



VIVIR DESDE  
LAS ENTRAÑAS  
**JOSÉ DUARTE**



VIVIR DESDE  
LAS ENTRAÑAS

**JOSÉ DUARTE**



El siglo XX español estuvo marcado por los extremos. Fue una centuria vertiginosa que nos enseñó lo mejor y lo peor de un país que, sin duda, fue protagonista de la Historia. No cabe duda de que las sensibilidades artísticas más avanzadas del momento encontraron en aquella coyuntura histórica uno de sus grandes leitmotivs. Ya que, entre otras cosas, el siglo pasado nos enseñó que el arte no se explica fuera del contexto histórico en el que fue producido. De manera que, sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que fue a través de los creadores españoles más comprometidos con su tiempo como mejor hemos entendido la España del siglo XX. Uno de los observadores privilegiados de los que hablamos es, sin duda, el pintor José Duarte. La mirada de este autor, nacido en Córdoba en 1928, acompaña las vicisitudes de su tiempo en un modo tan inextricable que no erramos al afirmar que en su pintura se condensa la realidad social de un país en constante evolución.

Un país que ansiaba el cambio y el progreso a través de la revitalización del discurso formal e ideológico de cierta vanguardia, allá por los últimos años cincuenta. Lo que Duarte expresó, en el seno de Equipo 57, mediante una investigación inédita de los límites de la abstracción geométrica y de las posibilidades de la creación colectiva. Posteriormente, ya en las décadas de los sesenta y setenta, Duarte se enrola en otra experiencia colectiva fundamental, Estampa Popular, que acercaría su trabajo a una estética figurativa a través de la que pretendió hacer crónica social. De esta etapa proceden algunos de sus más logrados cuadros en los que, fundiendo la inocencia y la crudeza de una época salpicada de contradicciones, se nos ofrece una mirada completamente inédita de la vida cotidiana en la España del momento. Finalmente, a partir de los años ochenta, la permeable sensibilidad del autor le invita a sumergirse en otros intereses que derivan de la irrupción del paradigma estético posmoderno, pero sobre todo de un cambio político y social lleno de optimismo.

Todas estas etapas, que nos traslucen a un pintor comprometido, arriesgado y nunca nostálgico, se han reunido en la sala de exposiciones Vimcorsa. Se trata de una particular muestra retrospectiva dedicada a Duarte. Con ella, la ciudad de Córdoba, a través de su Ayuntamiento, rinde un merecido tributo a uno de sus creadores más importantes.

*Juan Miguel Moreno Calderón*  
Concejal Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Córdoba



"Los niños, desde sus columpios, expresan la violencia que genera la pobreza" dijo varias veces José Duarte, cuando le preguntaban acerca de los temas de sus cuadros, acerca de su pintura, acerca de su vida...

La historia de Duarte en una ciudad de Andalucía de aquella época generaba preguntas y desafíos. Es en 1954, año en que fundan el efímero Grupo *Espacio*, cuando empieza a viajar a París, y a entablar relaciones y compartir vivencias, que marcarán su vida. Conoce al mítico galerista Kanhweiler, que es quien anima a su compañero del *Grupo Espacio* Juan Serrano y a él a visitar a Picasso en Vallauris. Ambos deciden emprender camino y cuando se encuentran frente a Picasso se presentan como pintores andaluces, a lo que Picasso muy sonriente responde: *yo también soy un pintor andaluz*. Esta anécdota, y la experiencia de una visita larga y cordial, junto a la fotografía del recuerdo de este pasaje, le siguen acompañando, todos los años de su vida. En París Oteiza les introduce con Agustín Ibarrola con quién tejerán una amistad inseparable, para tres años más tarde formar el *Equipo 57*, que en 1962 se diluye. Este importante episodio ha sido estudiado en numerosos textos donde se analiza a fondo el espíritu del *Equipo 57*.

Duarte hasta el año 62 se avoca al trabajo del equipo en la escena internacional. Es la galería Denisse René de París, quien abre un mundo museístico al lenguaje abstracto del grupo, que expone desde el Museo Ixelles de Bruselas, pasando por el Museo Helmhaus de Zurich, hasta el Städtisches Museum Leverkusen en Alemania.

