una comedia laberíntica entre bambalinas: Charris y los significados latentes</i> Héctor Tarancón Royo	16
<i>Los Cosmolocalistas</i> Charris	27
Traducciones al inglés / English translations	
<i>Ángel Mateo Charris</i> Gail Levin	71
<i>A Labyrinthine Comedy behind the Scenes: Charris and Latent Meanings</i> Héctor Tarancón Royo	73
<i>The Cosmolocalists</i> Charris	77



Los Cosmolocalistas de Ángel Mateo Charris (Cartagena, 1962) es una exposición que presentamos en el Museo Regional de Arte Moderno, dependiente de la Consejería de Cultura y Portavocía. Una muestra que responde a una serie de acciones que pretenden dar cabida a nuestros artistas de relevancia internacional y con una amplia y acreditada trayectoria. Es una apuesta por un artista de impacto y donde generamos una plataforma para la cultura y el arte, donde el Museo se consolida como el espacio expositivo más representativo de la ciudad de Cartagena y unos de los más importantes del sureste peninsular.

La obra de Charris se engloba dentro de la figuración denominada metafísica, su estilo recoge influencias del Arte Pop y del cómic, de los lenguajes cinematográficos, de múltiples viajes, así mismo son constantes las referencias a la Historia del Arte y abundantes los nexos literarios, dotando a sus obras de niveles de lectura. Él goza recreando y metamorfoseando sus obras, convertidas en ironía y que nos adentran en su universo personal. Referentes artísticos de los que se nutre son Mark Tansey, Giorgio Morandi, René Magritte, Giorgio de Chirico, entre otros, destacando Edward Hopper, donde las consonancias espirituales le han llevado a múltiples aventuras hopperianas. Gail Levin, la investigadora más acreditada del artista norteamericano, lo es también de Charris, y junto a Héctor Tarancón Royo y al propio artista, nos adentran con sus textos en este catálogo.

En esta exposición, a modo de una simulada retrospectiva, Charris ha optado por revisar temas de exposiciones anteriores y ha creado obra nueva. Él plantea una mirada hacia atrás y rememora momentos, son metáforas poéticas, son obras que filtra a través de su imaginación y en su universo, que cobran intensidad cuanto más inexplicables parecen los enigmas visuales. Es un repaso a su producción con piezas realizadas exprofeso, desde la mirada de hoy en día y la contemporaneidad, donde nos da una visión más realista de las inquietudes que existen en un artista de la postmodernidad, convertido en uno de los más esperados, y su obra se puede contemplar en prestigiosas colecciones públicas y privadas.

Noelia Arroyo
Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno Regional



Holy Wood, 2016. Óleo sobre lienzo 200 cm. de diámetro.

Ángel Mateo Charris

GAIL LEVIN

Conozco a Ángel Mateo Charris desde hace unos veinte años, durante los que he sido testigo de su evolución como artista. Aunque he visitado en varias ocasiones su estudio en Cartagena, le he visto trabajar durante sus largas estancias en Nueva York y he podido disfrutar de exposiciones de su obra en Valencia y en Madrid, dos de ellas comisariadas por mí, mi punto de observación, en Nueva York, ha sido siempre el del *outsider*. Desde la distancia he seguido sus viajes de aventuras verdaderas o ficticias. Charris pinta lugares existentes e imaginados, habitados por personas reales o fantásticas, inmersas en unas enigmáticas teatralizaciones que el artista registra y cuya acción organiza además a la manera del director de cine.

Una cualidad cinematográfica que el trabajo de Charris comparte con el pintor realista americano Edward Hopper (1882-1967). De hecho, que yo hubiera organizado un gran número de exposiciones de Hopper y escrito abundantemente sobre él fue lo que llevó a Charris, que andaba a la busca de su propia implicación apasionada con ese artista, a ponerse en contacto conmigo. Comprometido con la representación en un momento en que gran parte del *establishment* artístico español abogaba por la abstracción, Charris aspiraba a compartir una visión propia que conectaba las escenas de Cape Cod de Hopper con Cabo de Palos, en España.

He tenido también ocasión de conocer a sus fieles amigos de Cartagena, como el pintor Gonzalo Sicre, colega suyo en la aventura *hopperiana* (y en otro proyecto sobre el artista belga Leon Spilliaert); a algunos otros amigos y compañeros de viaje y a su galerista Ramón García, otro oriundo de ese encantador rincón de Murcia y hoy instalado en Madrid. Todos ellos son habitantes de Charrilandia, el mundo de Charris: un universo artificial caracterizado por sus fronteras elásticas y por unos extraños encuentros que se desarrollan en entornos teatrales.

En todo ese tiempo ningún otro candidato ha desplazado a Charris de su solitaria atalaya, desde la que se otea su particular mundo imaginario. Ahí sigue, haciendo equilibrios como un extraño pájaro posado sobre una frágil rama asomada a un río plagado de rápidos, mientras los estilos posmodernos en boga –arte conceptual, arte minimalista, apropiación e instalación– le rodean como una manada de

voraces felinos. Él siente sobre sí el peso y la *gravitas* de la historia del arte.

La actividad pictórica, a la que se ha mantenido fiel, ha recuperado finalmente algo del vigor perdido tras aquel anuncio de «la Pintura ha muerto» proclamado prematuramente por críticos y eruditos a fines de los sesenta. Charris ha contribuido a contrapesar el pesimismo sobre la pintura que arranca de 1839, con la declaración del pintor francés Paul Delaroche tras la invención de la fotografía por Daguerre. Charris ha seguido inyectando potentes chorros de imaginación al proyecto de pintar. Y aunque a veces recurra a fotografías como *aide-memoire*, no es un pintor fotorrealista. En él, la familiaridad con la realidad mantiene siempre una exquisita tensión con su fantasía.

A veces Charris usa el viaje como alimento de su imaginación insaciable. Sus periplos le han llevado a Cape Cod y Nueva York (1995), Mali (2001), México (2002), Finlandia (2003), Birmania, Tailandia y Camboya (2004), Cabo Verde (2005), Egipto, Siria y Jordania (2005), Japón (2005), Kenia y Mauricio (2006), California, Hawái y Alaska (2008), Nueva York (2009), Ostende, en Bélgica (2010), Perú (2011), Islandia (2011), Australia y Bali (2012), Nueva York (2012), Polinesia Francesa (2013), India y Nueva Zelanda (2014), el sur de Estados Unidos (2016) y a innumerables lugares de Europa.

Pero, ¿cómo se plasma ese *wanderlust* en sus cuadros? En Charris las particularidades del lugar se funden con las exigencias de sus fantasías. La realidad se da la mano con la invención para alumbrar nuevos lugares y habitantes. Recientemente produjo una serie de pinturas inspiradas en un viaje que realizó por el Pacífico hacia los Mares del Sur. En *Universal (1939)* [\[1\]](#), un cuadro pintado en 2015, usa de telón de fondo un mural creado por el mexicano Miguel Covarrubias para la Exposición Internacional Golden Gate, que tuvo lugar en 1939 en San Francisco bajo el optimista lema de «Pageant of the Pacific» (Una celebración del Pacífico). Pero aquí, Charris lanza una mirada irónica sobre las exposiciones universales que, aunque invariablemente se reivindicuen como homenajes a la amistad entre países, son también demostraciones de autobombo y poder. El pintor aclara que lo que muestra en el cuadro son dos masones, miembros de una

orden internacional instituida para promover el apoyo mutuo y el sentimiento de hermandad, dándose la mano bajo una bomba disimulada en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, un momento de gran complejidad en las relaciones internacionales. Es la suya una visión pesimista y cinica.

Podríamos remontarnos también a *Tubabus en Tongorongo*, un libro escrito por Charris en 2001, para el que se inspiró en el viaje que realizó aquel mismo año por Mali, cuando el castigado país del África Occidental disfrutaba de un momento de calma relativa, antes de que la situación política se deteriorara en forma de turbulencias, terrorismo y destrucción. Las guardas del libro [12](#) muestran un mapa con ciudades llamadas Picasso, Léger o Breton, pero también Oz y Tintinville, algunas referencias de Charris a sus preferencias artísticas y literarias.

En ese imaginario mapa africano Charris da también el nombre de «Raymond Roussel» a toda una región, en recuerdo del poeta, novelista, dramaturgo y músico francés cuya obra influyó, entre otros, en los surrealistas. *Nuevas impresiones de África*, el poema de 1274 versos de Roussel consistente en cuatro largos cantos de alejandrinos rimados, sedujo a Charris, que comparte con el poeta el entusiasmo por los equívocos homonímicos de algunos de sus títulos, un entusiasmo que en el caso del pintor se manifiesta también en el juego de palabras visual o doble sentido. Charris, jugueteón como pocos, es rápido sugiriendo y explotando la multiplicidad de sentidos en cualquier forma posible, consiguiendo con frecuencia efectos retóricos audaces y un humor mordaz y repleto de sugerencias.

Para la exposición que nos ocupa, bautizada por Charris con el neologismo *Los Cosmolocalistas*, el artista optó por revisar temas de muestras anteriores, por lo que, formalmente, podría parecernos una antológica o una retrospectiva. Sin embargo, para llevar a cabo esa tarea ha creado obra nueva, por lo que, aunque plantee una mirada hacia atrás, no podemos hablar estrictamente de retrospectiva. Cabría quizás recordar aquí precedentes de artistas como Giorgio de Chirico (precursor del clima y sensibilidad mediterráneos), que en sus pinturas del último periodo regresa en ocasiones a las temáticas metafísicas de sus primeras obras.

O recordar *La traición de las imágenes (Ceci n'est pas une pipe)* [13](#), la paradoja pintada por Rene Magritte en 1928-

29, que podría servirnos de pretexto para investigar la «veracidad» de las imágenes en los cuadros de Charris, que encarnan, sin duda, una versión propia de la «verdad» que en ningún caso es realismo, sino metáfora poética.

Que Charris ha tenido en mente a Magritte está fuera de dudas. En 1999 creó una serie de obras con referencias militares y artísticas llamada *Ceci n'est pas une fiesta* [14](#). Las diversas imágenes individuales de aquella serie aludían a las fronteras nacionales y a la muestra de arte contemporáneo que bajo el título de Documenta tiene lugar cada cinco años en la ciudad alemana de Kassel. Casi dos décadas antes del reciente voto británico para retirarse de la Unión Europea, Charris, un inveterado viajero, advierte ya el crecimiento del furor nacionalista y habla de la necesidad de perpetuar el entendimiento y el comercio internacionales.

Las alusiones políticas están a veces presentes en sus cuadros más recientes, unas pinturas que claramente nos remiten a algunas de sus obras tempranas. Pintadas en ese estilo característico que hemos acabado esperando de él, estos lienzos dan cuenta de su claridad formal al tiempo que, a menudo, expresan una lúdica ambigüedad de sentido. En *Banderas (Vendiendo la burra)* [15](#), de 2016, Charris hace referencia a la expresión española que describe la situación en la que alguien intenta vender algo a cualquier precio, si bien la intención aquí es llamar la atención sobre los «nacionalismos», ese patriotismo divisivo que fomenta la xenofobia y el chauvinismo que infestan hoy tantos países del mundo.

Unas obras que rememoran además unos sentimientos políticos que Charris ya expresó en *Atracciones Franco* (1998) [16](#), *Artistas nacionalistas* (1999) [17](#) o *Pinocho y Pinochet* [18](#) (1999). Charris pasó su niñez en la España fascista, creció bajo el régimen de Franco, cuya muerte no llegó hasta 1975, cuando el artista tenía trece años. Ni su familia ni su entorno cercano simpatizaban con el dictador, de ahí que Charris absorbiera y se identificara con el dolor, la desazón y las privaciones sufridos por la gente durante la dictadura franquista. Esa perspectiva, que ha contribuido a conformar su visión del mundo, se encuentra a veces presente en su obra.

En *Tierra de hielo* [19](#) y en *El contratiempo* [140](#), de 2016, Charris retorna a sus fantasías recurrentes sobre gélidos climas norteños, tan alejados del calor de su mediterráneo hogar natal

de Cartagena. Cómics como *Las aventuras de Tintin* de Hergé, y muy en particular *Tintin en el Tibet*, alimentaron con sus paisajes invernales unas visiones infantiles de evasión que implicaban también liberarse de la dictadura de Franco. El apego temprano y duradero a esas imágenes acabó empujando a Charris a viajar a Islandia. Aquellas exóticas vistas, que para Charris equivalían a una representación del Otro, vuelven ahora a convocarlo, reflejando la nostalgia tanto de su juventud como de aquellas primeras pinturas de paisajes nevados cuyo recuerdo honró ya en su exposición de 2003 *Blanco*.

Jovenes pintores en Truro [11], 2016, retoma la visita de Gonzalo Sicre y Charris a la casa de Edward Hopper en South Truro, Cape Cod, Massachusetts, adonde viajaron en 1995. Recuerda también la exposición y libro de ambos artistas *Cape Cod Cabo de Palos Tras las huellas de Hopper* [12], de 1997. *Noctámbulos* [13], de 2016, alude también a ese proyecto de implicación con la obra de Hopper, aunque aquí Charris toma como fondo de su propia, nocturna y desasosegante escena urbana —pintada en homenaje al célebre *diner* neoyorquino de Hopper— un lugar recientemente visto en una visita a Tallahassee, Florida.

Aunque no hay duda de que en este lienzo Tallahassee podría estar sustituyendo a Nueva York, muchas veces el lugar representado por Charris no se corresponde con una región geográfica, con un lugar real localizable en un globo terráqueo o mapa, sino con un espacio ubicado en el «mundo del arte». *La broma infinita* [14], una obra de 2016 que revisa pinturas anteriores, como *Rareza del siglo* (1994) [15] o *Retrato del artista adolescente* (1998) [16], nos muestra unas figuras vestidas con ropa de colores vivos, vistas hace poco por Charris en Disney World, en Florida. El cuadro repite el motivo de señales de cruce de caminos que ya viéramos en *Retrato del artista adolescente*, pero aquí, en lugar de nombres de artistas, en los indicadores leemos las palabras «Contemporary» y «Success», alusivas a la creciente mercantilización y comercialización del actual mundo del arte que convierte ciertas obras artísticas en activos de inversión, antes incluso de dar tiempo a reconocer o apreciar su valor estético. Los globos que Charris representa tienen forma de huchas de cerdito y nos recuerdan esos hinchables de producción industrial que el artista Jeff Koons ha hecho fundir en acero inoxidable,

convertidos aquí en dinero contante y sonante en un mercado del arte igualmente hinchado. Esos globos ya poblaban *Parade*, un monumental y memorable trabajo de cuatro paneles pintado por Charris en 1999, para el que se inspiró contemplando las gigantescas carrozas de hinchables que participan en el desfile del Día de Acción de Gracias de Macy, en Nueva York, la ciudad donde Koons creó por primera vez su trastada.

Nueva York es también el escenario elegido por Charris para *Neofeudal*, 2016. [17] El cuadro ofrece una vista del Bajo Manhattan desde el Puente de Brooklyn, recuerdo de su última y prolongada visita a la ciudad en 2012. Charris tomó de un viejo ejemplar de la revista *Life* al gran hombre que fuma un puro, y le coloca una corona adaptada del logotipo de Burger King cuya superficie retransmite en vivo, a modo de pantalla y en alusión a la codicia de Wall Street, las cotizaciones de bolsa. El cuadro es un comentario social del artista sobre la avaricia de magnates inmobiliarios como éste que, dos años antes del desmoronamiento del mercado de la vivienda en 2008, en el que millones de norteamericanos perdieron sus viviendas, reconocía que aguardaba la llegada del crac para entrar en dicho mercado y comprar con ventaja. Poderoso y cruel, ese hombre rico lo domina todo; su escala gigantesca empequeñece a los tres obreros que vemos bajo él y cuya humanidad sus actos ignoran.

Las pinturas de Charris siguen reflejando el mundo en el que vive, un mundo que filtra a través del universo único de su imaginación. En una era en la que los acontecimientos son cada vez menos predecibles y en la que parece que estuviéramos columpiándonos al borde del desastre, no está claro qué narrativa resulta más difícil de creer: si las fantasías de Charris o el telediario del día siguiente. En ambos casos, el sentido se niega a concretarse y las eventualidades se funden con frecuencia en una espesa niebla de incertidumbre. Sólo las formas nitidas de Charris mantienen su claridad. Es la suya una vigorosa crónica del desconcierto de nuestros días y de lo inútil del intento de asimilar todo cuanto ocurre y hasta de explicarnos gran parte de ello.



[1]



[2]



[3]

- [1] **Universal (1939)**, 2015. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Ver completo en pg. 63
- [2] Guardas del catálogo Tubabus en Tongorongo, 2001.
- [3] R. Magritte: **La traición de las imágenes. Ceci n'est pas une pipe**, 1929. Óleo sobre lienzo. 60,3 x 81,1 x 2,5 cm. Los Ángeles County Museum of Art.
- [4] **Ceci n'est pas une fiesta**, 1999. Óleo sobre materiales diversos. 20,5 x 31 x 8 cm.
- [5] **Banderas (Vendiendo la burra)**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Ver completo en pg. 45
- [6] **Atracciones Franco**, 1998. Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm. Colección Museo de Teruel.
- [7] **Artistas nacionalistas**, 1999. Óleo sobre lienzo. 130 x 195 cm.
- [8] **Pinocho y Pinochet**, 1999. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.