Mientras sucede esta vorágine de éxito, en 1959, José Duarte se afilia al PCE (Partido comunista español).

Simón Marchan, en el texto que escribe bajo el título *El "sex appeal" de lo inorgánico* para el catálogo de la exposición *Duarte 1993/2001*, que se llevó a cabo en 2001, comisariada por Angel Llorente, resalta un aspecto que ha sido para mí un eje en la selección de obra y un punto de partida considerable para subrayar el sentido de esta exposición: "... me inclinaria por resaltar un compromiso humano y artístico tempranamente tanto en su vida como en su oficio de pintor".

En 1962, cuando regresan a España, a Agustín Ibarrola le encarcelan, y Duarte decide adherirse a *Estampa Popular* y trabajar en solitario una pintura realista, impecable, de difícil catalogación, pero con un serio sentido de la crítica social. Una obra que desborda compromiso y que aborda temas que demuestra su valentía, y que escuecen a muchos de la España de la postguerra.

Los cuadros más antiguos que presentamos en esta exposición pertenecen a 1964. En ellos podemos ver una factura expresionista de paleta alta de contrastes, de pinceladas valientes y ejecutadas con gran energía. Tres años después, esa fuerza vital está invadida por un tinte metafísico (pág. 25). Juan Manuel Bonet en el ensayo *Jose Duarte, del nosotros al yo*, publicado en el catálogo de la exposición que lleva a cabo Caja Sur, en 1994, al referirse a este periodo manifiesta "*Escenarios de la Vida Cotidiana, ... (escenario) el de Duarte de los años sesenta es un realismo distanciado, un realismo que no le oculta sus trucos al espectador... hoy lo que nos llama la atención es lo que esos escenarios tienen de metafísicos.*"

Capítulo de gran interés son los niños y las monjas. Escarbando en estos cuadros el espíritu de la Iglesia en la sociedad del periodo de la dictadura, Marina Gauthier-Dubédat, que es la autora de una tesis sobre la obra de José Duarte, nos presenta un texto para esta exposición, que revisa en profundidad los aspectos sobre los que Duarte trabaja estos temas, con cuadros realizados en los años 1967, 68 y 69.

De 1968 es el cuadro de la guerra del Vietnam, (pág. 38), que junto a otros tres cuadros más, realizados un año antes, simbolizan el mundo petrolizado. Son una estampa desoladora de un mundo sórdido. Las obras de estos años están tintadas por el revulsivo internacional que supone París 1968. La información y cercanía que Duarte tiene con París, le hace estar muy cerca de la lucha social y del cambio que se fragua. El mundo entero se revoluciona, sin olvidar el terrible episodio en México de una masacre aún pendiente de análisis. En una España aislada, él es un autor en permanente

contacto con el exterior. Y en sus cuadros no solo representa la desolación de la España de esos años, sino también los acontecimientos que están convulsionando el sistema social internacional, en el que él es partícipe y consciente.

*Sabed que la belleza, eso que llaman  
cielo, mínima flor, mar Amarillo,  
ya lo he visto. No tengo tiempo. Antes  
hay que poner los hombres en su sitio.*

Blas de Otero

“Dramatismo” y “Desesperanza” son dos palabras que han sido usadas por quienes han escrito críticas de sus exposiciones de los sesenta. Bonet las toma de un texto del propio Duarte. Definen, en resumen, la intención del autor que plasma la tristeza en escenas cotidianas que suceden en los barrios nuevos del extrarradio de Córdoba, ambientes de poca alegría que poco se parecen a lo que ven los turistas. Iconografía que quedó plasmada en una de sus mejores exposiciones, realizada en 1968 en Madrid en la Galería Quixote.

A partir de 1970 suceden muchos episodios, que a España en particular, le afectan muy directamente y harán que cambie el país para siempre. Es importante el mundo industrial, y el campo sigue siendo el tema que encarna la injusticia. Obreros, fábricas y campesinas son el imaginario, la temática de sus obras (pág. 42) y el mundo de la construcción comienza a ser un pequeño motor del desarrollo nacional, que junto con el turismo aportan un horizonte económico a la escena española. (pág. 41). Son años de progreso en los que Bill Gates funda Microsoft, Franco muere, y con él la dictadura, y Duarte se separa de su mujer.

A principios de los ochenta se consolida la democracia en España. Y Duarte lo traslada a esa sensación de paz. En sus cuadros se respira descanso, optimismo. Sus personajes miran al horizonte, al mar, están sosegados y tienen aspecto internacional, podrían parecer turistas o seres reflexivos gozando de un tiempo suspendido, agradable, lleno de luz. Personajes de espaldas al espectador que nos evocan composiciones llenas de un romanticismo muy moderno. (pág. 43)

Críticos y analistas, estudiosos y teóricos han comparado las obras de estos años con George Segal, por su austeridad. O con Hopper por sus personajes solitarios y contemplativos, abordados en su intimidad. O también con David Hockney, 10 años más joven que él, y que en la misma época presenta en el mundo californiano sus grandes cuadros con personajes sorprendidos en el recreo y la luz, junto a una piscina o en un trampolín, tomando una ducha o simplemente al sol. Pero el sol de Hockney es americano y el de Duarte es mediterráneo. El bienestar de Hockney es pop, es el lujo, y el de Duarte es social y plantea una quietud o inquietud existencial. (pág. 47) A pesar de afrontar temáticas lúdicas, relacionadas con el descanso o las vacaciones, no olvida, ni abandona su interés por pintar cuadros que representan industrias, fábricas o la Ría de Bilbao. Esos perfiles con grúas que emergen como esculturas de hierro, y se reparten el paisaje del cielo con las chimeneas, en ese Bilbao al que con frecuencia va a visitar a su amigo del alma, a Agustín Ibarrola. (pág. 57)

En este devenir afronta el cambio de siglo, y en sus obras, tremendamente vitales, se desprende una intención narrativa, y se respira algo de realismo mágico en las que incluye animales y personas que comparten escenario en actitudes cotidianas, situándolas en espacio cerrados donde se respira un cierto aire a G. de Chirico. Hay quien le tacha de pop, y esto a Duarte no le gusta, porque él considera que sus obras de la última década son más bien “...un paso más hacia la pérdida de la evidencia”.

He tratado, con esta exposición *Vivir desde las entrañas*, de mostrar sobre todo a un hombre intenso y comprometido, a un artista que para aquellos que hayan visto muy poco de él, sea un descubrimiento. Y para otros, que hace años en Córdoba vieron sus retrospectivas, que disfruten en aspectos de su obra desconocidos, más íntimos. Y para los muy jóvenes, aquellos que ya nacieron con la democracia consolidada, invitarles a reflexionar con los cuadros de este artista que luchó e hizo del arte un arma, un motivo. Y dignamente elevó a protagonistas a aquellos que la justicia les había olvidado.

*Angustias Freijo Moullaa*

## **VOLVIENDO SOBRE LA PINTURA DE JOSÉ DUARTE**

Una vez más, trabajo gustoso de decir unas palabras sobre José Duarte, pintor cordobés que hoy tiene ochenta y cinco años y que ha colgado definitivamente los pinceles, que se formó en la inmediata posguerra en su ciudad natal (en Artes y Oficios) y en Sevilla (en Santa Isabel de Hungría), que en un tiempo de álgidos debates artísticos y políticos como fueron nuestras décadas del cincuenta y del sesenta, y a caballo entre Córdoba y París, participó en la aventura colectiva y constructivista del Equipo 57, que luego al igual que su compañero de grupo y gran amigo Agustín Ibarrola, se pasó con armas y bagajes al realismo social de Estampa Popular, y que ya en los años de la transición democrática, encontró su rumbo definitivo, en el marco de un realismo contemporáneo, ya no social, sino de signo intimista.