[4]



[7]



[5]



[8]



[6]



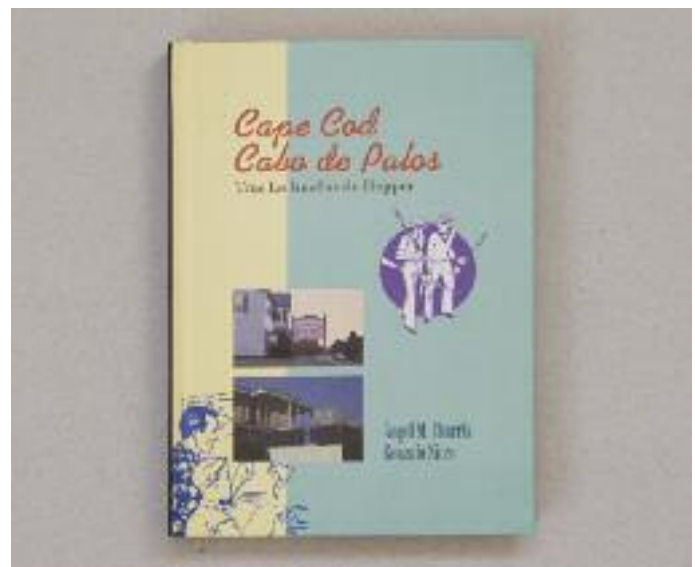
[9]



[11]



[10]



[12]



[13]

[9] **Tierra de hielo**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm. Ver completo en pg. 59

[10] **El contratiempo**, 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm.

[11] Fotos de trabajo para Jovenes pintores en Truro

[12] Portada del catálogo Cape Cod/Cabo de Palos, 1997.

[13] **Noctámbulos**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm. ver completo en pg. 43

[14] **Rareza del siglo**, 1994. Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm. Colección IVAM, Valencia.

[15] **Retrato del artista adolescente**, 1998. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.

[16] **La broma infinita**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm. Ver completo en pg. 51

[17] **Neofeudal**, 2016. Fragmento. Ver obra completa en páginas 46/47

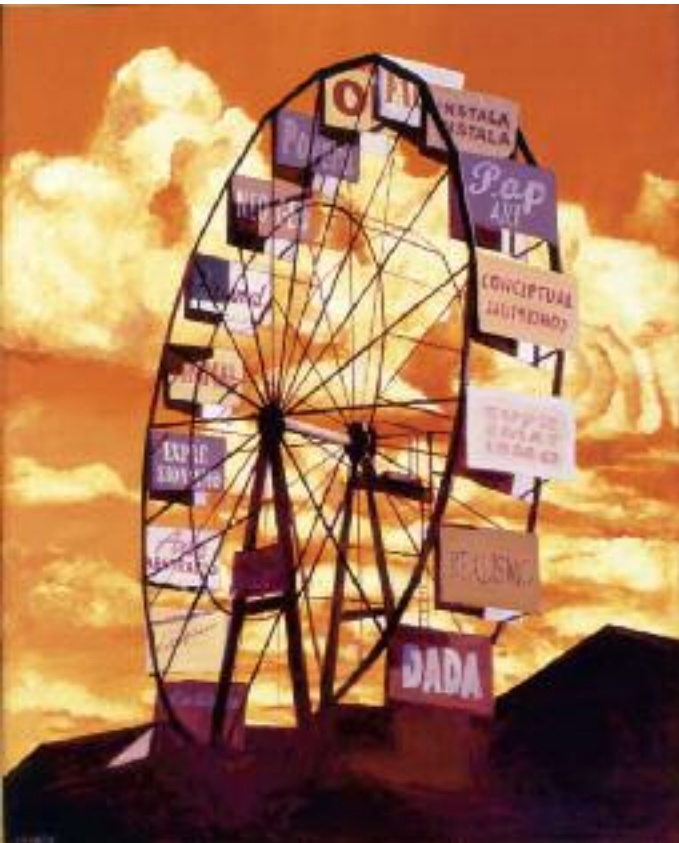


[14]



[15]

[16]



[17]

Una comedia laberíntica entre hambalinas

Siempre he estado atraído por obras que mientras más se adentra uno en ellas, más perdido se siente.

JOSÉ ANTONIO SUÁREZ LONDOÑO¹

Hay una vasta, brillante y rica cultura pictórica –del arte en general– que hemos perdido, pero que nos impone obligaciones.

GERHARD RICHTER²

Desde su nacimiento, el museo, entendido libremente como protector del patrimonio o mero trampolín de ferias y medallas varias, ha establecido física y psíquicamente los límites entre el arte y todo lo demás estableciendo una serie de condiciones implícitas desde su entrada, como el discurso historicista predominante en cada uno de sus contenidos, la frialdad sepulcral de sus espacios diáfanos, la altura a la que están colgadas las obras o, de hecho, su política de precios, que ya distingue entre diferentes estatus sociales. De esta forma, dicha institución se erige como un templo en el que los conceptos cristalizan y el montaje de las obras raramente varía por lo que todos los museos, al final, se parecen entre sí. Dentro de sus muros, podemos encontrar las reliquias de un pasado sagrado e intocable en constante peligro de extinción, algo que alegrará a los más fervientes ecologistas, y especialmente al "superespecializado mundo de la superespecializada universidad de su tiempo"³, pero no tanto a sus visitantes, que con textos apalabrados y referencias metidas con calzador terminan por entender poco o nada. Así que, hemos aquí metidos en un buen problema de difícil solución: los súpermodernos e inexplicables descubrimientos del *show* del arte [1] contra la vieja creencia en el inmenso poder de la imagen, o lo que es lo mismo, la invasión de las imágenes de la cultura de masas en contextos anticuados y aparentemente intocables, es decir, Charris.

Guiados por una brújula que señala el norte de nuestras extrañas emociones y dislocadas visiones, intentaremos dirigirnos durante nuestro pequeño viaje hacia el corazón de

Los Cosmolocalistas, la exposición antológica culpable de esta deriva y del pánico que dentro de poco se desatará cuando algún doctorando sediento de renombre señale la fecha de muchas de las pinturas y, con ello, la posible relación de nuestro pintor cartagenero con los más despiadados alienígenas de la galaxia. No es casual que sea su ojo [2], como si de un jeroglífico se tratara, el que nos avise a modo de antigua premonición sobre las trampas y los tesoros que alberga nuestra alocada aventura. Vigila cada uno de nuestros pasos, pero lo que ignoramos es que además, con su mirada, nos convierte en verdaderas obras de arte dependientes de los autores y estilos de la larga tradición de la historia del arte [3]: lo cotidiano acontece a cada momento o, más bien, a su pesar. (*Llevaba tiempo hablando, aunque nadie le hacía demasiado caso hasta que la recepcionista remarcó la gratuidad de la visita*). Bienvenidos, dice entusiasmado, a este apasionante recorrido hacia el corazón de la pintura. Ahora que hemos traspasado el umbral, y aunque ello impone cierto sacrificio en relación a los nada desdeñables placeres de la vida, nuestra tarea será difícil, ya que en A, al principio de cualquier viaje, no hay nada claro. De hecho, si pensáramos dicho viaje como un continuo retorno por el camino de baldosas amarillas atravesando errores, experiencias, alegrías, anécdotas y personas por igual, nunca habría nada claro ("Se vive con la débil intuición / de lo que podría haber sido la vida"⁴). Verán que hay demasiados letreros y direcciones que seguir a lo largo del camino [4], así que es más que posible que al final acabemos más desorientados, o no, hasta yo lo desconozco.

Posiblemente esta difícil labor tenga que ver con mirar (*los visitantes van a estallar en una sonora carcajada, pero el guía los tranquiliza*), la mejor broma siempre se deja para el final. Nos guste o no, la visión siempre ha tenido un papel central en nuestra relación con el mundo y, en cierta manera, ha configurado la perspectiva (Isométrica, dimétrica o caballera) con la que experimentamos nuestro entorno. No existe un punto de vista inocente o neutro ("La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él"⁵) y, por mucho que nos

: *Charris y los significados latentes*

HECTOR TOROUCÓN RIVERO

queramos resistir, siempre acabamos atraídos por la melodía de las sirenas. Además, dentro de esa dinámica, esperamos obtener una promesa de duración que nos redima de nuestro efímero y fatal destino ("La paradoja de la belleza es bien conocida. / Se clava y dura un instante / que justifica la eternidad")⁶, o cierta *singularidad* que nos permita diferenciarnos de los demás, iporque nosotros no somos tontos! Así que retornamos, convencidos de su efectividad real, una y otra vez sobre las mismas imágenes, como peces desmemoriados que chocan contra la más clara de las evidencias **151**, a aquel momento que fue y que existe ahora en diferido ("Es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí —y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinadas— nos fabrican")⁷. Como consecuencia, aunque de una forma demasiado previsible, acabamos sobrecargados de referencias, formas y colores debido a la intensidad del momento que tanto buscábamos al principio: nuestra *fuera de creencia* en las imágenes y sus espacios participa más de los ritos cristianos de lo que parece a primera vista parece⁸.

"El silencio era completo"⁹ (*El guía se calla*). Ninguno de los presentes sabe cómo continuar tan honda explicación. (*Entra en acción la inexperta valentía del estudiante*) Pasados unos minutos, el joven comenta, para romper un poco el hielo, que aquello parece un cuadro de Hopper. Todos, menos el guía, clavan su vista en él (*Momento dramático. Deben elegir entre la cultura visual o el relato estilístico tradicional. Se reúnen en corro y, justo cuando van a comunicar su decisión, el guía vuelve a hablar, con más energía incluso*). De hecho, aunque solemos ignorarlo, las pinturas de Edward Hopper son un referente fundamental de cómo, cegados en nuestro empeño, buscamos un significado a lo que simplemente no lo tiene, o no tiene por qué. Fascinado como estaba él por los maestros franceses del siglo XIX (Degas, Manet, Millet & Co.), tras sus breves estancias en París entre 1906 y 1910¹⁰, tuvo que plasmar obligatoriamente el contexto americano para agradar a los críticos, esos tipos trajeados empeñados en llevarnos por direcciones falsas y recorridos que no llevan a ninguna parte **161**. Menuda cosa, la historia y su *cosmocalismo* con la necesidad de ser universal dentro de un territorio cercado,

iconstruyendo la casa por el tejado, oiga!

De esta manera, con pincel francés, pero mente americana, obras suyas como *Hotel room* (1931) **171** o *Nighthawks* (1942) **181** enmarcadas dentro del desgarramiento de la Gran Depresión, congelaron la alienación de la vida moderna para todas las futuras generaciones. Configuradas en torno a un individuo o edificio central rodeado de una serie de elementos como el contraste con la naturaleza, las cartas, la tensión entre la opresión interior y la libertad exterior, o las miradas solitarias, sus escenas llevan hasta sus límites la espera, el instante decisivo que está por acontecer. Efectivamente, escritores como Erika Bornay o Mark Strand intentaron inútilmente continuar el punto de fuga emocional dejado por Hopper en sus relatos y descripciones, ¡qué insensatez! (*El guía invita a una sonrisa moderada*), en no pocas ocasiones esos intentos por buscar un significado terminan por ser escleróticos, por no decir fallidos. Aún más, para no perdernos demasiado, este estilo de resonancias poéticas, metafísicas según otros, es resultado en realidad de una medidísima composición, que encontramos también en la aparente cotidianidad de los escenarios del cineasta Yasujiro Ozu o en los finales abiertos de las historias del escritor Raymond Carver, a pesar de deber su fama a los recortes y manipulaciones de su editor Gordon Lish: "Sólo quiero decir una cosa más—empezó. Pero le resultó imposible imaginar cuál podía ser aquella cosa"¹¹.

(*Pensando*) Dicha interrupción o corte en la historia, que demanda a gritos una conclusión, potencia decisivamente algunos de los elementos más característicos de Hopper, como la absoluta economía de medios con las que construye la puesta en escena, los volúmenes pictóricos claros y brillantes que dirigen la mirada hacia un punto determinado, el elevamiento y situación del punto de vista ficticio del cuadro a modo de *voyeur* o paseante real, la variedad de significados superpuestos que se pueden desenterrar del óleo o el vacío vital predominante¹² ("la referencialidad de Hopper es el resultado de suplantar los valores simbólicos por los indicios de la civilización moderna")¹³. (*Comienza a señalar cuadros*) Sin embargo, aunque la deuda de Charris con Hopper es visualmente evidente **19/101**, su pintura reelabora muchas de



[1]



[3]



[2]



[4]



[5]



[7]



[6]



[8]

[1] **Arqueológica**, 1996, óleo sobre lienzo, 97x146 cm.

[2] Fachada del Museo de Arte Moderno de Murcia elaborada por el arquitecto Martín Lejarraga entre 2004 y 2009, en colaboración con Charris.

[3] **El ojo de Richter**, 2007, óleo sobre lienzo, 30 cm. de diámetro.

[4] **Revolución**, 2002. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Col. Junta de Castilla y León

[5] **L'Odysée**, 2008, óleo sobre lienzo, 75 x 150 cm.

[6] **La broma infinita**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo, 150 x 225 cm. Ver completo en pg. 51

[7] Edward Hopper: **Hotel Room**, 1931. 152 x 166 cm. Col. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

[8] Edward Hopper: **Nighthawks**, 1942. 84 x 152 cm.. Col.Art Institutue, Chicago.

[9] **Jovenes pintores en Truro**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm. Ver completo en pg. 41



[9]

estas características en sus obras. De un lado, la nostalgia insondable, en ocasiones más crítica e irónica con el modo de vida norteamericano de lo que la historiografía tradicional mantiene, se transforma en un ansiolítico de efectos ambiguos. (*El guía se pone nervioso*) Cálmense, todo a su debido tiempo. En estas obras, como podemos ver, lo cotidiano es un fragmento robado del tiempo ordinario, una suspensión en la que domina lo épico, lo global y la tranquilidad del que se sabe consciente de su porvenir, o de las reglas que condicionan el juego. Hay, pues, un humor fino y elegante [11] que examina la solidez de nuestros referentes culturales y nuestras imposturas ideológicas.

Aún más, esa *poética de la intimidad* heredada que acontece ante nuestros ojos, se proyecta hacia el futuro en este caso debido al encuentro con un universo lleno de posibilidades, de encuentros con lo imposible y con el desorden propio de la vida [12]¹⁴. (*Suspira hondamente*) En efecto, sus cuadros nos muestran las sombras, los pliegues ocultos de nuestra mirada, al colocar todo el inmenso universo de imágenes que vemos cada día y que incorporamos, inconsciente o subconscientemente, en nuestra memoria, lo que favorece esa desconexión con la realidad de la que hablábamos. ¿Alguien ha visto una película de Wes Anderson? (*Nadie responde*) No importa, nuestro pintor nos sitúa de lleno en el enigma de lo emocional presente en películas como *The Royal Tenenbaums* (2001), que combina a partes iguales victorias y derrotas, segundas oportunidades y conclusiones desastrosas, de manera que al final no sabemos muy bien hacia dónde señala nuestra confusa flecha interior, si hacia la felicidad o hacia la nostalgia. (*Mira el reloj*) Tomen esta tarjeta, así seguro que no se les olvida nada: "Mi propósito cuando pinto es siempre, sirviéndome de la naturaleza como medio, intentar proyectar sobre el lienzo mi reacción más íntima frente al objeto tal como se me aparece cuando más me gusta; cuando los hechos alcanzan la unidad por medio de mi interés y mis prejuicios. Por qué elijo determinados temas y no otros es algo que no sé, a menos que sea porque los percibo como el mejor medio para sintetizar mi experiencia interior".

Disculpe, aquí no pone el autor de la cita, pregunta con curiosidad el estudiante. (*El guía lo ignora. Entra en escena la señora para socorrerle*) Cuando dos autores tienen un idéntico

sentir sobre la creación artística, los nombres son más parecidos a las marcas comerciales que a una verdadera identidad. ¡Ultramegafantástico!, exclama de momento el guía, este breve vídeo aclarará algunas de nuestras dudas: *Con el triunfal surgimiento de la vanguardia histórica a principios del siglo XX, los anticuados modos académicos de los pintores se vieron renovados con la desfragmentación cubista de la realidad, el daltonismo salvaje de los fauvistas, el elogio de la urbe futurista o el poder de los sueños surrealista, estilos que originarían otros movimientos como el pop art y el expresionismo abstracto, esenciales para los norteamericanos que los vieron nacer. El arte, nunca mejor dicho, estaba en la cresta de la ola creativa. Entre tanto ismo, las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico fusionaron magistralmente, como nunca antes, elementos como la sorpresa, el enigma, la fatalidad o la revelación. De hecho, según el teórico norteamericano Hal Foster en su ensayo Belleza compulsiva, el pintor italiano describía en sus textos el mundo como "un museo inmenso de rareza". Esto nos permite, al menos, señalar varios puntos en los que... (Del minuto 1:56 el vídeo pasa inexplicablemente al 14:43) Así, ahora podemos ver más claramente las conexiones que mantiene con Charris. The enigma of a day (1914) [13], representa un escenario que inquieta al espectador con su perspectiva extrema y la presencia de una nostalgia por lo perdido, como en La siesta en la república (1994) [14]. El pintor italiano no sólo disloca desde dentro el punto de vista y el de fuga, sino también las proporciones entre los objetos, como podemos ver en Love song (1914) [15] y su homónimo español Grand Cremá (2004) [16], y su misma presencia en el espacio, cuya frontalidad nos impide escapar de lo traumático, como ocurre en el par The disquieting muses (1916) [17] y Wabi Sabi (2016) [18]*

(*Cuando la luz vuelve, los visitantes descubren que el guía ha desaparecido*). Su voz, no obstante, se oye por los altavoces. ¡Estaba haciendo *playback!*!, exclama el estudiante, que empieza a pensar que está siendo una de las visitas guiadas más extrañas de su vida. No os preocupéis, dice al fondo el vendedor de *souvenirs museísticos*, yo puedo seguir la visita, al fin y al cabo, trabajé en la Teletienda varios años, tengo práctica en esto. Además, susurra, he subrayado en mis ratos libres algunos catálogos que nos podrán servir de ayuda, pero no se lo digáis al director, ¡me ascendería a comisario!

Verdaderamente, la heterogeneidad de realidades que se superponen en la pintura de Charris son una consecuencia directa de un invento español: el *collage* cubista de Picasso y Juan Gris. Qué coincidencia, ¿verdad? Su labor de *apropiaciónismo*, *citacionismo* o simple y llano *sampleo*, según su teórico de cabecera, hace que sus obras contengan un sinfín de emociones y significados latentes, cuyo origen se sitúa en sus bocetos [19], que él plantea cuidadosamente mezclando fotografías de sus viajes, referencias propias de la cultura de masas y del mundo artístico, así como creencias, hábitos y visiones de otras culturas.

Viajar siempre ha sido fundamental en su obra para alimentar el fuego del experimento y la variación cultural y artística ("¿Cómo lo sabe si nunca lo ha probado?")¹⁵, de manera que sus cuadros transitan por estaciones y caminos, muchos de ellos sin señalar, ofreciendo todo un palimpsesto que se reescribe continuamente, que origina un encuentro expresivo en su contradicción [20]. Cada una de sus pinturas se conforma, en un sentido más profundo, como un pequeño universo autónomo, una *metaimagen*, según W. J. T. Mitchell, una imagen que reflexiona y habla sobre sí misma¹⁶. Por eso es tan necesario airear las ideas, contrastarlas con el misterioso y peligroso exterior ("Siempre he pensado que Carpanta me contó aquella historia del libro para que lo pillara y acabara así nuestro pacto. Y no porque no le gustara mi forma de cocinar (puedo dar fe) sino porque, en lo suyo, es un gran artista y, como dice Lee Marvin, el hogar y las zapatillas son el peor enemigo de un artista")¹⁷. "Es curioso como la obra de un artista se compone a partes iguales de reflexión [21] e intuición [22], y los presentimientos y hallazgos inesperados cobran tanta importancia como el bagaje intelectual con el que todos intentamos construir algo que interese a nuestros contemporáneos".¹⁸

Precisamente, esos conocimientos están contaminados de la cultura de masas, equiparada como igual al mundo del arte elevado ("Me divierte seguir sus intrigas y sus estrategias (...) Me gusta que el arte sea todas esas cosas diferentes a la vez, aunque a veces maree un poco tanto carrusel y tanta atracción de feria. El mundo del arte no es el arte, pero es el lugar dónde pasan las cosas, la máquina que hace que éste se mueva, el generador que hace que se encienda la bombilla y ya se sabe

que, a veces, los mecanismos suelen estar sucios y llenos de grasa")¹⁹. Charris, ¡voilà!, desestabiliza las imágenes publicitarias, tan habituales en la actualidad, así como los mitos de frialdad, aparente banalidad y mera cita de referencias del *arte pop* evidenciando la convivencia unitaria de nuestros referentes y de su capacidad, *last but not least*, para renovarse en cada encuentro con su espectador, para retar con imágenes reconocibles en un primer vistazo los límites tradicionales del mundo del arte, los espacios que habitamos. El deslizamiento, desde este punto de vista, y con Ed Ruscha en mente, se encuentra en la cresta de la ola: el enigma, lo absurdo, lo cómico, la ambigüedad, el fallo en la comunicación, la desautomatización, etc.

Siento, de veras, haber leído tanto, pero cuando uno tiene que vender un producto, ser un ventrílocuo es la mejor opción. ¡Ahora viene lo bueno! ¡Las culturas no occidentales! Lo primitivo, entendido a principios del siglo XX como lo extraño, fue usado en las vanguardias históricas en la distancia, y no fue hasta bien pasada la centuria cuando los antropólogos expresaron su malestar ante esa colonización intelectual. ¡Globalización! Gritaron algunos. Y todo siguió igual. Sin embargo, algunas de las obras de Charris muestra que, más allá de nuestro etnocentrismo, existen modos totalmente diferentes de experimentar la creación, el tiempo y el entorno, por muy expandida que esté la economía neoliberal o la rigidez de las cabezas (los cuadrados con los cuadrados y los círculos con los círculos). Así pues, lo que los *cosmolocalistas* nos muestran no es sino... (*Suena un timbre de fondo demasiado familiar al colegio y el instituto*).

–Me temo que nuestra visita ha terminado, sentencia el vendedor.

–¡Menudo timo! ¡Menudos esos *cosmolocalistas* de los que nadie sabe nada! Ya sabía yo que, por mucha pintura que aquí hubiera, los modernos nos iban a engañar igualmente, exclama la señora sin dejar de hacer aspavientos.

–No te preocupes, aunque los *cosmolocalistas* aparecen en uno de los textos del catálogo, tengo aquí preparadas unas tarjetas explicativas que solucionarán tu problema.

A pesar de la expectación aplastante entre los asistentes, la mayoría la guarda para leerla más tarde, en la comodidad de

su casa. La señora refunfuña, hace una bola con la tarjeta y la tira en la entrada. El estudiante, mientras, sonríe tranquilo, cualquier otra cosa le habría decepcionado enormemente.

Al día siguiente otra remesa de visitantes está preparada para la explicación de los enigmáticos *cosmocalistas*. Los niños han convertido la sala de recepción en un patio de juegos en el que ganar o perder es una cuestión de vida o muerte. Los educadores preparan acertijos, canalizan toda la energía que les llega. Hay caídas, peleas, aventura y un sentimiento de ingenuidad impregnando el ambiente. En un pequeño rincón, uno de ellos encuentra una pequeña bola de papel, que lleva inmediatamente a su profesora para que se lo lea. El guía desea impedirlo, pero la absoluta indiferencia de la docente y el conocimiento de que los niños ven, hablan y sufren antes de ser conscientes de lo que ocurre, hace que se mantenga inmóvil.

–¡Mirad, mirad lo que ha encontrado!, chillaba a pleno pulmón uno de los niños haciendo que se haga el silencio. –“El final de ~~este libro~~ [esta visita] también es un comienzo”²⁰, lee la docente.

Notas:

¹ VALDÉS, Emiliano, "Preguntas sobre el dibujo para José Antonio Suárez Londoño", en SONSECA Mas, Yara (com.), *Muestrario*, Madrid: La Casa Encendida, 2014, p. 97.

² FOSTER, Hal, *The First Pop Age*, Princeton and Oxford: Princeton Press, 2013, p. 210.

³ CHARRIS, Ángel Mateo, "Prólogo", en *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, Cartagena: Muralla Bizantina, 2006, p. 6.

⁴ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Joan Fontaine Odisea*, Barcelona: La Poesía, señor hidalgo, 2005, p. 77.

⁵ BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 13.

⁶ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Joan Fontaine Odisea*, op. cit., p. 77.

⁷ BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal, 2010, p. 18.

⁸ BREA, José Luis, "Imagen-materia", en *Ibid.*, pp. 9-31.

⁹ DELILLO, Don, *Punto Omega*, Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 127.

¹⁰ LEVIN, Gail, "Edward Hopper" en *Edward Hopper*, Madrid: Fundación Juan March, 1989, pp. 7-29.

¹¹ CARVER, Raymond, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 157.

¹² LEVIN, Gail, "Edward Hopper", op. cit., pp. 7-29.

¹³ BAGUÉ, Luis, *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*, Madrid: Fórcola, 2016, p. 53.

¹⁴ BAGUÉ, Luis, "Sala 2. Esperando a Hopper. La soledad del pintor de fondo", en *Ibid.*, pp. 37-58.

¹⁵ CHARRIS, Ángel Mateo, "Una historia blanca", en *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, op. cit., p. 54.

¹⁶ MITCHELL, W. J. T., "Metaimágenes", en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal, 2009, pp. 39-78.

¹⁷ CHARRIS, Ángel Mateo, "Una historia blanca", en *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, op. cit., p. 56.

¹⁸ CHARRIS, Ángel Mateo, *Charris. Rabinos, cannolis & puertos*, Santander: Autoridad Portuaria de Santander, 2008, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ CHARRIS, Ángel Mateo, *Una cuestión de suerte*, Madrid: Vuela Pluma, 2008, p. 148.



[10]



[12]



[11]



[13]

[10] **Tierra de hielo**, 2016. Fragmento. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Ver completo en pg. 59

[11] **Hasten**, 2012. Óleo sobre papel, 50 x 65 cm.

[12] **La música del azar (Et in Arcadia ego)**, Óleo sobre lienzo, 2011. 200 x 300 cm. Ver completo en pg. 53

[13] Giorgio di Chirico: **The enigma of a day**, 1914. 186 x 140 cm.



[14]



[16]



[15]



[17]



[18]

[14] . **La siesta en la república**, 1994. Óleo sobre lienzo, 114 x 162 cm.

[15] Giorgio di Chirico: **The Song of Love**, 1914. Óleo sobre lienzo, 73 x 59,4 cm. Col. MOMA, New York.

[16] **Grand Cremá**, 2004. Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm. Col. IVAM, Valencia.

[17] Giorgio di Chirico: **The disquieting muses**, 1916/1918. Óleo sobre lienzo, 97 x 66 cm

[18] **Wabi Sabi**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo, 200 x 150 cm. Ver completo en pg. 55

[19] Collage preparatorio para el triptico/biombos Cosmolocalistas

[20] **Neofeudal**, 2016, Fragmento. Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm. Ver completo en pg. 46/47

[21] **El corazón de las tinieblas (retrato del artista Midcareer)**, 2007. Óleo sobre lienzo, 200 x 300 cm.

[22] **El arte del acoplamiento**, 2006. Óleo sobre lienzo. Tríptico, 200 x 600 cm.



[19]



[22]



[20]

[21]





Los Cosmolocalistas

CUORRIS

Si yo aprendiera el juego de bolos no habría peligro de que llegara a ser un campeón (...)

Mi problema desde entonces es que no consigo apañármelas para tomarme un juego como una religión.

G.K. CHESTERTON

La paz había reinado en la organización del torneo anual de bolos de la Sociedad Geográfica desde su primera edición décadas atrás. Cada año, a mediados de primavera, se desarrollaba el triangular que enfrentaba a los equipos de los Globalizadores, los Nacionalistas y los Cosmopolitas, cuyo palmarés era sorprendentemente equilibrado, como si hubiera sido fruto de un elegante pacto entre caballeros, y que acababa con una comida de hermandad en los jardines de la Sociedad. Puede que la rutina lo hiciera un poco previsible pero era su estabilidad y la consolidación de este tipo de tradiciones lo que valoraban los miembros de la añeja institución.

Pero la última asamblea trajo un acontecimiento que ponía patas arriba la tranquilidad del salón de actos: un nuevo grupo presentó a última hora su solicitud para participar en el torneo, los Cosmolocalistas. La contrariedad parecía ser fácilmente subsanable para la junta directiva de la entidad, que pretendía deshacerse de esta molestia con el sólido respaldo de sus asesores jurídicos, pero el nuevo equipo había usado su red de contactos y su perspicaz interpretación de los estatutos para encontrar una fisura que les permitía participar en el torneo de este año: creando grupos hermanos cosmolocalistas en Bamako, Nueva Orleans, Papeete, Yangón, Akureyri y Bombay se aseguraban automáticamente la inscripción como nuevo subgrupo de la Sociedad.

Eligieron un color aguamarina para sus polos y un escudo bordado en el que figuraba el conocido lema de Montaigne – *Qué sé yo*– sobre una balanza con dos globos terráqueos.

Con el ímpetu de la sangre nueva los Cosmolocalistas, en realidad una escisión del numeroso equipo cosmopolita, peleaban cada decisión de los organizadores, supliendo con entusiasmo e insistencia su inferioridad numérica y consiguiendo que se pusieran en tela de juicio todos los

aspectos relacionados con el torneo que parecían inamovibles, dado el ardor con que los miembros afrentados los defendían.

Cada aspecto de la organización suponía una batalla campal. El ágape de celebración, que no podía celebrarse este año en el patio por una nueva normativa municipal, causó alguno de los más encendidos debates. Los Globalizadores pretendían trasladarlo a un McDonalds, a un Kentucky Fried Chicken o, en todo caso, al recientemente instalado VIPs, que ofrecía una nueva promoción de menús para celebraciones de modo experimental. Los Nacionalistas apostaban por un mesón tradicional especializado en embutidos y todo tipo de casquería y los Cosmopolitas no se acababan de decidir entre un co-reano, un pakistaní y un paraguayo. Los Cosmolocalistas presentaron entonces la candidatura de un nuevo merendero que habían montado unos jóvenes y creativos chefs con un pie en la tradición y otro en la vanguardia, con recetas elaboradas con productos orgánicos de su huerta. Se cruzaron acusaciones de papanatismo, de catetada, de esnobismo, de asesinato –a la tradición, a los estómagos, al futuro, al pasado, a la creatividad, a la economía local, a la economía global, al sentido común–, y la cuestión pasó a la orden del día de la siguiente asamblea junto al resto de cuestiones en las que no se habían puesto de acuerdo, que eran todas. El nuevo grupo se negaba a elegir una mascota, que debía unirse a la cabra, el loro y la iguana de los otros equipos, así como a la ceremonia multireligiosa que le servía de apertura, discutiendo también el cambio de la modalidad del torneo de diez a nueve bolos, aunque este último punto se cuestionaba –lo había reconocido más de un cosmolocalista– sólo para fastidiar. El único momento de similar consternación para los atónitos miembros del club fue cuando años atrás tuvieron que admitir a las mujeres en el club, presionados por el ayuntamiento ante la amenaza de dejarlos sin el uso y disfrute del precioso palacete municipal en el que se alojaban sus instalaciones.

Ahora una de esas mujeres, Rebeca M, era la que encabezaba la rebelión cosmolocalista. Conforme fueron pasando los días unos y otros tuvieron que ir cediendo en sus posiciones y el torneo en su nueva modalidad de semifinales por sorteo, tercero y cuarto puesto y final, se jugó el 10 de mayo.

Había gran expectación con estos juegos de una nueva era,

una época líquida y apasionante, y periodistas de las páginas deportivas de los dos diarios locales fueron a cubrir la noticia. El presidente procedió a inaugurar el torneo que este año no estaba amadrinado, como era habitual, por alguna esposa de los miembros más veteranos, sino por Jaggi H, el viejo y fiel bedel que se retiraba ese año tras más de cincuenta años al servicio de la Sociedad.

Podríamos decir que el juego fue emocionante y cubrió todas las expectativas, que la tensión electrizaba el ambiente y se mascaba la tragedia, pero no fue así: sólo otro torneo de bolos que, con sorpresa para algunos, ganó el nuevo equipo Cosmolocalista a pesar de su inexperiencia y de la pericia de sus contrincantes, que habían sido aquejados por una serie de extrañas lesiones musculares que servirían como pasto para las teorías conspirativas en las conversaciones de la cafetería durante los siguientes meses.

El presidente de la entidad, el eterno e incombustible Víctor M, hizo de maestro de ceremonias en la entrega de trofeos repitiendo el mismo discurso de los últimos años, como si ésta fuera una apacible edición más, como si obviando hablar del terremoto dejaran de verse las grietas que había producido en las paredes de la institución.

Al recoger el premio, otro objeto de discusión en las reuniones previas que se decidió fuera una ensaladera de plata, Rebeca M, como portavoz de los ganadores, ofreció un emotivo discurso. El resto de delegaciones cosmopolistas hermanadas por todo el mundo pudieron verlo a través de Periscope.

"Hemos hablado mucho estos meses sobre este torneo de bolos, mucho sobre repartos, cuotas, estatutos, leyes, tradición, revolución, patrocinadores, dinero. Hemos discutido, peleado, llegado a acuerdos, unos se han indignado, otros se han envanecido, unos se han sentido atacados, otros ninguneados. Hemos hablado y hablado, pero muy poco de lo verdaderamente importante: el juego.

Antes éramos tres y ahora somos cuatro, y ese pequeño hecho ha producido una conmoción totalmente inmerecida. El mundo no necesita perpetuar la situación de las cosas indefinidamente, les parezca bien a unos o mal a otros. No necesita esquemas rígidos ni arbitrariedades eternizadas; necesita una pista limpia, una bola y unos bolos en condiciones, unas normas sencillas y justas, concentración,

atención, alegría y unas ganas locas de jugar. Dicen los yoguis que cuando uno está intensamente absorbido por un juego, cuando está a punto de golpear una bola que cree que será un strike es cuando más cerca está de la iluminación: cuando la bola sale con el movimiento y la aceleración justa, cuando la muñeca y el cuerpo han girado en armonía con el universo, cuando no existe nada más que ese presente de la bola deslizándose por el pasillo de la pista hacia la perfección. Es en ese momento cuando no hay tiempo para la frustración, ni para las incomodidades, para las preocupaciones ni para la apatía, para los colores ni para la victoria o la derrota, sólo juego, puro y simple juego. Los niños lo saben bien, pero nos vamos encargando de que lo olviden poco a poco.

¿Por qué crear un nuevo grupo Cosmolocalista? ¿Por qué crear este embrollo y todas estas molestias a los socios? Si el juego es lo importante podríamos haber participado con cualquiera de los equipos existentes y sí, en parte tienen razón. Pero algunos no estamos cómodos con los Globalizadores, aunque nos encante esa parte de estar conectados con el resto de la humanidad, de tejer lazos con los otros. Nos da la impresión de que para ellos todo tiene un fin económico, que siempre ganan los mismos y que nuestros colegas hablan demasiado de patrocinios, beneficios y dinero, sobre todo de dinero. No es que no nos guste la pasta pero ¿qué tiene eso que ver con el juego? Y luego está esa uniformización que a ellos les resulta tan cómoda y a nosotros tan aburrida, tan ajena al corazón del geógrafo.

Podríamos jugar entonces con los Nacionalistas, nos dirán. Bien, nos gusta mucho su pasión por lo propio, pero no compartimos tanto su afición maniática por las banderitas, los escudos y los trajes regionales. Está bien como afición, pero esa obsesión por las reglas del bowling en el condado de Yorkshire o en la comarca del Bajo Guadalete, por los himnos y por menospreciar a los que no comparten sus aficiones es un poco irritante. Y –ya esto es cosa mía– no soporto la manía que tienen de cerrar con llave todos los despachos en los que se reúnen.