De los años de Equipo 57, 1957-1962, no me toca ahora hablar. Diversas exposiciones, las más importante de las cuales se han celebrado en Madrid, en el Reina Sofía (1993), y en Sevilla, en el CAAC (2007), han permitido hacerse una idea exacta de la enorme importancia de su contribución a las corrientes geométricas o “normativas”, como se decía entonces, que en el tiempo de su fundación, pugnaban, bien es verdad que en inferioridad de condiciones, por ocupar un escena en nuestra escena con el entonces omnipresente y omnipotente informalismo. Al igual que los demás ex-Equipo, Duarte ha colaborado en cuantas iniciativas han surgido a lo largo de estos últimos años, para reivindicar aquella importante experiencia. Por lo demás, gracias al galerista Pepe de la Mano y al historiador del arte Ángel Llorente, en 2010 el público madrileño pudo descubrir al Duarte antes de Duarte, al Duarte de inmediatamente antes del Equipo, en cuyos bellísimos “gouaches” ecos de Paul Klee, de Joan Miró, de Willi Baumeister o de la “abstraction lyrique” francesa, se combinaban, ya, con una geometría en parte aprendida en Jorge Oteiza, tempranamente conocido por el pintor en la Córdoba de 1952. Trabajos que revelan unos orígenes que tienen bastante que ver con los de otros futuros geómetras, pero también con los de algunos de nuestros informalistas, con algunos de los cuales él había coincidido, en 1953, en el pionero Congreso de Arte Abstracto de Santander...

Hace más de medio siglo que Duarte abandonó ese discurso de la geometría que había sido el suyo durante los años cincuenta, y que había vertido al fondo común del Equipo, para virar, de nuevo en solitario, aunque en el marco común de Estampa Popular, hacia un discurso realista. Dentro del esquema de la época, tal como lo defendían en sus escritos críticos comunistas como José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás o Valeriano Bozal, el informalismo era la protesta inarticulada, el constructivismo el sueño de un futuro en orden, y el realismo social, la protesta inscrita en el horizonte de la política antifranquista, de la urgencia, de la celayesca “arma cargada de futuro”. Paradigmático en ese sentido fue el caso de Ibarrola, que cerca de su maestro Daniel Vázquez Díaz –pintor que indirectamente también había influenciado al Duarte de los años de Santa Isabel de Hungría- había aprendido un idioma de volúmenes rotundos, de figuración sintética, y que cuando volvió a su Bilbao metalúrgico, volvió por esos derroteros, con mayor acentuación del factor épico.

Primero como grabador, y enseguida como pintor, en la Córdoba de aquel comienzo de la década del sesenta, Duarte, con un idioma que en algunos aspectos enlaza con la geometría que había practicado en el seno del Equipo, se consolida como una de las voces más potentes de un emergente realismo social. Sus primeras obras por ese lado, de 1964, son de gran expresividad, con figuras monumentales, como talladas a hachazos, figuras gesticulantes, que levantan el puño, figuras de campesinos segando, todo en una gama cromática reducida a los negros, los rojos, los pardos, los blancos... Vendrían luego bodegones de herramientas, un andén de estación, pueblos con burros... Con un idioma más contenido, y una gama cromática más amplia, poco después, estamos ya en 1967, 1968, se centra en decir, inmejorablemente, con acento entre social y metafísico, el desolador arrabal de su ciudad natal, los bloques de apartamentos con algo de cuarteles, la pobreza y el desamparo de las amas de casa (o de los jubilados, o de unas monjas), la ropa tendida que el viento hace ondear como si de banderas se tratara, las tapias, los niños en sus carritos, las sosas verbenas, los columpios y las barcas y los sueños de una infancia triste –motivo, este de los columpios y las barcas, que reaparece una y otra vez con insistencia-, la presencia del campo cercano, único rasgo que permitiría relacionarnos con ciertas visiones de Julio Romero de Torres... Además de estos cuadros inspirados en

la vida cotidiana –“ah! que la vie est quotidienne!”, reza un inolvidable verso de otro Julio, el franco-uruguayo y simbolista Jules Laforgue- del arrabal cordobés, nos encontramos con uno en el cual el pintor representa al San Rafael del Puente Romano, y con otros en que asoma alguna espadaña, y con ciertas visiones de barriles de alquitrán recortándose sobre el campo. Todo esto ha aguantado francamente bien el paso del tiempo, entre otras cosas porque sin menoscabo del mensaje de denuncia social y política que indudablemente transmiten, hoy estos cuadros los contemplamos como imbuidos de una cierta atmósfera metafísica, a lo Giorgio de Chirico. El contagioso ejemplo de Duarte, por lo demás, arrastra hacia planteamientos parecidos, a algunos de sus discípulos del Grupo Córdoba, que en un principio habían trabajado en la línea normativa del Equipo 57.

Todo esto que bajo el pincel de Duarte surge durante aquella segunda mitad de los años sesenta –qué “sixties”, también, esa visión, de 1968, de una columna de bombarderos avanzando por un cielo del Sur, o esa visión, con algo de solanescos, de una procesión en Baena-, tiene bastante que ver con la poesía social que entonces dominaba en Madrid y Barcelona, con la novelística de aquel momento de un Juan Goytisolo o de un Francisco Candel, con la fotografía realista (en la cual hay mucho extrarradio de Madrid y Barcelona, mucha pared de cal deslumbrante, mucho tranvía y mucho metro, mucha ropa tendida al viento), con cierto cine neorrealista español pero también italiano...

Lejana y sola, en la posguerra Córdoba estuvo brillantemente representada en lo poético por los redactores de la revista Cántico, que además de excelentes versificadores, nada sociales por cierto, tienen casi toda obra en prosa, a la cual hace poco se ha venido a sumar un importante inédito, el impresionante diario íntimo, casi una bomba, de Juan Bernier. Pero en la generación de Duarte no hay ningún otro pintor tan centrado en interrogarla, aunque sea “extra muros”. Más atrás en el tiempo, ya he citado al gran Julio Romero de Torres, pintor pre-metafísico, extraordinario cantor simbolista, en su impresionante Poema de Córdoba, de lo que rodenbachianamente podríamos designar como “Córdoba la muerta”. Pero a buen seguro que en aquellos “sixties”, ni Romero de Torres ni sus ensoñaciones “fin de siècle” estaban entre los faros de Duarte, ni entre los de nadie relevante en la escena artística cordobesa. El periodista sevillano Antonio Guerra, al ir a entrevistarle en 1973 para el semanario Triunfo, lo calificaba de “un pintor cordobés muy lejos y diferente de Romero de Torres”; un poco más lejos, califica al autor de El poema de Córdoba de “siempre discutible”. Una situación que en fechas más recientes se ha modificado sustancialmente, sobre todo a partir de la brillante y provocadora reivindicación del simbolista por parte de un Pepe Espaliú que también se iba a fijar en el caso de Cristino de Vera.

Con obras como aquellas, arrabaleras, a las cuales acabo de referirme, y con otras de temática rural, Duarte armó su primera individual madrileña, que con catálogo con textos de Valeriano Bozal, y del siquiatra y ensayista cordobés Carlos Castilla del Pino, tuvo lugar en 1968 en Quixote, muy interesante sala fundada seis años antes, ubicada en un lugar tan visible como la Plaza de España, y hoy desaparecida, como la práctica totalidad de las de aquella época, que en esto somos país poco conservador. En Quixote habían expuesto o iban a hacerlo veteranos como el almeriense e indaliano Luis Cañadas, el tangerino Antonio Fuentes, Hipólito Hidalgo de Caviedes, el “naíf” Higinio Mallebrera, Antonio Quirós, el gallego y luego mexicano Arturo Souto, el madrileñista fino Eduardo Vicente, y otros pintores entonces emergentes, como Luis Fernando Aguirre, Francisco Cortijo, Claudio Díaz, Cristóbal Toral o Eduardo Úrculo, además de haberse organizado en ella un homenaje a Vázquez Díaz con motivo de su octogésimo aniversario, o haber acogido, en 1963, una de las colectivas de Estampa Popular, la agrupación de grabadores fundada en el Madrid de 1958 por Pepe Ortega, y en la cual el PCE llevaba la voz cantante, un poco como había sucedido allende el Atlántico en la experiencia que se pretendía imitar, la del mexicano Taller de Gráfica Popular, detrás de la cual estaba el PCM. A Estampa Popular perteneció Duarte, y ahí está por ejemplo ese linograbado rojinegro de homenaje a Miguel Hernández, presente en la colección del Reina Sofía. Como paralelamente pertenecieron al grupo, Ibarrola en Bilbao, y Francisco Cortijo y Claudio Díaz en Sevilla, por sólo ceñirnos a artistas ya mencionados en las líneas precedentes.