Nos sentimos más cómodos con los Cosmopolitas, con su forma de estar a gusto en cualquier parte, con su actitud relajada y su curiosidad. Pero, a diferencia de ellos que no echan raíces en ninguna parte, nosotros las echamos en cualquier sitio: basta con unas charlas interesantes, con unos paisajes inolvidables o anodinos, con unos bares y una música

diferente para empezar a sentirnos miembros de la familia. Será porque lo somos, una gran familia mucho más parecida de lo que nos creemos, y menos importante e imprescindible, con lo que deberíamos centrarnos en lo que más importa y dejarnos de equipos y de reglas: en jugar. Todos amamos los bolos y todos sabemos lo que es disfrutar, así es que a ver si nos dejamos de tonterías, de clanes y de fronteras.

Así que aquí estamos los Cosmolocalistas. Parece que este año la suerte nos ha acompañado y hemos inscrito nuestro nombre en el palmarés a la primera. Y debería decir que estamos aquí para quedarnos pero no. No estamos para eso. Desde aquí anuncio ya que el año no participaremos en el torneo, no en este, porque nuestros colegas de Bombay nos han invitado a participar en el suyo. Pero esto tampoco volverá a ser un triangular porque esta misma mañana he hablado con nuestro colega cosmopolita en Athens, Georgia, mi amigo David B y están dispuestos a ocupar nuestro puesto el año que viene.

Nos dirán que no se puede, que va contra las normas y los reglamentos: ya veremos. ¡Ah, los reglamentos! Eso es otra cosa que habrá que mirar. ¿De verdad necesitamos todas esas normas y regulaciones? ¿Todo esas normativas ininteligibles y ese papeleo? Habrá que limpiar, simplificar, aclarar. Y no es por fastidiar sino para hacer honor al lema de nuestra Sociedad Geográfica: "Inspirar, iluminar, jugar". Para que lo más importante no sea la división, la competición, el ganar o perder, sino gozar, jugar con toda la intensidad de la que seamos capaces, con el mundo como bola y la felicidad como objetivo. O no, qué sé yo.

Y ahora, señores socios, Globalizadores, Nacionalistas, Cosmopolitas, queremos decir que los Cosmolocalistas después de la bacanal de higadillos y asaduras, cortesía de nuestros colegas Nacionalistas, hemos decidido pasar la ensaladera para recoger algo de dinero con el que alquilar las pistas del Club Chesterton y jugar unas partidas toda la tarde y, si nos da para unas copas, estupendo. Estáis todos invitados. Y podéis traer a todos los amigos aunque no sean socios, entomólogos, cazafantasmas, animadoras, contrabandistas, ... juguemos como si no hubiera un mañana.

¡Larga vida a la Sociedad Geográfica! ¡Y a nuestro querido Jaggi!"

Jaggi era el único superviviente que quedaba de aquella

Sociedad a la que entró a trabajar en 1956, por lo que todos los socios lo conocían como elemento consustancial a la institución, como los viejos muebles de caoba, los cuadros de las paredes, la armadura de la entrada y la vidriera con el mapamundi que daba al jardín. Los mayores habían ido envejeciendo con él y los nuevos enseguida se acostumbraban a su presencia constante y a la amabilidad y rareza de su carácter. Contratado por Aloisius M, el segundo director, como deferencia a un socio inglés que lo había traído a su servicio desde Coimbatore y que moriría poco después, el indio era a la vez comunicativo y esquivo, sigiloso como un gato, pero siempre bien dispuesto. Poseedor de una memoria eidética, que le hacía saberse de memoria infinidad de textos de las más diversas procedencias, tenía sin embargo poco discernimiento a la hora de emplear sus citas con lo que uno nunca sabía si estaba frente a un sabio o un bobo. Si estaba hablando con el fontanero podía salir con una cita de Wittgenstein, o si estaba presenciando una conversación erudita se ponía, sin que viniera a cuento, a recitar el manual de instrucciones de una licuadora. Aparte de estas citas incongruentes, poco era lo que hablaba el bedel y en ocasiones entraba en estados de meditación que le duraban desde algunos minutos a varias horas. Estas peculiaridades habían irritado a más de un director pero el cariño que le profesaban la mayoría de los socios había hecho poco factible su despido.

Nadie sabía si tenía familia y las señas que constaban en los registros eran los de una antigua pensión. Ahora se retiraba y nadie tenía claro donde iría ni a qué se dedicaría.

Jaggi cerró el portón de la institución por última vez y le pasó sonriente las llaves al director. Victor M nunca había sabido cómo tratarlo pero se emocionó y ensayó con él un tímido abrazo.

–Ay Jaggi, cuántos cambios y no siempre para mejor.

El bedel sonrió diciéndole:

–*De entre las cerca de quinientas especies de primulas sólo tienen importancia, como plantas de tiesto, las siguientes: primula malacoides, primula obconica, primula vulgaris⁴.*

El director pensó que iba a echar de menos estas conversaciones de besugos, estas extrañas charlas en las que parecías estar hablándole a una televisión con el selector de canales averiados.

Un remolino de vilanos parecía seguir a Jaggi mientras se

alejaba. Entonces se dio la vuelta cerrando los ojos y empezó a recitar en voz alta:

–«Somos los invitados de la vida». Heidegger ha dado con esa expresión extraordinaria; ni usted ni yo hemos podido elegir nuestro lugar de nacimiento, las circunstancias, la época histórica a la que pertenecemos, un hándicap o una buena salud... Nos encontramos geworfen, dice en alemán, arrojados en la vida. Y el que se encuentra arrojado en la vida tiene un deber hacia la vida, en mi opinión, la obligación de comportarse como invitado. ¿Qué debe hacer un invitado? Debe vivir entre los hombres, allá donde esté. Y un buen invitado, un invitado digno, deja el lugar en el que ha sido hospedado algo más limpio, algo más bonito, algo más interesante que como lo encontró. Y si tiene que marcharse, hace sus maletas y se va.

No conozco ninguna parte del mundo que no sea fascinante, en la que no valga la pena aprender la lengua o la cultura o intentar hacer algo interesante.²

Vale, juguemos a esto, pensó Victor M mientras murmuraba:

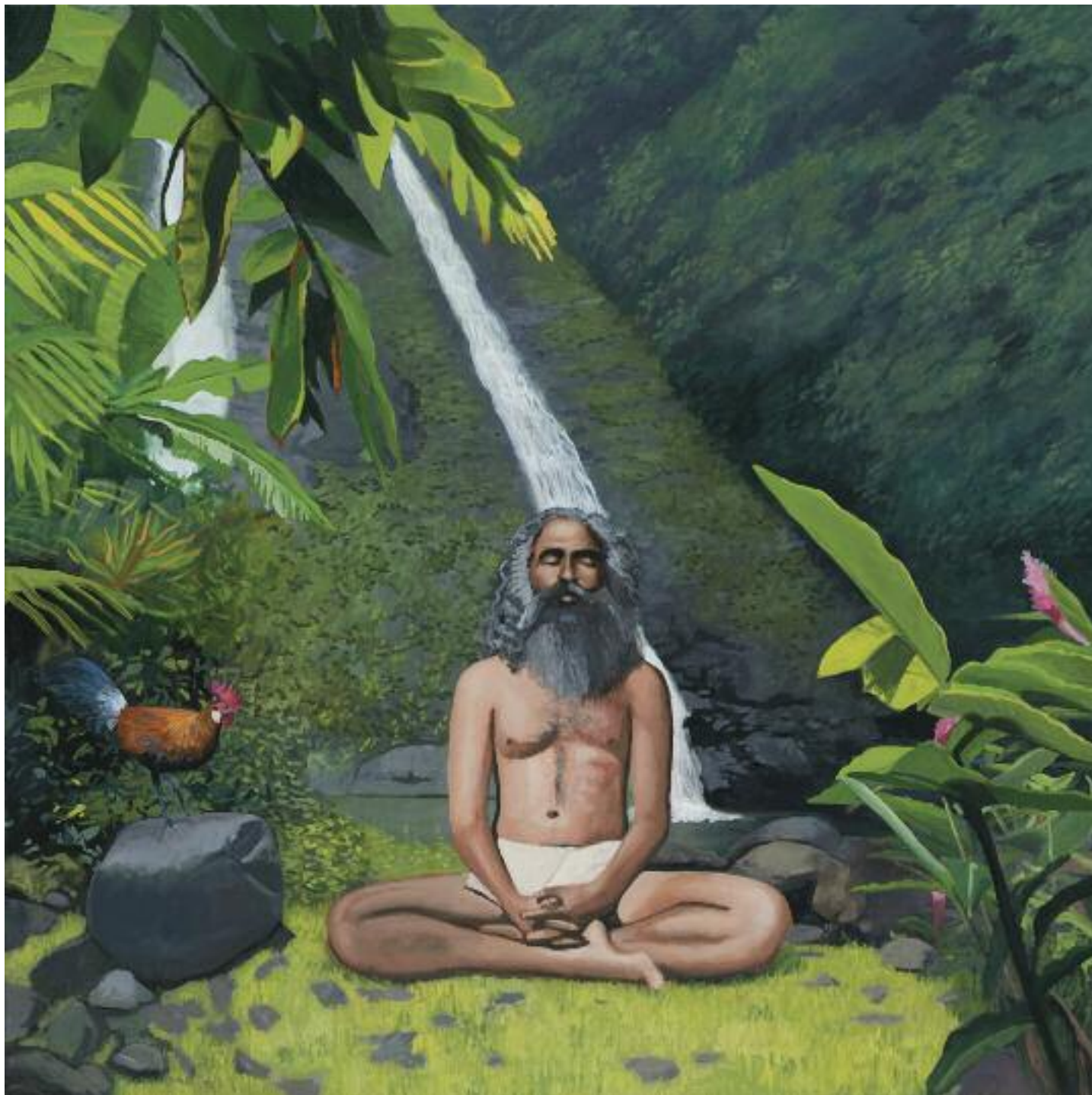
–Y se perdieron en la noche.³

Notas:

¹ Halina Haitz: El gran libro de las plantas de interior. Círculo de Lectores

² George Steiner. "Un largo sábado". El ojo del tiempo, Siruela.

³ 1 Samuel 28, 25.



Hell, Heaven and Beyond. 2015. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.



Collage

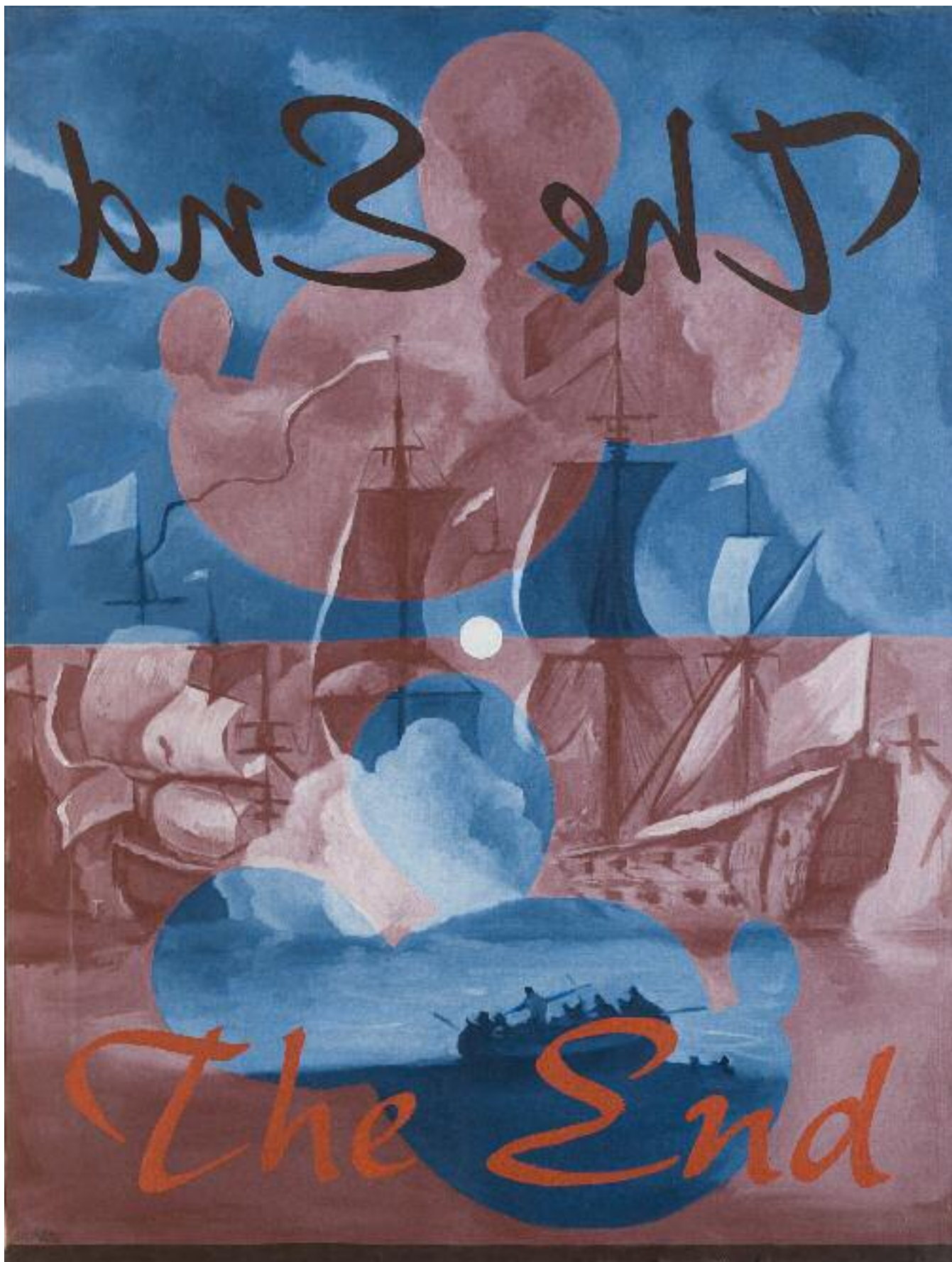
Voz fr.

1. m. Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas.
2. m. Obra pictórica efectuada mediante el collage.
3. m. Obra literaria, musical o de otra indole que combina elementos de diversa procedencia.

La batalla de Charris, 1989. Óleo sobre lienzo. 200 x 600 cm. Exposición *Be-carios de Artes Plásticas*, 1991.

Popeye, 1989. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. Exposición en *My Name's Lolita*, 1990

Dcha.: **Batalla (The End)**, 1990. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.





República

Del lat. respública.

1. f. Organización del Estado cuya máxima autoridad es elegida por los ciudadanos o por el Parlamento para un período determinado.

Municipio, conjunto de habitantes de un ayuntamiento y el mismo ayuntamiento (Sopena 1963)

Catálogo de la exposición *República de Cartagena*, 1993.

Pisotón en el hormiguero, 2005. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. Exposición *Morería Baja*, 2005.

Dcha: **Contumaces**, 2016. óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm.









Los Cosmolocalistas, 2016. Óleo sobre lienzo. 60 x 195 cm.





Cabo

Del lat. caput 'cabeza'.

1. m. Cada uno de los extremos de las cosas.

6. m. Lengua de tierra que penetra en el mar.

Excursión a la filosofía (la casa de Hopper), 1996. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. Exposición *Cape Cod/Cabo de Palos*, 1997.

En el cabo, 2015. Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm.

Dcha.: **Jovenes pintores en Truro**, 2016. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm.





Noche

Del lat. nox, noctis.

1. f. Parte del día comprendida entre la puesta del sol y el amanecer.

2. f. Estado atmosférico que hay durante la noche. 3. f. Confusión, oscuridad o tristeza.

Una noche en la ópera, 1996. Óleo sobre lienzo. 67 x 87 cm. Exposición *Cape Cod/Cabo de Palos*, 1997.

La cita, 1996. Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm. Exposición *Cape Cod/Cabo de Palos*, 1997.

Dcha.: **Noctámbulos**, 2016. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm





Social

Del lat. sociālis.

1. adj. Perteneciente o relativo a la sociedad.

4. f. Cosa pública o interés público de una colectividad.

La política del juego. 1998. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Colección Museo Patio Herreriano, Exposición /IVAM, 1999.

La cuestión social. 1996. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Exposición /IVAM, 1999.

Dcha.: **Banderas (Vendiendo la burra).** 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm.



Εκονομία

Del lat. mediev. oeconomia, y este del gr. οἰκονομία oikonomía, de οἶκος oikos 'casa' y νέμειν némein 'distribuir', 'administrar'; cf. lat. oeconomia 'disposición de una obra literaria'

1. f. Administración eficaz y razonable de los bienes.
2. f. Conjunto de bienes y actividades que integran la riqueza de una colectividad o un individuo.

Neofeudal, 2016. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.







La crisis

Del lat. crisis, y este del gr. κρίσις crisis.

1. f. Cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que estos son apreciados. 2. f. Intensificación brusca de los síntomas de una enfermedad. 3. f. Situación mala o difícil.

La crisis. 2016. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.

La mudanza. 1996. Óleo sobre lienzo. 185 x 250 cm. Exposición IVAM, 1999.

Dcha.: **Refugiados.** 2016. Óleo sobre lienzo. 66 x 100 cm.





Arte

Del lat. ars, artis, y este calco del gr. τέχνη téchnē.

1. m. o f. Capacidad, habilidad para hacer algo.
2. m. o f. Manifestación de la actividad humana mediante la cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros.
4. m. o f. Maña, astucia

Freaks (Wonder Beuys), 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm.

La alegre divorciada, 2005. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Colección Martínez Guerricabeitia. Exposición *Robatoris, 8ª Bienal*, 2005.

Dcha.: **La broma infinita**, 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 225 cm.





Insomnio

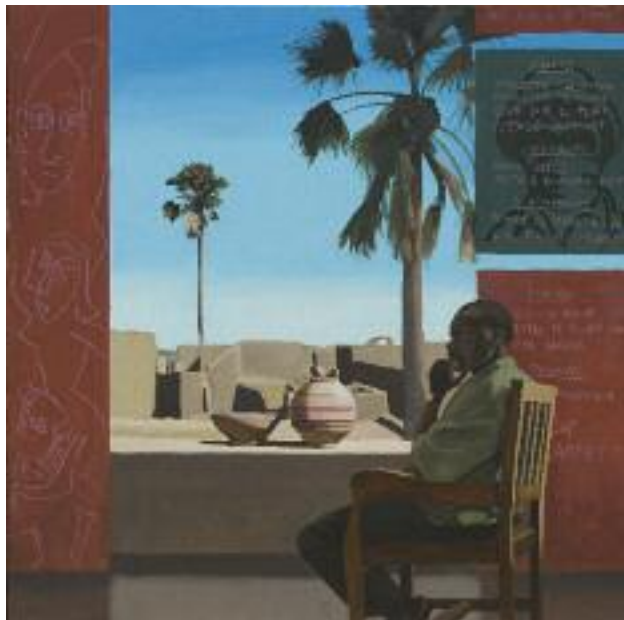
Del lat. *insomnium*.

1. m. Vigilia, falta de sueño a la hora de dormir.

Vista de la exposición *Insomnio* en La Conservera, Ceutí (Murcia), 2011.

Brouillard, 2011. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Exposición *Insomnio*.
Dcha.; **La música del azar (Et in Arcadia ego)**, 2011. Óleo sobre lienzo y collage, 200 x 300 cm.





Viaje

Del dialect. y cat. viatge.

1. m. Acción y efecto de viajar.

2. m. Traslado que se hace de una parte a otra por aire, mar o tierra.

Le déjeuner, 2001. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Exposición *Tubabus en Tongorongo*, 2001.

Cuentos negros para hombres blancos, 2001. Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm. Exposición *Tubabus en Tongorongo*, 2001.

Dcha.: **Wabi Sabi**, 2016. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm.





Africano

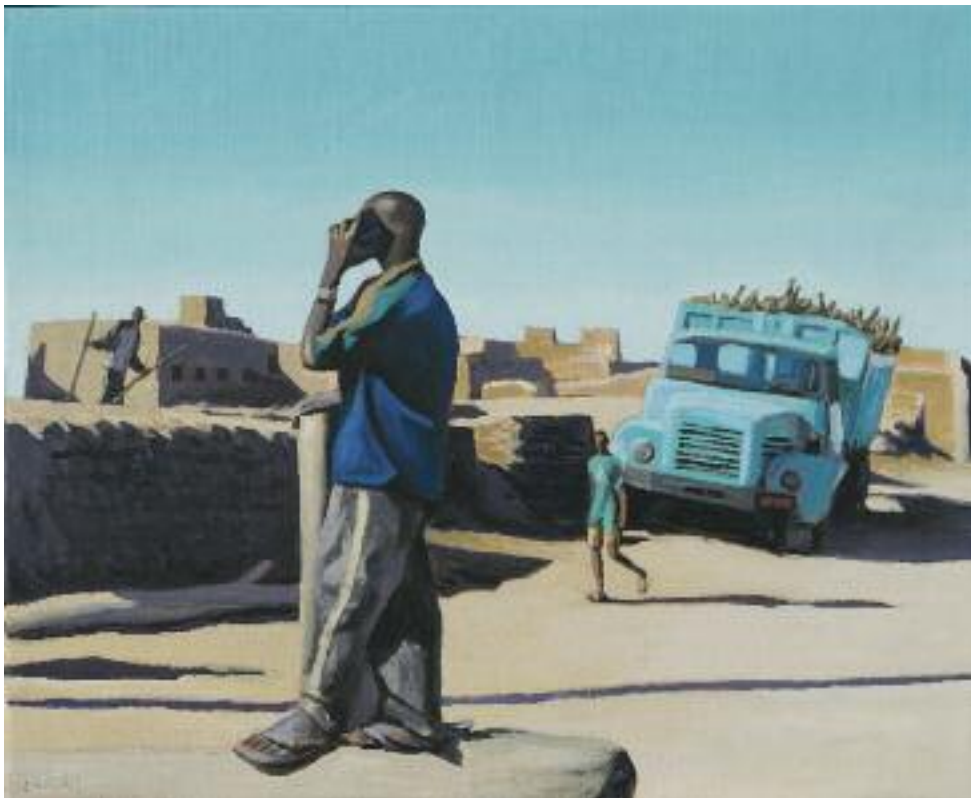
1. adj. Natural de África. U. t. c. s.
2. adj. Perteneciente o relativo a África o a los africanos.

Exploradores (a René Caille), 2001. Óleo sobre lienzo. 200 x 150 cm. Exposición *Tubabus en Tongorongo*, 2001.

El corazón de las tinieblas (desplegable), 2007. Acrílico y óleo sobre papel. Exposición y libro *El corazón de las tinieblas*. 2007.

Dcha.: **Brothers in phone**, 2016. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.

Tratado de libre comercio, 2016. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.





Blanco

Del germ. "blank; cf. a. al. ant. blank.

1. adj. Dicho de un color: Semejante al de la nieve o la leche, y que corresponde al de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro. U. t. c. s. m.

Viaje al Blanco, 2003. Óleo sobre lienzo. 200 x 200 cm. Exposición *Blanco*, 2003.

El sueño de Alvar, 2003. Óleo sobre lienzo. 50 x 192 cm. Exposición *Blanco*, 2003.

El paseante (Isidoro Valcárcel Medina), 2010. Óleo sobre lienzo. 100 x 195 cm. *Casa para un coleccionista Nómada*, 2010.

Dcha.: **Tierra de hielo**, 2016. Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm.





Pacífico

Del lat. pacificus.

1. adj. Tranquilo, sosegado, que no provoca luchas o discordias.
2. adj. En paz, no alterado por guerras o disturbios.
3. adj. Perteneciente o relativo al océano Pacífico o a los territorios que baña.

Extraños en el paraíso, 2015. Óleo sobre lienzo. 75 x 300 cm

Página siguiente: **Universal (1939)**, 2015. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm.





Κόσμος

Del gr. κόσμος kósmos.
1. elem. compos. Significa 'mundo, universo'.

Τρίptico/biombo, 2016. Óleo sobre madera. 243 x 327 cm.







Tridimensional

1. adj. De tres dimensiones.

Fotos de la instalación Piel de asno en el CAB de Burgos
Dcha.: Tríptico/biombo. Óleo sobre madera. 243 x 327 cm.





Localismo

1. m. Cualidad de local (|| perteneciente a un lugar).
2. m. Cualidad de local (|| perteneciente a un territorio).
3. m. Preocupación o preferencia de alguien por determinado lugar o comarca.

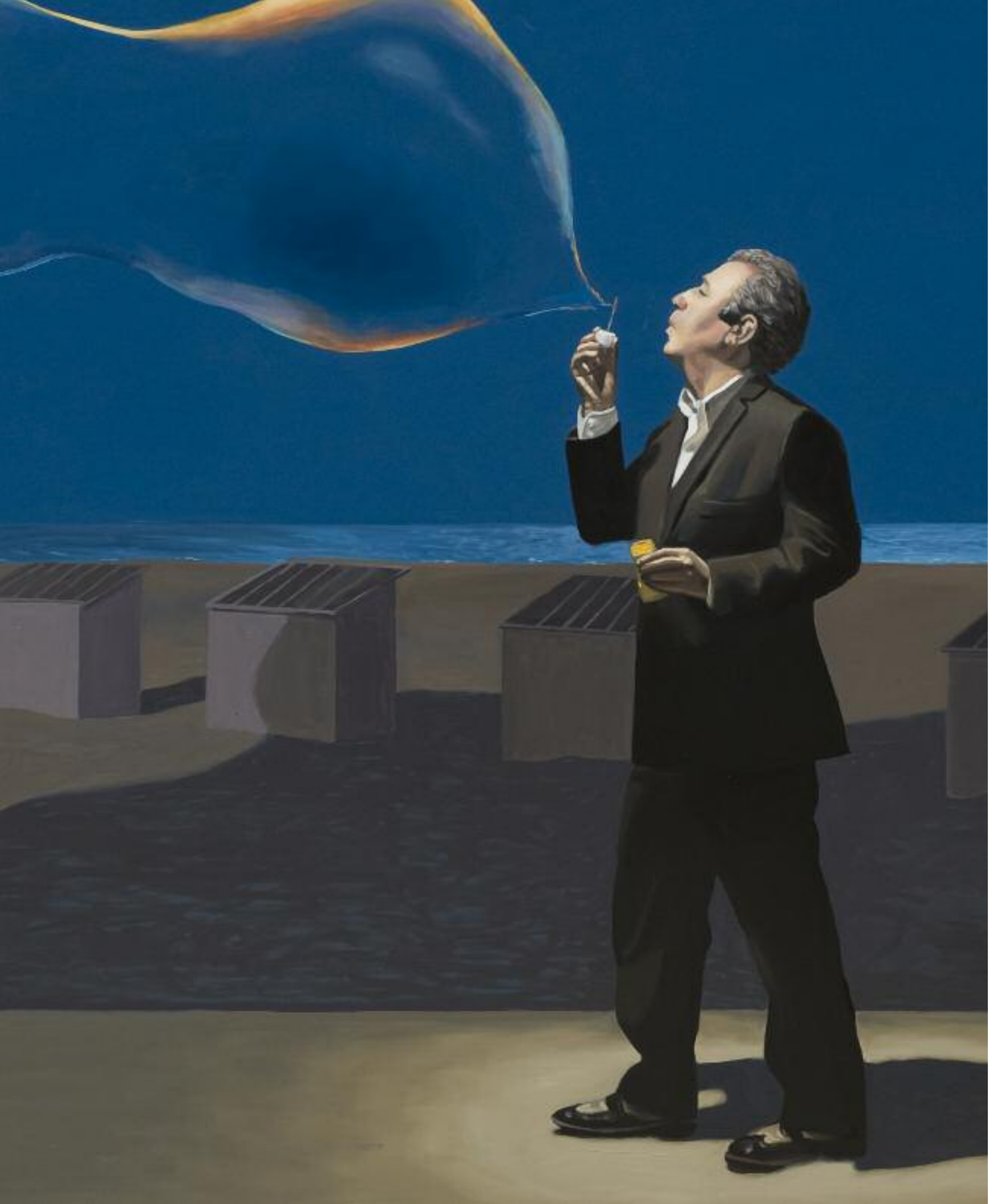
El rumor de la montaña, 2016. Óleo sobre lienzo. 75 x 75 cm.

Norte, 2016. Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.

Dcha.: **El malecón**, 2016. 66 x 100 cm.

El caballito, 2016. Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm.





Ángel Mateo Charris

Gail Levin

I have known Ángel Mateo Charris and watched him evolve as an artist for some twenty years. My vantage point has been always been that of an outsider—from New York, although I have made visits to his studio in Cartagena, seen him work during extended stays in New York, and enjoyed seeing shows of his work in both Valencia and Madrid, having served as curator for two of them. From afar, I have followed his adventure travels, both real and fictive. He paints both actual and imaginary places populated with both authentic and fantastic folk, who appear involved in enigmatic dramas. Charris not only records the drama, he stages the action like a film director.

This cinematic quality in Charris's work he shares with the American realist painter, Edward Hopper (1882-1967). In fact, it was because I had organized many shows and written extensively on Hopper that Charris first contacted me, pursuing his own passionate engagement with this artist. Committed to representation when much of the art establishment in Spain was promoting abstraction, Charris sought to share his vision that linked Hopper's Cape Cod scenes to Spain's Cabo de Palos.

I have also had the occasion to meet Charris's devoted friends from Cartagena, -- including the painter, Gonzalo Sicre, his colleague on the Hopper venture (and once again on another project about the Belgian artist, Leon Spilliaert), some of his other friends and traveling partners, and his gallerist, Ramon Garcia, once also from this delightful corner of Murcia, now ensconced in Madrid. They all populate Charrilandia --Charris's world, an artificial universe characterized by elastic borders and strange encounters in theatrical settings.

During all this time, no other contenders have displaced Charris's solitary perch surveying his particular imaginary world. He remains tottering like a strange bird alight on a delicate branch above a river teeming with rapids. Meanwhile, fashionable postmodern art styles surround him like so many ravenous cats: conceptual art, minimal art, appropriation, and installation. He feels the burden of art history and its gravitas.

The pursuit of painting, to which Charris is loyal, has finally gained back some of the strength lost when pundits prematurely proclaimed in the late 1960s: "Painting is dead." He has helped to counter the pessimism about painting that began in 1839, with the French painter Paul Delaroche's response to Daguerre's invention of photography. Charris has kept injecting potent streams of imagination into the project of painting. He might make use of photographs as an aide-memoire, but Charris is no photorealist painter. The familiarity of reality is always in exquisite tension with his fantasy.

To feed his insatiable imagination, Charris sometimes chooses to travel. His journeys have included trips to Cape Cod and New York City

(1995), Mali (2001), Mexico (2002), Finland (2003), Burma, Thailand, and Cambodia (2004), Cape Verde (2005), Egypt, Syria, and Jordan (2005), Japan (2005), Kenya and Mauritius (2006), California, Hawaii, and Alaska (2008), New York (2009), Ostend, Belgium (2010), Peru (2011), Iceland (2011), Australia and Bali (2012), New York (2012), French Polynesia (2013), India and New Zealand (2014), the Southern USA (2016), as well as many trips around Europe.

So how does all this wanderlust figure in his paintings? With Charris, the particularity of place merges with the needs of his fantasies. Reality joins hands with invention, giving birth to new places and inhabitants. Recently, Charris has produced a series of paintings inspired by his journey across the Pacific to the South Seas. In his *Universal* (1939), painted in 2015, he uses as a backdrop a mural the Mexican Miguel Covarrubias painted for the 1939 Golden Gate International Exposition in San Francisco, with its upbeat theme, "Pageant of the Pacific." Charris, however, makes an ironic comment on world's fairs, which though they always claim to celebrate friendship between countries, also show self-promotion and power. Thus, Charris explains that he shows two freemasons, members of an international order established for mutual help and fellowship, shaking hands beneath a concealed bomb on the eve of World War II, a time of complicated international relations. His view is one of pessimism and cynicism.

One can also look back at Charris's book, *Tubabus en Tongorongo* of 2001. It was inspired by his trip that year to Mali, when this beleaguered West African country was enjoying a moment of relative calm before the political situation there deteriorated into turmoil, terrorism, and destruction. The map on the book's endpapers documents towns named Picasso, Léger, Breton, as well as Oz and Tintinville, among other references Charris made to his favorite works of art and literature.

For his imaginary African map, Charris also named an entire region "Raymond Roussel," after the French poet, novelist, playwright, and musician, whose work influenced the Surrealists, among others. New Impressions of Africa, Roussel's 1,274-line poem, consisting of four long cantos in rhymed alexandrines, attracted Charris, who shares the poet's enthusiasm for homonymic puns in some of his titles, as well as, in the painter's case, visual word play, or double entendre. Charris, who is nothing if not playful, is quick to hint at and exploit multiple meanings-- however that might be possible. He often achieves bold rhetorical effects and sly, reverberating humor.

This current show, dubbed by Charris with the neologism, "Los Cosmolocalistas," resembles the form of an anthology or a retrospective since he has chosen to revisit themes from his previous exhibitions. But he has created new work to carry out this mission, so it is not a true re-trospective-- though he does take a look back in time. We can think of precedents in artists like Giorgio de Chirico (an earlier artist of Medite-ranean climate and sensibility), whose later paintings sometimes echoed the metaphysical themes of his own early work.

We might also consider Rene Magritte's painted paradox of 1928-29, *The Treachery of Images* (*Ceci n'est pas une pipe*), which could justify an inquiry about the "truth" of the images in Charris's pictures. They are decidedly his own version of the "truth"—not at all realism, but poetic metaphor.

It is clear that Charris has also thought about Magritte. In 1999, he created a series of works with military and art world references called *Ceci n'est pas une fiesta*. Diverse individual images referred to national frontiers and to the international exhibition of contemporary art called Documenta that takes place every five years in Kassel, Germany. Nearly two decades before the recent vote of Britain to withdraw from the European Union, Charris, the inveterate traveler, picked up on the growth of nationalist frenzy and commented on the need to perpetuate international understanding and commerce.

Political allusions are sometimes present in his new pictures, which really do recall some of his earlier works. Painted in the signature style that we have come to expect from Charris, these canvases exemplify his clarity of form, while often expressing a playful ambiguity of meaning. In *Banderas (Vendiendo la burra)* of 2016, Charris refers to the "Spanish proverb about someone trying to sell you something at any cost," but his intention is to call attention to "nationalisms," those divisive patriotic sentiments that encourage the xenophobia and chauvinism that infect so many countries of the world today.

Such works also echo the political sentiments Charris expressed earlier in his *Atracciones Franco* (1998), *Artistas nacionalistas* (1999), or *Pinocho y Pinochet* (1999). Charris spent his childhood in fascist Spain, growing up under Franco, who died only in 1975, when Charris was thirteen. Neither his family nor his community had sympathized with Franco. Thus Charris imbibed and identified with the pain, chagrin, and deprivation that people suffered during Franco's dictatorship. This perspective has helped to shape his worldview and has sometimes figured in his art.

With *Tierra de hielo* and *El contratiempo*, Charris revisited in 2016, his recurring fantasies of frigid Northern climates, which so contrast to the warmth of his native Mediterranean home in Cartagena. Comics like Hergé's *Adventures of Tintin*, especially the story of *Tintin in Tibet*, with its wintery landscapes, nurtured his childhood visions of escape, which also represented freedom from Franco's dictatorship. Early and lasting attachment to these images eventually compelled Charris to voyage to Iceland. Such exotic vistas represented for Charris the Other. Now they call out to him once again, reflecting nostalgia for both his childhood and his earlier snow paintings, memorialized in his 2003 show, *Blanco*.

Jovenes pintores en Truro (Young painters in Truro), 2016, recaptures Gonzalo Sicre and Charris visiting Edward Hopper's house in South Truro, Massachusetts, on Cape Cod, where they traveled together in 1995. It recalls their show and book, *Cape Cod /Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper* of 1997. Also referring to this project

of engagement with Hopper's work, is *Noctámbulos* (Nighthawks), 2016. Charris, however, has taken the setting for his own disquieting urban night scene-- painted in homage to Edward Hopper's famous nocturnal New York diner-- from a place he recently observed on a visit to Tallahassee, Florida.