De aquel 1968 en adelante, Duarte acentúa la dimensión rural de su trabajo, carretas, hileras de campesinas con sombrero, aperos de labranza y entre ellos siempre la tan emblemática hoz...

La primera individual de Duarte que visité, y donde nos presentaron, fue la que en 1972 celebró en Sevilla –entonces mi ciudad de residencia-, en la entonces recién fundada Galería Juana de Aizpuru. Aquella exposición me permitió descubrir a un sutil pintor de un mundo rural andaluz, dueño de un idioma muy personal. Grises, amarillos, verdes, ocre. Espacios desolados, horizontes vacíos batidos por el viento, vegetación rala y en ocasiones ya seca, tapias, bñnos, flores humildes como humildes las sillas de enea, sentido teatral –esas Campesinas dramáticas, hieráticas, arquetípicas, silenciosas, siempre con sus sombreros de paja, esas mujeres por lo general en grupo, que casi se confunden con la tierra a la cual están inexorablemente atadas- con ciertas resonancias lorquianas, y me refiero a un cierto lado coral, como de tragedia griega... “La mujer –le decía Duarte a Antonio Guerra, en la citada entrevista- ha sido la principal protagonista del campo andaluz en lo que a sufrimiento se refiere”, porque el hombre “a la vuelta a la ciudad o al villorrio tiene la droga de la taberna, del dominó o las quinielas”. Aunque evidentemente se trata de obras tras las cuales late, como en las anteriores, una conciencia crítica, hay en ellas una como intemporalidad que las aparta de la historia. Es curioso que a su propósito, en una de esas intuiciones de las cuales tenía el secreto, Moreno Galván, en uno de sus artículos de Triunfo, de nuevo, trajera a colación un libro tan clave como Realismo mágico (Madrid, Revista de Occidente, 1927), de Franz Roh.

Un dato epocal: casi al final de la entrevista con un Antonio Guerra que le pregunta que por qué no expone en el extranjero, Duarte se atrevía a decir esto que transcribo, y que nos da idea de cómo era todavía aquella España del franquismo final: “me ha sido denegado varias veces el pasaporte”.

Por mi parte, ya retornado, aquel mismo año 1972, en Madrid, a lo largo de los siguientes, que fueron los de la Transición española, a los cuales el PCE hizo aportaciones fundamentales, seguí en contacto con un Duarte que se iba a trasladar su residencia a la capital. Quien nos volvió a presentar fue Claudio Díaz, ya citado a propósito de Quixote y luego de Estampa Popular, y que entonces firmaba “Claudio” a secas. Claudio era y es un entrañable pintor sevillano, cuya obra poseía, incluso en aquellos tiempos dominados por la épica, un especial lirismo, una especial dulzura. Del mismo modo que conocía muy bien el camino del apartamento de Amparo y de Claudio en Campamento, me acostumbé a acercarme, en esa misma área meridional de Madrid lindando con la Casa de Campo, al de Aurelia y José Duarte. (Claudio y Duarte en Madrid, donde Duarte sigue: andaluces trasterrados, que se habían quedado en la periferia Sur de la capital, como si eso supusiera estar un poco más cerca de sus nostalgias andaluzas. Observación que curiosamente también podría valer en el caso de sendos sevillanos residentes en las cercanías de la estación de Atocha, como el poeta Rafael Montesinos y el ya citado José María Moreno Galván, ya fallecidos ambos. O en el de otro pintor nacido en la Ciudad de la Gracia, Fernando Verdugo, buen amigo tanto de Duarte como de Claudio, y que en su caso se ha ido a vivir pegado al Viaducto, no muy lejos de donde anidó, muchas décadas antes, otro paisano de todos ellos, Rafael Cansinos Assens, el fundador del ultraísmo. O en el de un último pintor sevillano, Manolo Quejido, que siempre ha estado del lado de la Casa de Campo, él también, y de la goyesca Quinta del Sordo).

El siguiente peldaño en el camino de Duarte, fue, en aquel modesto, recoleto y ordenado apartamento-estudio de esa periferia madrileña orientada hacia el Sur, la búsqueda de un espacio figurativo aparte, ya lejos de la urgencia, del mensaje, de lo social... En ese camino introspectivo y sosegado, algunos de los faros que lo guiaron, faros cuya influencia se hacían notar por aquel entonces en pintores de una generación más joven que la suya, fueron Giorgio Morandi –autor de algunos de los más importantes bodegones del siglo XX-, Edward Hopper, y David Hockney. De los pintores españoles de generaciones anteriores, el cordobés conserva gran cariño y devoción por uno al cual trató bastante, Juan Manuel Díaz-Caneja, el mayor cantor del paisaje castellano, y pintor repetitivo, en el buen sentido de la palabra, algo que también puede decirse del cordobés, o de otro amigo de Díaz-Caneja como es el ya mencionado Cristino de Vera.

Acabo de citar a Morandi, y a Juan Gris, herederos, en el siglo XX, del arte quintaesenciado de un Chardin. Inspirados bodegonos ha pintado también Duarte, bodegonos en que se manifiesta su enorme amor por ese arte del silencio, del alma de las cosas inanimadas. Bodegonos morosamente pintados, en alguno de los cuales se apilan libros y catálogos: emblemas de la actitud estudiosa y reflexiva del artista cordobés para con el pasado. Bodegonos en los cuales a veces representa botes, pinceles, paletas: útiles del oficio, instrumentos del viejísimo arte de la pintura... Bodegonos, también, que logran fijar, eternizar, algo del universo por definición pasajero (recordemos algún texto emblemático al respecto de Charles Baudelaire) de la moda, y ahí están, una y otra vez, con obsesión casi fetichista, esos zapatos femeninos en los cuales no podemos no ver un homenaje a su querida Aurelia, la importante diseñadora de modas Aurelia Medina. Bodegonos con vegetales, que traen a nuestra memoria el altísimo ejemplo del cartujo Juan Sánchez Cotán, toledano, pero a la postre granadino de adopción, lo cual nos conduce de nuevo hacia el Sur. Bodegonos en ocasiones monumentales: de nuevo zapatos femeninos, o ese sacacorchos o esa plancha casi surreales –hay un bodegonismo surrealista: pensemos en Konrad Klapheck, que por cierto también se ha fijado en la plancha, aunque obviamente antes estuvo la de Man Ray-, casi convertido en un animal. Floreros, también, lección de humildad, de redescubrimiento de placeres sencillos, en cierto modo prohibidos en los años grupales y políticos: en ellos, el antiguo constructivista se rinde, juanramonianamente –está claro que aunque escribo estas líneas a orillas del Sena, hoy no encuentro el modo de salir de Andalucía-, a las redescubiertas delicias de la poesía lírica.

Como pintor intimista, contemplativo y pausado, Duarte se autorretrata en el estudio, y el resultado es convincente en extremo, porque ese estudio, esa casa, son puerto de aguas tranquilas, muy apto para tomarlo como espejo en el cual mirarse, en el cual interrogarse, y desde el cual interrogar al mundo.

Marinas en que los personajes contemplan el mar, de espaldas, como si de personajes de Caspar David Friedrich – Angustias Freijo nos convocó en su galería madrileña, en 2010, para celebrar El romanticismo de José Duarte- se tratara, aunque tampoco falta la observación sociológica. Bañistas. Una muchacha en un campo de tenis vacío. Jugadores de billar. Un café como galería de espejos, en el tedio dulce de una remota provincia portuguesa: un cuadro especialmente feliz, que brilla en mi memoria. Entre visiones, especialmente afortunadas ellas también, de la ría de Bilbao, la gran ciudad del país de Ibarrola, su amigo del alma, y de grandes poetas como Ramón de Basterra, Blas de Otero o Gabriel Aresti; de una ría camino de ser museo, arqueología industrial. Retratos de familiares y amigos, mujeres solitarias, tertulias sin tiempo, algún gato... Y ese hermoso mural de 1992, en Córdoba, ese mural callejero en el Jardín de los Poetas, donde el pintor le regala a los peatones de su ciudad natal, unas visiones urbanas y suburbanas ciertamente de una gran poesía nostálgica, especialmente la parte donde representa una antigua fábrica, con su alta chimenea ya en desuso...