Tallahassee might stand in for New York in this canvas, but sometimes the place that Charris depicts is not a geographic region at all, not a real place found on any globe or map, but is located instead in the "art world." *La broma infinita* (Infinite Jest) of 2016, revisits earlier pictures such as *Rareza del siglo* (1994) or *Retrato del artista adolescente* (1998). *La broma infinita* shows colorful costumed figures that Charris recently observed at Disney World in Florida. This painting repeats the earlier motif of signs at a crossroads from *Retrato del artista adolescente*. But now instead of artists' names, the signs say "Contemporary" and "Success," reflecting the increasing commodification and commerce of today's art world, which turns some works of art into investment assets before there is even time to recognize or to appreciate their aesthetic value. Charris depicts his balloons as Piggy Banks, calling to mind the mass-produced inflatables that the artist Jeff Koons has had cast in stainless steel, turning them into hard cash in an inflated art market. Such balloons were already populating Charris's monumental and memorable four-paneled painting of 1999: *Parade*, inspired by his witnessing monumental inflated floats in the Macy's Thanksgiving Day parade in New York, the city where Koons first created his mischief.

New York is also the setting Charris has chosen for *Neofeudal*, 2016. This picture offers a view of lower Manhattan seen from the Brooklyn Bridge, recalled from his last extended visit there in 2012. Charris took the big man smoking a cigar from an old *Life* magazine and gave him a crown adapted from the Burger King logo, which he equipped with a screen that provides live stock quotes, making allusion to Wall Street greed. This painting is the artist's social commentary on the type of avaricious real estate magnate who, two years before the housing market collapsed in 2008 and millions of Americans lost their homes, admitted that he was hoping for a crash so that he could go in and buy to advantage. This cruel and powerful rich man looms large; his immense scale dwarfs the three working-class figures visible below, just as his deeds disregard their humanity.

Charris's paintings continue to reflect the world in which he lives, filtered through the unique universe of his imagination. As global events become less predictable and we appear to teeter on the edge of disaster, it's not clear which narrative is more difficult to believe—Charris's fantasies or the next day's news. In both, meaning refuses to be precise, eventualities often merge into a dense fog of uncertainty. Only Charris's crisp forms maintain their clarity. His is a potent commentary on the puzzlement of our days and on the futility of trying either to comprehend all that transpires or even to make sense of much of it.

A Labyrinthine Comedy behind the Scenes: Charris and Latent Meanings

Héctor Tarancón Royo

I have always felt attracted to works in which, the more closely one looks at them, the more lost one feels.

JOSÉ ANTONIO SUÁREZ LONDOÑO¹.

There is a vast, great, rich culture of painting –of art in general–which we have lost, but which places obligations on us.

GERHARD RICHTER².

Ever since its inception, the museum, broadly defined as a protector of heritage or a mere trampoline for sundry fairs and awards, has physically and mentally established the limits between art and everything else, setting out a series of implicit conditions for entry, such as the prevailing historicist discourse in each of its contents, the deathly coldness of its open spaces, the height at which the works are hung or, indeed, its pricing policy, which already distinguishes between different social statuses. Thus, this institution arises like a temple in which concepts crystallize and the display of the works rarely varies, so that each museum ends up resembling all the others. Within its walls, we can find relics of a sacred, untouchable past constantly in danger of extinction, which should certainly make the most fervent environmentalists happy, and especially the "super-specialized world of the super-specialized universe of their time"³, but the same cannot be said for its visitors, which end up understanding little or nothing of its wordy captions stuffed to the brim with references. Thus, we find ourselves in the midst of a dilemma that has no easy solution: the super-modern, inexplicable discoveries of the art show against the old belief in the immense power of the image, or to put it differently, the invasion of images from popular culture in antiquated and apparently untouchable contexts, that is, Charris.

Guided by a compass that points to the north of our strange emotions and dislocated visions, we shall endeavor to set off on our little journey toward the heart of the *Cosmolocalists*, the retrospective at fault for this diversion and for the panic that will soon break out when some PhD student hungry for acclaim indicates the dates on many of the paintings and, with this, the possible relationship between our painter from Cartagena and the most ruthless aliens in the galaxy. It is no coincidence that his eye, as if it were some sort of hieroglyph, is what warns us, like an ancient premonition, of the tricks and treasures that await us on our wild adventure. It watches our every step, but what we are unaware of is that, with its gaze, it turns us into true works of art

that depend on the authors and styles of the long tradition of art history : the mundane happens at every moment, or rather, despite it. (*He had been speaking for some time, although no one had been paying much attention until the receptionist stressed the fact that the tour was free of charge*). Welcome, he says enthusiastically, to this fascinating journey to the heart of painting. Now that we have crossed the threshold, and though it requires certain sacrifices as regards the far from negligible pleasures of life, our task shall be difficult because, in A, at the start of every journey, nothing is clear. In fact, if we were to imagine this journey as a constant return to the yellow brick road, going back over mistakes, experiences, joys, anecdotes and people equally, nothing would ever be clear ("One lives with the faint intuition / of what life might have been"⁴). As you shall see, there are too many signs and directions to follow along the road, so it is highly likely that we will be even more disoriented by the end, or maybe not, not even I know that.

This difficult task could have to do with seeing (*the visitors burst out laughing, but the guide reassures them*), the best joke is always left for last. Whether we like it or not, seeing has always played a key role in our relationship with the world and, in some way, it has defined the perspective (isometric, dimetric or cavalier) with which we experience our environment. There is no innocent or neutral point of view ("It is seeing which establishes our place in the surrounding world; we explain that world with words, but words can never undo the fact that we are surrounded by it"⁵) and, for as much as we try to resist, we always end up being lured in by the sirens' song. Furthermore, within this dynamic, we expect to receive a promise of continuance that redeems us from our fleeting and fatal destiny ("The paradox of beauty is well known. / It takes hold and lasts an instant / which justifies eternity"⁶), or certain *uniqueness* which enables us to distinguish ourselves from the rest. Because we are not stupid! And so, convinced of their actual effectiveness, we go back over the same images again and again, like forgetful fish that bump into the most obvious of facts, to that moment that was and now exists as a recording ("It is in them that we become unique, *individuals*. They — and of course the precise setting of a certain culturality and historicity — are what really make us"⁷). Consequently, although too predictably, we end up overloaded with references, shapes and colors because of the intensity of the moment we had at first so keenly sought: our *strength of belief* in the images and their spaces has more in common with Christian rituals than it might at first seem⁸.

"The silence was complete"⁹ (*The guide stops talking*). No one present knows how to continue such a deep explanation. (*The inexperienced bravery of the student enters the scene*) After a few minutes, to break the ice a bit, the young man remarks that that looks like a painting by Hopper. Everyone, except the guide, turns to stare at him (*Moment of drama. They must choose between visual culture and the traditional stylistic account. They huddle around each other and, right when they*

are going to announce their decision, the guide begins to speak again, even more energetically). In fact, though we tend to ignore it, Edward Hopper's paintings are an essential example of how, blinded by our determination, we look for meaning where there simply is none, or there needn't be any. Fascinated, as he was, by the 19th-century French masters (Degas, Manet, Millet & Co.), after brief stays in Paris between 1906 and 1910¹⁰, he was compelled to capture the American context to please the critics, those suited guys intent on leading us the wrong way and down paths that head nowhere. It sure is something, history and its *Cosmopolitanism*, with the need to be universal within a fenced-in territory. Like building a house starting with the roof, I tell you!

Thus, with a French brush but an American mind, works of his like *Hotel room* (1931) and *Nighthawks* (1942), set within the context of the strain of the Great Depression, froze the alienation of modern life for all future generations. Composed around a central figure or building surrounded by a series of elements as in contrast with nature, the letters, the tension between the interior oppression and the exterior freedom, or the lonely gazes, his scenes push waiting to the limit, the decisive instant that has yet to occur. Indeed, writers like Erika Bornay and Mark Strand attempted, to no avail, to continue the emotional vanishing point left by Hopper in their accounts and descriptions. What foolishness! (*The guide encourages a moderate smile.*) More than once, these attempts to look for meaning end up becoming stagnated, when not utter failures. Furthermore, not to get too far off track, this style of poetic - some say metaphysical - echoes is actually the result of a closely calculated composition, which we also find in the apparently mundane nature of the scenes by filmmaker Yasujiro Ozu or in the open endings of writer Raymond Carver's stories, despite the fact that they owe their fame to the editing and manipulation of his publisher, Gordon Lish: "I just want to say one more thing—he began. But then he could not think what it could possibly be".¹¹

(*Thinking*) This interruption or break in the story, which shouts for a conclusion, decisively spotlights some of the most characteristic features of Hopper's work, like the utter frugality of resources he uses to construct the setting, the clear and brilliant pictorial volumes that lead the eye to a certain point, the lifting and placement of the fictitious point of view of the picture like a *voyeur* or actual passer-by, the numerous superimposed meanings that can be unearthed from the oil paint or the overriding void of life¹² ("Hopper's referentiality is the result of replacing symbolic values with the signs of modern civilization"¹³). (*He starts to point at paintings*) However, while Charris' debt to Hopper is visually evident, he reworks many of these characteristics in his pieces. On the one hand, the inscrutable nostalgia, which is sometimes more critical and ironic about the American way of life than he has been given credit for in traditional historiography, becomes a tranquilizer with ambiguous effects. (*The guide gets nervous*) Calm down, all in due time. In these works, as we can see, the mundane is a stolen fragment

of ordinary time, a pause in which the epic, the global and the peace of mind of one who is aware of his fate, or of the rules affecting the game, predominate. There is, thus, a refined, elegant humor that examines the strength of our cultural references and our ideological impostures.

What's more, this inherited *poetry of intimacy* that occurs before our eyes is projected into the future in this case, due to the encounter with a universe full of possibilities, encounters with the impossible and with the chaos inherent to life¹⁴. (*He sighs deeply*) Indeed, his paintings show us the shadows, the hidden folds of our gaze, by placing the entire immense universe of images that we see every day and that we consciously or unconsciously add to our memory, which fosters this disconnection from reality we were talking about. Has anyone seen a film by Wes Anderson? (*No one answers*) It doesn't matter. Our painter places us squarely in the middle of the enigma of the emotions present in movies like *The Royal Tenenbaums* (2001), which combines, in equal proportions, victory and defeat, second chances and disastrous endings so that, at the end, we are not quite sure which way our confused internal arrow is pointing, whether toward happiness or toward nostalgia. (*He checks his watch*) Take this card; this way you are sure not to forget anything: "When I paint, I always endeavor, taking nature as my source, to project onto the canvas my most intimate reaction to the object, as it appears to me when I like it best, when the facts are unified by my interest and my prejudices. Why I choose certain subjects over others, I cannot say, unless it is because I perceive them as the best means for synthesizing my internal experience".

Excuse me, the source of this quote is not listed here, remarks the student out of curiosity. (*The guide ignores him. The lady takes the stage to come to his rescue*) When two authors have an identical feeling about artistic creation, the names are more like brand names than actual identity. 'Ultramegafantastic!' exclaims the guide now, this short video will answer some of our questions: *With the triumphant emergence of the historical avant-garde in the early 20th century, the outdated academic painting methods were renewed through the Cubist defragmentation of reality, the wild color-blindness of the Fauvists, the Futurist praise for cities or the power of dreams of the Surrealists, styles which would lead to other movements such as Pop Art and Abstract Expressionism that were crucial to the Americans that witnessed their inception. Art, more than ever, was on the crest of the creative wave. Within all these -isms, the metaphysical paintings of Giorgio de Chirico masterfully combined, like never before, elements such as surprise, enigma, fatality and revelation. In fact, according to the American academic, Hal Foster, in his essay Compulsive Beauty, the Italian painter, in his texts, described the world as "an immense museum of strangeness". This enables us at least to highlight several points at which...* (The video inexplicably jumps from minute 1:56 to

14:43) *So now we can more clearly see the ties with Charris. The Enigma of a Day (1914) depicts a scene that disturbs the viewer with its extreme perspective and the presence of nostalgia for what is lost, as in La Siesta en la República [Nap in the Republic] (1994). The Italian painter not only distorts the perspective and the vanishing point, but also the proportions between objects, as we can see in Love Song (1914) and its Spanish homonym, Grand Cremá (2004), and its very presence in space, the frontality of which prevents us from escaping from the trauma, as is the case of the pair, The Disquieting Muses (1916) and Wabi Sabi (2016).*

(When the lights come back on, the visitors find that the guide has vanished). His voice, however, can be heard over the loudspeaker. 'He was lip-syncing!', exclaims the student, who is starting to think this is one of the strangest guided tours of his life. Don't worry, says the museum souvenir shopkeeper from the back of the room, I can continue with the tour. After all, I worked at the home shopping network for several years so I have practice with this sort of thing. Besides, he whispers, I have been highlighting the parts of catalogs that might help us in my free time, but don't tell the director that or he'll promote me to curator! Actually, the heterogeneous nature of the realities that are superimposed in Charris' paintings are the direct result of a Spanish invention: the Cubist collage by Picasso and Juan Gris. What a coincidence, eh? His appropriationism, quotationism or quite simply sampling work, according to the leading expert on him, affords his works countless emotions and latent meanings, the origin of which can be found in his sketches, which he meticulously creates, combining photos from his travels, references typical of pop culture and from the art world, in addition to the beliefs, customs and views of other cultures.

Travel has always been essential to his work, to feed the fire of experimentation and cultural and artistic variation ("How do you know if you've never tried it?")¹⁵, and therefore his works move through stations and on roads, many of which are unmarked, offering quite a palimpsest that is constantly rewritten, giving rise to an expressive encounter in its contradiction. Like a small independent universe, each of these paintings comprises, in the most profound sense, a *metapicture*, according to W. J. T. Mitchell, an image that reflects and talks about itself¹⁶. That's why it is so necessary to expose the ideas, compare them with the mysterious and dangerous exterior ("I've always suspected that Carpanta told me that story about the book so that I would find him out and put an end to our agreement. And not because he doesn't like my cooking (I can attest to that) but rather because, in his field, he is a great artist and, as Lee Marvin says, the home and slippers are an artist's worst enemy")¹⁷. "It is funny how an artist's work is composed of equal portions of reflection and intuition, and the premonitions and unexpected discoveries become as important as the intellectual baggage with which we all endeavor to construct something of interest

to our contemporaries"¹⁸.

Precisely, this knowledge is contaminated by pop culture, placed on the same level as the high art world ("I find it amusing to follow their intrigues and strategies(...) I like that art is all those different things at once, although sometimes all the merry-go-rounds and amusement rides are a bit dizzying. The art world is not art, but it is the place where things happen, the mechanism that makes art move, the generator that powers the lightbulb and, as everyone knows, sometimes machinery is dirty and full of grease")¹⁹. Charris - voilà! - destabilizes the advertising imagery that is so common nowadays, as well as the myths of coldness, apparent banality and mere quoting of pop art references, evidencing the unified coexistence of our references and his capacity, *last but not least*, to renew himself in each encounter with the viewer, to challenge the traditional limits of the art world and the spaces we live in with images that are recognizable at first glance. From this viewpoint, and with Ed Ruscha in mind, the shift is located at the crest of the wave: the enigma, the absurd, the comical, the ambiguity, the failure to communicate, the deautomatization, etc.

I am truly sorry for reading so much, but when one has a product to sell, acting as a ventriloquist is the best option. Here comes the good part! Non-Western cultures! The primitive, defined in the early 20th century as that which is foreign, was used from a distance by the historical avant-garde and it was not until well after the turn of the century that anthropologists began to express their discomfort with this intellectual colonization. Globalization! Some shouted. And everything remained the same. However, some of Charris' works show that, beyond our ethnocentrism, there are totally different ways of experiencing creation, time and the environment, regardless of how much neoliberal economics have expanded or how rigid minds are (the squares with the squares and the circles with the circles). Therefore, what the *Cosmolocalists* show us is nothing more than... *(A bell rings in the background, sounding too much like school and high school).*

I am afraid our tour is over, announces the salesman.–What a rip-off! Oh, those *Cosmolocalists* that no one knows anything about! I knew that, for all the paintings here, those modern folks were going to trick us too, cries the lady, making a fuss.

–Don't worry, although the *Cosmolocalists* appear in one of the texts in the catalog, I have prepared some explanatory notes here, which will solve your problem.

Despite the overwhelming eagerness among those present, most of them save it to read later, in the comfort of their home. The lady grumbles, crushes the card into a ball and throws it out at the entrance. The student, meanwhile, smiles calmly, as anything else would have disappointed him greatly.

The next day, another batch of visitors is waiting for the explanation about the enigmatic *Cosmolocalists*. The children have turned the reception hall into a playground, where winning or losing is a matter of life or death. The teachers prepare riddles, gathering all the energy they can muster. There are falls, fights and adventures, and a feeling of naivety pervades the atmosphere. In one small corner, one child finds a ball of paper, which he immediately takes to the teacher to read. The guide tries to stop him, but the utter indifference of the teacher and the knowledge that children see, speak and suffer before becoming aware of what happens, keeps him still.

–'Look! Look what I found!'; screams one of the children at the top of his lungs, making everyone quiet down.

–"The end of ~~this book~~ [this tour] is also a beginning"²⁰, reads the teacher.

Notes:

¹VALDÉS, Emiliano, "Preguntas sobre el dibujo para José Antonio Suárez Londoño", in SONSECA Mas, Yara (com.), *Muestrario*, Madrid: La Casa Encendida, 2014, p. 97.

² FOSTER, Hal, *The First Pop Age*, Princeton and Oxford: Princeton Press, 2013, p. 210.

³ CHARRIS, Ángel Mateo, "Prólogo", in *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, Cartagena: Muralla Bizantina, 2006, p. 6.

⁴ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Joan Fontaine Odisea*, Barcelona: La Poesía, señor hidalgo, 2005, p. 77.

⁵ BERGER, John, *Ways of Seeing*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 13.

⁶ FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *Joan Fontaine Odisea*, *op. cit.*, p. 77.

⁷ BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*, Madrid: Akal, 2010, p. 18.

⁸ BREA, José Luis, "Imagen-materia", in *Ibid.*, pp. 9-31.

⁹ DELILLO, Don, *Point Omega*, Barcelona: Seix Barral, 2010, p. 127.

¹⁰ LEVIN, Gail, "Edward Hopper" in *Edward Hopper*, Madrid: Fundación Juan March, 1989, pp. 7-29.

¹¹ CARVER, Raymond, *What We Talk About When We Talk About Love*, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 157.

¹² LEVIN, Gail, "Edward Hopper", *op. cit.*, pp. 7-29.

¹³ BAGUÉ, Luis, *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*, Madrid: Fórcola, 2016, p. 53.

¹⁴ BAGUÉ, Luis, "Sala 2. Esperando a Hopper. La Soledad del Pintor de Fondo", in *Ibid.*, pp. 37-58.

¹⁵ CHARRIS, Ángel Mateo, "Una historia blanca", in *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ MITCHELL, W. J. T., "Metapictures", in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Madrid: Akal, 2009, p. 39-78.

¹⁷ CHARRIS, Ángel Mateo, "Una historia blanca", in *Textos por catálogo, el arte y todo lo demás*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ CHARRIS, Ángel Mateo, *Charris. Rabinos, cannolis & puertos*, Santander: Autoridad Portuaria de Santander, 2008, p. 6.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ CHARRIS, Ángel Mateo, *Una cuestión de suerte*, Madrid: Vuela Pluma, 2008, p. 148.

The Cosmolocalists

Charris

If I was a champion of skittles¹ there was never any danger of my being a champion at skittles(...) My difficulty since is that I cannot manage to regard a game as a religion

G.K. CHESTERTON

Peace had reigned in the organization of the Geographic Society's annual bowling tournament ever since it was first held decades ago. Each year, mid-spring, the three-way competition took place with the teams of the Globalizers, the Nationalists and the Cosmopolitans facing off, their track records displaying surprisingly similar results, as if they had come to an elegant gentleman's agreement, and ended with a luncheon of brotherhood in the Society's gardens. Perhaps the routine of it had made it a bit predictable, but stability and the strengthening of this kind of traditions was what the members of the venerable institution valued.

However, something had happened at the latest assembly meeting to upset the tranquility of the assembly room: a new group had submitted its application to participate in the tournament –the Cosmolocalists. The setback seemed easily solved by the board of directors of the entity, which intended to free itself of this nuisance with the firm support of its legal advisers, but the new team had used its network of contacts and a shrewd interpretation of the bylaws to find a loophole that would enable it to participate in this year's tournament: by creating affiliated Cosmolocalist groups in Bamako, New Orleans, Papeete, Yangon, Akureyri and Mumbai, they had automatically secured their entry as a sub-group in the Society.

They chose aquamarine as the color for their polo shirts, with an embroidered crest portraying Montaigne's well-known motto –*What do I know*– over a scale with two globes on it.

Invigorated by the new blood of the Cosmolocalists, which were actually a spin-off of the large Cosmopolitan team, they quarreled over each of the organizers' decisions, making up for their inferiority in number with their enthusiasm and insistence and managing to cast doubt on every seemingly fixed aspect related to the tournament, given the zeal with which the conflicting members defended them. Every aspect of the organization prompted a pitched battle. The celebration banquet, which could not be held in the courtyard this year due to new municipal regulations, raised one of the most heated debates. The Globalizers wanted to move it to a McDonalds, a Kentucky Fried Chicken or, at the very least, the newly established VIPS, which had a new offering of experimental fixed-price menus for special occasions. The Nationalists backed a traditional tavern specializing in lunchmeats and all kinds of sausages and the

Cosmopolitans wavered between a Korean, a Pakistani and a Paraguayan restaurant. Then the Cosmolocalists forwarded their option of a new cafe that some young, creative chefs had opened, part tradition, part avant garde, with recipes prepared using organic produce from their own garden. Accusations of idiocy, nonsense, snobbery and murder –of tradition, stomachs, the future, the past, creativity, the local economy, the global economy and common sense– flew, and the issue was postponed to the agenda of the following meeting, along with all the other issues they had been unable to resolve, which was all of them. The new team refused to choose a mascot to join the goat, parrot and iguana of the other teams or to participate in the multi-denominational ceremony during the opening events, and also argued about changing the tournament category from ten to nine pins, although this latter issue had been questioned, as more than one Cosmolocalist had admitted, just for the sake of annoying the others. The only time of similar consternation for the dumbfounded members of the club had been when, years ago, they had been forced to allow women in, under pressure from the city hall, which threatened to stop letting them use the beautiful municipal mansion that housed their facilities.

Now, one of these women, Rebecca M., was one of the leaders of the Cosmolocalist rebellion. As the days went by, both sides had to make compromises in their positions and the tournament, under the new system of a semifinals draw, third and fourth place and a final, was finally held on May 10.

There was great expectation about these games marking a new era, a liquid, fascinating time, and journalists from the sports pages of the local newspapers came out to cover the event. The chairman proceeded to inaugurate the tournament, which would not be sponsored this year, as was customary, by the wife of one of the most senior members, but rather, by Jaggi H., the loyal old caretaker who was retiring that year after more than fifty years working for the Society.

It is tempting to say that the game was exciting and met every expectation, that tension bristled in the air and tragedy could be sensed, but this was not the case: it was just another bowling tournament which, to the surprise of some, the new Cosmolocalist team won, despite their lack of experience and the skill of their opponents, who were afflicted by a series of unusual muscle injuries that would fuel conspiracy theories in the conversations in the café over the following months.

The entity's chairman, the eternal and indefatigable Victor M., acted as master of ceremonies at the awards event, repeating the same speech as in previous years, as if this were just another pleasant edition, as if, by not mentioning the earthquake, the cracks that had opened up in the walls of the institution would not be seen.

When she stepped up to accept the prize –another topic of debate at the preparatory meetings, which they finally agreed would be a silver

salad bowl - Rebecca M., as spokesperson for the winners, gave a moving speech. The other affiliated Cosmolocalist delegations around the world were able to see it over Periscope.

"We have done a lot of talking these past months about this bowling tournament, about shares, dues, bylaws, rules, tradition, revolution, sponsors and money. We have argued, fought, reached agreements, some have been outraged, others have grown conceited, some have felt attacked and others ignored. We have spoken and spoken, but very little has been said about what truly matters: the game.

We used to be three and now we are four, and that tiny detail has led to a totally undeserving uproar. The world does not need to perpetuate the status quo indefinitely, regardless of whether some think it is right and others wrong. It does not need rigid frameworks or never-ending unfairness; what it needs is a clean alley, a ball and some proper pins, some simple, fair rules, concentration, attention, joy and a strong desire to win. Yogis say that when one is intensely absorbed by a game, when one is about to hit a ball one believes will be a strike, is when one is closest to illumination: when the ball flies with the right movement and speed, when the wrist and the body have turned in harmony with the universe, when nothing else exists besides that present moment of the ball rolling down the alley toward perfection. At that moment, there is no time for frustration, for discomfort, for preoccupation or apathy, for colors, victory or defeat, just play, pure and simple play. Children know this well, but we take care to help them forget it little by little.

Why create a new Cosmolocalist group? Why raise such a fuss and cause so much trouble for the members? If the game is what matters, we could have participated in any of the existing teams and yes, you are partly right.

But some of us are uncomfortable with the Globalizers, although we love that part about being connected to the rest of humanity, of creating ties with others. We have the feeling that, for them, everything has an economic purpose, the same ones always win and our colleagues talk too much about sponsorships, profits and money, especially about money. It's not that we don't like cash, but what does that have to do with the game? And then there's that standardization they find so comfortable and we find so boring, so far removed from the heart of the geographer.

We could play with the Nationalists then, you might tell us. Well, we appreciate their passion for what is their own, but we do not share their maniacal fondness for flags, crests and regional costume so much. It is nice as a pastime, but their obsession about the rules of bowling in Yorkshire County or in the shire of the Lower Guadalete, about anthems and about scorning everyone who does not share the same hobbies is a bit irritating. And -this is just me personally- I can't stand the obsession they have with locking the doors to all the offices where they

meet.

We feel more comfortable with the Cosmopolitans, with their way of feeling at ease anywhere, their laid-back attitude and their curiosity. But, unlike them, who never put down roots anywhere, we put them down everywhere: we just need interesting conversation, an unforgettable or a mundane landscape, a different bar and music to start to feel like members of the family. Maybe it's because that's what we are: a large family with more in common than we think, and less important and indispensable, so we should stop worrying about teams and rules and focus on what matters most: the game.

We all love bowling and we all know how to have fun, so let's see if we can set our silliness, our clans and our borders aside.

So here are the Cosmolocalists. It looks like we have gotten lucky this year and we've engraved our name on the trophy on our first try. And I should say we are here to stay, but we're not. We aren't here for that. I would like to announce right now that next year we won't be participating in the tournament because our colleagues in Mumbai have invited us to join theirs. However, this will not go back to being a three-way competition because just this morning I spoke to our Cosmolocalist colleague in Athens, Georgia, my friend David B., and they are willing to take our place next year.

You're saying, 'that's impossible, it goes against the rules and regulations'. We'll see. Ah, the regulations! That's another thing that needs looking into. Do we really need all these rules and regulations? All these incomprehensible laws and so much paperwork? Some cleaning, simplification and clarification needs to be done. It's not to be annoying but rather to honor the motto of our Geographic Society: "Inspire, illuminate, play". So that what matters the most is not the division, the competition, winning or losing, but rather enjoyment, playing as intensely as we can, with the world as our ball and happiness as our target. Or not, what do I know.

And now, dear fellow members, Globalizers, Nationalists and Cosmopolitans, we would like to inform you that, after the feast of chicken livers and innards courtesy of our Nationalist colleagues, the Cosmolocalists have decided to pass the salad bowl to raise a bit of money to rent out the Chesterton Club alleys and play a few rounds all afternoon and if we have enough for a few drinks too, all the better. You are all invited. And you can bring along all your friends, even if they are not members, entomologists, ghostbusters, cheerleaders, bootleggers, what have you. Let's play as if there were no tomorrow.

Long live the Geographic Society! And our dear Jaggi!"

Jaggi was the sole survivor that remained of that Society, where he had started to work in 1956, so all the members knew him as an essential element of the institution, like the old mahogany furniture, the paintings on the walls, the suit of armor at the entrance and the stained-glass window with the world map that looked out onto the garden. The oldest members had grown old with him and the new ones

immediately grew accustomed to his constant presence, kindness and unique nature. Hired by Aloisius M., the second director, out of respect for an English member who had brought him from Coimbatore into his service and would die shortly afterwards, the Indian was at once communicative and distant, stealthy as a cat, but always at one's disposal. With his eidetic memory, he knew by heart countless texts of the most diverse origins, yet he was completely indiscriminating in the use of his quotations, so one never knew if one was talking to a sage or a simpleton. He might come up with a quote from Wittgenstein while talking to the plumber, or if he was observing an erudite conversation he could, for no reason at all, start to recite the instructions manual for a blender. Besides these incongruous quotes, the caretaker spoke seldom and sometimes went into states of meditation that lasted from a few minutes to several hours. These eccentricities had irritated more than one director, but the affection in which he was held by most of the members had made his dismissal infeasible.

No one knew if he had a family and the address listed in the records corresponded to an old boarding house. Now he was retiring and no one was quite sure where he would go or what he would do.

Jaggi closed the gate to the institution for the last time and smiled as he gave the keys to the director. Victor M. had never known how to treat him, but he was moved and attempted a timid embrace.

–Ah Jaggi, so many changes and not always for the better.

The caretaker smiled and said,

*–Of the nearly five hundred species of primroses, as potted plants only the following are relevant: primula malacoides, primula obconica, primula vulgaris.*¹

The director decided he was going to miss these nonsensical conversations, these weird chats in which you felt like you were talking to a television with a malfunctioning channel selector.

A swirl of pappi seemed to follow Jaggi as he walked away. And then he turned around and, closing his eyes, began to recite aloud:

–“We are all guests of life”. Heidegger came up with this extraordinary expression; neither you nor I were able to choose our place of birth, the circumstances, the period in history to which we belong, a handicap or good health... We find ourselves geworfen, as he says in German, thrown into life. And he who is thrown into life has a duty toward life, in my opinion, an obligation to behave as a guest. What must a guest do? He must live amongst men, wherever he is. And a good guest, a worthy guest, leaves the place he has inhabited a little bit cleaner, a bit prettier, somewhat more interesting than he found it. And if he has to leave, he packs his bags and leaves.

*I know of nowhere in the world that is not fascinating, where it is not worth learning the language or culture or attempting to do something interesting.*³

Ok, let's play this then, thought Victor M. as he murmured,

–Then they got up and left the same night.

Notes:

¹ An old European lawn game similar to bowling.

² Halina Heitz: El gran libro de las plantas de interior. Círculo de Lectores

³ George Steiner. "Un largo sábado". El ojo del tiempo, Siruela.

⁴ 1 Samuel 28: 25.



Souvenir

Voz fr.

1. m. Objeto que sirve como recuerdo de la visita a algún lugar determinado.

Rompehielos, 2016. Óleo sobre lienzo. 200 x 300 cm. Exposición *Blanco*, 2003.

Las mil y una noches, 2003. Óleo sobre lienzo. Díptico. 195 x 260 cm.

Souvenir de calaca, México.

Dcha.: Instalación de la exposición *Welcome to the House of Painting*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia. 2007

Instalación de la exposición *El corazón de las tinieblas*. Circulo de Lectores, Barcelona. 2008





llja

Del lat. *oculus*.
1. m. Órgano de la vista en el hombre y en los animales.

Puerta Sur, 2004. Mixta y neón sobre madera. 72 x 72 cm. Exposición Confetti Street, 2004.

El corazón es un ojo, 2011. Acrílico y óleo sobre papel. 100 x 65 cm.

El ojo de Koons, 2007. Óleo sobre lienzo. 30 cm. de diámetro
Dcha.: Piezas de la exposición Piel de asno intervenidas para el montaje de Los Cosmolocalistas



Ángel Mateo Charris nace el 10 de mayo de 1962 en Cartagena (España), siendo el último de los cuatro hijos (Gregorio, Juan Manuel, Paula y Ángel) de Manuel (guardamuelles en el puerto) y de María. Cursa estudios de primaria y secundaria en escuelas públicas de la ciudad y empieza a interesarse por la pintura, la literatura y la música, a pesar de no haber antecedentes familiares en este sentido.

En 1980 ingresa en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde se especializa en Pintura. Durante estos años de formación (con profesores como Sento, Juan Barberá o José María Iturralde) se interesa por diferentes aproximaciones al hecho artístico, desde las más tradicionales (pintura de paisaje o retrato) a otras más novedosas (videoarte, fotografía). Próximo al cómic –Disney o Hergé aparecen entre sus influencias más inmediatas– incorpora inicialmente las maneras plásticas del Pop, aunque desde muy pronto adopta un talante abierto y receptivo ante la diversidad de fuentes y opciones estilísticas que le ofrece la historia del arte. Al finalizar la carrera, comienza a realizar trabajos de diseño gráfico, cuyos métodos compositivos influirán de manera determinante en su obra.

Si bien su primera individual data de 1986, durante la segunda mitad de la década de los 80 expone básicamente en colectivas que se celebran en distintas localidades de la región de Murcia, con la excepción de su primera incursión madrileña, resultado de un Taller de Arte Actual con Andrés Nagel en el Círculo de Bellas Artes. En esos primeros años comienza a ganar concursos de escultura, cómic, pintura o fotografía –en 1989 es premiado en el *Certamen Nacional de Jóvenes Fotógrafos* que convoca el Instituto de la Juventud.

En 1988, con ocasión de su primera estancia neoyorquina, y en compañía del también pintor Gonzalo Sicre, se adentra en la pintura americana, especialmente en la obra de Edward Hopper y la tradición decimonónica de los representantes de la Hudson River School. Aunque sin renunciar a otros soportes, a comienzos de la década de los 90 se decanta definitivamente por una práctica pictórica plenamente figurativa, en la que el empleo de citas visuales que remiten al cine, la historia del arte o la publicidad, de una lectura y reconocimiento inmediatos, no impide la inclusión de otras referencias cultas que, desde un segundo plano, la enriquecen con una sutil retórica conceptual no exenta de un mordaz sentido del humor. A partir de 1991 entra a formar parte de la galería My Name's Lolita Art.

Después de sus primeras individuales importantes –My Name's Lolita Art (Valencia, 1990) y Columela (Madrid, 1991)– viaja nuevamente a Nueva York, a cuyo regreso da comienzo a un prolongado ciclo creador en el que adquiere progresiva importancia el componente literario. De esta manera, a través de los textos que redacta para los catálogos de sus exposiciones y un trabajo ordenado a partir de extensas series pictóricas, construye una suerte de mundos paralelos –Charrilandia, *República de Cartagena*– que se articulan mediante metáforas de viaje –exposiciones como *Mácula Tours* (1994) o *Xirimiri Express* (1997)–, aventura –*300 Exploradores* (1996); *La fiebre del óleo* (1996), *Cape Cod/Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper*, libro

editado en 1997 junto a Gonzalo Sicre, resultado de su tercera estancia en Estados Unidos– y un calculado exotismo –desiertos, paisajes helados–, que no dejan de constituir grandes escenarios críticos, en los que ubica una suerte diversa de iconos, a través de los que, de manera indistinta, homenajea o cuestiona los derroteros del arte del siglo XX, o hace explícito su personal punto de vista sobre asuntos de calado político –el poder, la guerra, el colonialismo y la apropiación cultural.

En estos años es incluido en exposiciones colectivas comisariadas por Dis Berlin (*El retorno del hijo pródigo*) y Juan Manuel Bonet (*Muelle de Levante*, 1994) junto a un grupo de pintores que aportaban a la escena artística una nueva figuración de corte metafísico.

En 1995 aparece el primer número de La Naval, la pequeña revista, que años después (incorporado ya el arquitecto Martín Lejarra) se convierte en un proyecto editorial y expositivo que prosigue en la actualidad.

A finales de la década de los 90, y coincidiendo con una gran muestra que le dedica el IVAM valenciano, introduce en sus obras una línea de reflexión más personal, con el tiempo y la soledad del individuo como telón de fondo de sus figuraciones. Paralelamente, emprende una línea de investigación formal a través de cajas, inspiradas en la obra de Joseph Cornell, en las que repite, en tres dimensiones, los temas e iconografías que desarrolla en sus pinturas. La compleja iconografía de sus homenajes y citas incluye a los artistas que han sido particularmente importantes en su formación como Klee, Miró, Hopper, Friedrich, De Chirico, Torres-García, Van Gogh, Sorolla, Beuys, Dalí, Renau, incorporando a cada lienzo fragmentos del artista al que le dedica el homenaje que se yuxtaponen a imágenes tomadas de los medios de comunicación, como paisajes cinematográficos, personajes del cine de animación y del cómic. También se ha mostrado crítico con las teorías artísticas en obras como *Rareza del siglo* (1994) y desde entonces ha dedicado numerosas obras a varios momentos de la historia del arte del siglo XX: *Realismo mágico*, *Action Painting*, *Conceptual*, *Color field*, *Minimal* y *En una playa Dada*.

En el 2001 es comisionado por el festival La Mar de Músicas para realizar un viaje a Mali, que da como resultado la exposición y el libro *Tubabus en Tongorongo*. De este y otros viajes (en esta década los viajes se hacen más frecuentes: Birmania, Japón, Kenia, México, Europa) extrae la otra fuente principal con la que construye su poética, que ha sido descrita por la crítica de arte como un "universo inquietante que mezcla el estilo de Miró, Dalí, Chagall o De Chirico".

A finales de los noventa el pintor había incorporado un nuevo territorio a su iconografía, los paisajes helados del Norte más blanco. Su exploración de la blancura del paisaje prosigue en obras como *Antártico* y *Ártico* (1994), en las que juega con la palabra "art" contenida en el título, y *En un aria blanca*, *El hombre relámpago en el mundo de los hielos*, *La cueva de hielo* o en *La gran travesía*, todas de 1995. Pero es en 2003 cuando dedicaría toda una muestra a la temática de la nieve –*Blanco*, Casa de Vacas y Diputación de Cádiz– tras un viaje al Círculo Polar.

En 2002 pinta la cúpula del rehabilitado edificio del Antiguo Hospital

Militar de Cartagena, sede de la nueva Universidad Politécnica de Cartagena. En 2007, su exposición *Welcome To The House Of Painting* incluye un particular montaje escenográfico, recurso que se repetirá en años posteriores en otras exposiciones como las de La Conservera o el CAB de Burgos. Una vez más, el tema de esta exposición es el mundo del arte y el acto creativo. Años después dedicará otra muestra al británico Premio Turner (*Who's Afraid of The Turner Prize?*, 2010)

En 2008 aborda el proyecto de ilustrar *El corazón de las tinieblas* (Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores) que le permite crear un ciclo de obras que reúnen dos de sus pasiones, Conrad (la literatura) y África (el viaje). En 2013 repetirá, en la misma editorial y con Charles Dickens como protagonista, un proyecto de este tipo sobre Grandes Esperanzas, con el mundo victoriano como fondo.

En 2011, de nuevo junto a Gonzalo Sicre, realiza una gran muestra de homenaje a Leon Spilliaert en La Conservera, un ciclo *-Insomnio-* sobre la noche y los paisajes norteños de la ciudad belga de Ostende. En esa exposición participaba en el montaje el arquitecto Martín Lejarra, con el que realiza una exposición en el CAB de Burgos (Piel de asno, 2013) que recoge sus múltiples colaboraciones a lo largo de los años y que prepararon durante una estancia en Nueva York.

Si en Días en Volcanovia (Sala Carlos III, Pamplona, 2006) había incidido en su temática aventurera, en este década serán *Rabinos cannolis y puertos* (Palacete del Embarcadero, Santander) y *Una de aventuras* (Fundación Cajamurcia, 2014) las que tomen el relevo, dando paso después a todo un ciclo de obras nuevas sobre los Mares del Sur y la subcultura tiki.

Nota: Estas breves notas biográficas utilizan parte del material de las fichas del Museo Patio Herreriano y el IVAM sobre al autor.

Más información: www.charris.es

Gail Levin es Distinguished Professor de Historia del Arte, Estudios Americanos, Estudios de la Mujer y Humanidades en The Graduate Center and Baruch College, City University of New York. Es considerada máxima autoridad en el pintor realista estadounidense Edward Hopper, sobre el que ha escrito numerosos libros y artículos incluyendo su catálogo razonado y el libro *Edward Hopper: An Intimate Biography* (ambos de 1995). Gail Levin ha ejercido también de conservadora y comisaria, entre otras instituciones en el Whitney Museum of American Art, donde entre 1976-1984 fue responsable de la organización de muestras icónicas sobre Edward Hopper y otras temáticas. En 1999 fue comisaria invitada para la exposición de Ángel Mateo Charris en el IVAM de Valencia.

Levin ha visto reconocido su trabajo con diversas becas, como las concedidas por N.E.H., la Smithsonian Institution, las fundaciones Rockefeller, Andrew Mellon y Stonybrook, las universidades de Brandeis, Harvard y Yale y muchas otras instituciones. La Fulbright Association la envió a Japón (2006), Holanda (2007-08) e India (2015-16). Ha pronunciado conferencias por todo el mundo, incluyendo las impartidas para el Departamento de Estado de los EUA. Asimismo, Levin ha publicado y expuesto sus propias fotografías, collages y obras en otros soportes. En mayo de 2014 la National Association of Women Artists (Asociación Nacional de Mujeres Artistas) expuso en Nueva York su muestra individual de memorias-collages *On NOT Becoming An Artist*, que viajó en 2015 a Santa Bárbara, California; Santa Fe, Nuevo México, y Berkshire Mountains, Massachusetts. En estos momentos prepara varios libros, en los que investiga los vínculos entre las culturas asiática y americana, fruto de sus estancias en Asia con las becas Fulbright.

Héctor Tarancón Royo (Albacete, 1991) es crítico, gestor cultural e investigador. Ha cursado el Grado en Historia del Arte (2009-2013), el Máster Universitario en Filosofía Contemporánea y sus Presupuestos Históricos (2013-2015) y el Curso de Especialista en Gestión y Economía de la Cultura (2015-2016), todos ellos por la Universidad de Murcia. Ha fundado la asociación cultural AHARMUR, de la que actualmente es vicepresidente, y es miembro del equipo de redacción de *Tebeosfera*. Asimismo, colabora puntualmente con artículos, entrevistas y críticas en medios como *Culturamas*, *Détour*, *El Coloquio de los Perros*, *Josefina la Cantante*, *La Opinión de Murcia*, *Murcialove*, *Revista de Letras*, *Revista Magma*, o *Visperas*. Igualmente, ha sido antólogo en *2/2*, antología poética de Juan Andrés García Román, y ha escrito textos tanto para exposiciones de arte contemporáneo ("Atrévete si quieres a no hacer nunca lo que debes", Galería T20, Festival MMOD), como para revistas académicas ("Eloy Fernández Porta y la condición afterpop: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad", Imafronte, UM) y congresos ("El record interminable: Eduardo Balanza y la comunicación del ritual de los (re)mixes musicales", I Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte, UM). Por último, su línea de investigación explora las distintas relaciones entre el arte contemporáneo, la literatura, la identidad y la cultura de masas en el marco de los Estudios Visuales.

Contacto: hector.tarancon@outlook.es

Ángel Mateo Charris was born on May 10, 1962 in Cartagena (Spain), the youngest of the four children (Gregorio, Juan Manuel, Paula and Ángel) of Manuel (a port security officer) and María. He went to primary and secondary school in the city's public school system and became interested in painting, literature and music, despite having no role models in the family in this sense.

1980/1985

In 1980, he enrolled in the San Carlos School of Fine Arts in Valencia, where he specialized in painting. During his training period (under professors such as Sento, Juan Barberá and José María Iturralde), he became interested in diverse approaches to artistic creation, ranging from the most traditional (landscape or portrait painting) to more innovative genre (video art, photography). Showing a taste for comics - Disney and Hergé are some of his most immediate influences - he initially incorporated esthetic features of Pop Art into his work, but quite soon developed a more open and receptive attitude toward the wide variety of sources and stylistic options available throughout the history of art. At the end of his studies, he started doing graphic design work, and the compositional methods used in this field would have a decisive influence on his work.

Although his first solo show dates from 1986, in the second half of the 80's he mainly participated in group shows held in different towns in the region of Murcia, except for his first incursion in Madrid, which arose through a Contemporary Art Workshop with Andrés Nagel at the Circulo de Bellas Artes. During these early years, he began winning sculpture, comic, painting and photography competitions, and in 1989 he won the *Certamen Nacional de Jóvenes Fotógrafos* (National Contest for Young Photographers) held by the Spanish Institute for Youth.

In 1988, during his first sojourn in New York, accompanied by Gonzalo Sicre, another painter, he delved into the world of American painting, particularly the work of Edward Hopper and the nineteenth-century tradition of the members of the Hudson River School. Without completely neglecting other styles, in the early 90's his work took a decisive turn toward fully figurative representation in which the use of visual references to film, art history or advertising, which are easily interpreted and immediately recognizable, does not bar the inclusion of other more cultured references that, on a second level, enrich the work with subtle conceptual rhetoric not without a biting sense of humor.

He joined My Name's Lolita Art gallery in 1991.

After his first major solo shows -My Name's Lolita Art (Valencia, 1990) and Columela (Madrid, 1991) - he travelled to New York again and, upon his return, began a prolonged creative cycle in which the literary component became increasingly important. Thus, through the texts he has written for his exhibition catalogs and well-organized work based on extensive pictorial series, he has created something like parallel worlds -Charrilandia and the *Republic of Cartagena*- which are built

around metaphors for travel, exhibitions such as *Mácula Tours* (1994) or *Xirimiri Express* (1997), adventure -*300 Exploradores* ('300 Explorers') (1996); *La fiebre del óleo* ('Oil [Paint] Fever') (1996), *Cape Cod/Cabo de Palos. Tras las huellas de Hopper* ('Cape Cod/Cabo de Palos. Following the Footprints of Hopper'), a book published in 1997 with Gonzalo Sicre after his third visit to the United States- and a calculated exoticism - deserts, frozen landscapes-, that are, nonetheless also important stages for criticism, in which he places a diversity of icons through which he indistinctly pays tribute to or questions the course of art in the 20th century, or manifests his personal viewpoint on political issues like power, war, colonialism and cultural appropriation.

During these years, he is included in group shows curated by Dis Berlin (*El retorno del hijo pródigo* or 'Return of the Prodigal Son') and Juan Manuel Bonet (*Muelle de Levante*, 1994) along with a group of painters that endowed the art world with a new metaphysical figuration.

In 1995, the first issue of *La Naval* came out, a small magazine that would, years later in collaboration with the architect Martín Lejarra, become an editorial and exhibition project which continues today.

In the late 90's, coinciding with a major show that the IVAM museum in Valencia dedicated to him, he introduced a more personal line of reflection in his work, with time and individual solitude as the backdrop for his figuration. At the same time, he began a line of research on form by creating boxes inspired by the work of Joseph Cornell in which he repeated, in three dimensions, the subjects and iconography developed in his painting. The complex iconography of his tributes and quotes includes artists that have been particularly relevant in his education such as Klee, Miró, Hopper, Friedrich, De Chirico, Torres-García, Van Gogh, Sorolla, Beuys, Dalí and Renau, incorporating into each canvas fragments of the artist he is paying tribute to, in juxtaposition to images taken from the media, filmscapes and characters from cartoons and comics. He has also made critical remarks on art theories in works such as *Rareza del siglo* ('Rarity of the Century') (1994) and since then has dedicated numerous works to different periods in 20th century art history: *Realismo mágico* ('Magical Realism'), *Action Painting*, *Conceptual*, *Color Field*, *Minimal* and *En una playa Dada* ('At a Dada Beach').

In 2001, he was commissioned by La Mar de Músicas festival to take a trip to Malí, the fruits of which are the exhibition and book entitled *Tubabus en Tongorongó*. In this trip and others (in this decade he travelled more frequently: Burma, Japan, Kenya, Mexico, Europe) he found another major source from which to construct his poetry, which has been described by art critics as a "disconcerting universe that mixes the style of Miró, Dalí, Chagall or De Chirico".

By the late nineties, the painter had added a new territory to his iconography: the frozen white landscapes of the North. His exploration into the whiteness of the landscape continues in works like *Antártico* ('Antartic') and *Ártico* ('Artic') (1994), which contain a play on the word "art" in the title, and in *En un aria blanca* ('In a White Aria'), *El hombre relámpago en el mundo de los hielos* ('Lightning Man in the Land of Ice'), *La cueva de hielo* ('The Ice Cave') and *La gran travesía* ('The Great Crossing'), all from 1995. But it was not until 2003 that he devoted an

entire show to the subject of snow –*Blanco* ('White'), at the Casa de Vacas cultural center and the Provincial Government of Cádiz– after a trip to the Arctic Circle.

In 2002, he painted the dome in the restored former military hospital building in Cartagena, the seat of the new Polytechnic University of Cartagena. In 2007, his exhibition entitled *Welcome to the House of Painting* includes a unique staging, an effect he was to use repeatedly in subsequent years in other exhibitions such as those at La Conservera art center or the CAB museum in Burgos. Once again, the subject of this exhibition was the world of art and the act of creation. Years later, he would devote another show to the British Turner Prize (*Who's Afraid of the Turner Prize?*, 2010).

In 2008, he took on the project of illustrating *Heart of Darkness* (Galaxia Gutenberg/Circulo de Lectores) which enabled him to create a series of works that combines two of his passions, Conrad (literature) and Africa (travel). In 2013, he took on another challenge of this kind with the same publisher and Charles Dickens as the central figure, about Great Expectations, with the Victorian world as the backdrop.

In 2011, again with Gonzalo Sicre, he held a major exhibition in tribute to Leon Silliaert at La Conservera, a cycle –*Insomnio* ('Insomnia')– about night and the northern landscapes of the Belgian city of Ostende. In this exhibition, the architect Martin Lejarraga participated in the staging, and the two also had an exhibition at the CAB museum in Burgos (*Piel de asno* ('Mule hide'), 2013) showing their numerous collaborations over the years, prepared during a visit to New York.

If in *Días en Volcanovia* ('Days in Volcanovia') (Sala Carlos III, Pamplona, 2006) he had emphasized the adventurer topic, in this decade *Rabinos, cannolis y puertos* ('Rabbis, Cannoli and Ports') (Palacete del Embarcadero, Santander) and *Una de aventuras* ('One about Adventures') (Fundación Cajamurcia, 2014) took over, later giving way to a whole series of new works about the South Seas and the Tiki subculture.

Note: This brief biographical note uses part of the material on file about the artist at the Museo Patio Herreriano and the IVAM.

More information: www.charris.es

Gail Levin is Distinguished Professor of Art History, American Studies, Women's Studies, and Liberal Studies at The Graduate Center and Baruch College of the City University of New York. The acknowledged authority on the American realist painter Edward Hopper, she is author of many books and articles on this artist, including the catalogue raisonné and *Edward Hopper: An Intimate Biography* (both 1995). Gail Levin also worked as a curator, including at the Whitney Museum of American Art, where, from 1976-1984, she created landmark exhibitions on Edward Hopper and other topics. In 1999, she was the guest curator for Ángel Mateo Charris at IVAM in Valencia.

Levin's work has been recognized by grants from N.E.H., the Smithsonian Institution, Rockefeller, Andrew Mellon, and Stony Brook Foundations, Brandeis, Harvard and Yale Universities, among many others. The Fulbright Association has sent Levin to Japan (2006), the Netherlands (2007-08), and India (2015-16). She has lectured internationally including for the U.S. State Department. Levin has also published and exhibited her photography, collages, and other art works. A show of her collage memoir, "On NOT Becoming An Artist," was shown in May 2014 at the National Association of Women Artists in New York City and in 2015 in Santa Barbara, California; Santa Fe, New Mexico; and in the Berkshire Mountains of Massachusetts. She is currently working on several books resulting from her Fulbright grants in Asia, exploring links between Asian and American culture.

Héctor Tarancón Royo (Albacete, 1991)

Critic, cultural manager and researcher. He has earned a Bachelor's Degree in Art History (2009-2013), a Master's in Contemporary Philosophy and its Historical Assumptions (2013-2015) and took a Post-graduate Course in Cultural Management and Economics (2015-2016), all at University of Murcia. He founded the AHARMUR cultural association, where he is currently vice-chairman, and is a member of the editorial team of *Tebeosfera*. He also collaborates on occasion, writing articles, interviews and critiques in media such as *Culturamas*, *Détour*, *El Coloquio de los Perros*, *Josefina la Cantante*, *La Opinión de Murcia*, *Murcialove*, *Revista de Letras*, *Revista Magma*, and *Vísperas*. Furthermore he prepared the retrospective *2/2, antología poética de Juan Andrés García Román*, and has written texts for contemporary art exhibitions ("Atrévete si quieres a no hacer nunca lo que debes", Galería T20, Festival MMOD), and for scholarly journals ("Eloy Fernández Porta y la condición afterpop: metodologías analíticas y estrategias artísticas ante la fabricación de la subjetividad", *Imafronte*, UM) and conferences ("El record interminable: Eduardo Balanza y la comunicación del ritual de los (re)mixes musicales", I Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte, UM). Finally, his line of research explores the relationships between contemporary art, literature, identity and popular culture within the framework of Visual Studies.

Contact: hector.tarancon@outlook.es

facta a nobis non est