Por ese mismo lado al cual acabo de aludir a propósito de la ría de Bilbao y de ese mural cordobés, el Duarte peatón de Madrid va a fijarse en descampados barojianos, en zonas industriales, en el barrio de las Delicias, y dentro de él, en el edificio de ladrillo la Fábrica Mahou, antes de que fuera convertida en un centro cultural municipal, de actividad por cierta un tanto errática. El resultado de esa "flânerie" por el arrabal capitalino, es inmejorable, de nuevo por un cierto lado chiriquiano, más la ya aludida influencia de Hopper, que comparte con pintores españoles más jóvenes, gente de la cual uno ha estado muy pendiente, como Ángel Mateo Charris, Damián Flores, Marcelo Fuentes, Miguel Galano o Gonzalo Sicre.

El Premio que la Comunidad de Madrid le otorgó a Duarte en 1994, viene a reconocer la contribución a la escena artística madrileña, de un pintor que además de cantor de su Córdoba natal –donde ahora se le recuerda en esta gran muestra comisariada por Angustias Freijo para la Sala Vircorsa- y de la Andalucía rural, lo ha sido de la que es hoy su ciudad de residencia.

*Juan Manuel Bonet*

## REALISMO Y GEOMETRÍA EN LA OBRA DE PEPE DUARTE

Pepe Duarte es conocido fuera de nuestro país, especialmente en Francia, Suiza y Alemania y Estados Unidos, como uno de los fundadores del *Equipo 57* (París y Córdoba, 1957), grupo de artistas pionero de la abstracción geométrica en la segunda postguerra española, muy activo hasta el año 1962 y único por sus planteamientos vanguardistas. Entre nosotros lo fue, sobre todo, por sus campesinas (pág. 40), serie de pinturas, grabados y dibujos, muchos de ellos hechos en los años finales de la dictadura franquista y primeros de la transición democrática. Precisamente, la fortuna crítica le llegó entonces sobre todo gracias a ese tipo de obras y a otras anteriores dedicadas a la infancia –entre los que destacan los niños en columpios de barcas y tabla- (pág. 20), la vida y los paisajes de los suburbios de las ciudades españolas. Con el paso del tiempo, Pepe Duarte separó las figuras de las vistas urbanas, creando dos grandes grupos de obras: las de personajes, sobre todo femeninos, sin caer en los estereotipos de la cultura de masas, y las vistas de zonas industriales y arrabales. (pág. 55)

Su dilatada trayectoria artística, que sobrepasa sobradamente el medio siglo (su primera exposición individual se remonta al año 1950), incluye además de aquella figuración “realista” de corte social, otra mucho más extensa, en la que a aquel realismo primigenio se unieron fructíferamente otras variantes del realismo contemporáneo, de modo que Pepe Duarte ha sido valorado desde hace tres décadas por su pintura neofigurativa y expresionista, para serlo más recientemente por sus obras de un aire cercano a la parte de la pintura pop más propiamente europea.

Este artista, siempre interesado por las cuestiones sociales y políticas de su tiempo, ha plasmado en estampas grabadas al aguafuerte, pinturas al óleo, pasteles y dibujos a pluma y lápiz algunos de los asuntos que más han preocupado y preocupan a sus coetáneos y a otros más jóvenes, como quien esto escribe. Así, sin caer en el error de apreciar su obra exclusivamente por su contenido, encontramos en ella una veces la denuncia de las injusticias sociales; otras, la soledad existencial del hombre y la mujer contemporáneos; también, el extrañamiento en el que muchas veces nos hayamos sin entender sus causas, además de la alienación a la que nos conduce la sociedad en la que vivimos. Al contrario, otras veces, reconocemos el gozo de vivir y la alegría de compartir con familiares, amigos y camaradas situaciones y momentos que siempre recordaremos. Todo ello se manifiesta en su personalísima obra, a pesar incluso de la ausencia de la figura humana, sustituida por objetos, algunos fútiles, a los que no damos ninguna importancia, (pág. 52) y que el pintor nos hace apreciar de otra manera; otros, en cambio, imprescindibles en algún instante o periodo de nuestra vida, como esos zapatos femeninos a los que dedicó toda una serie de pinturas.

Los bodegones –entendidos en un sentido amplio, no solo como naturalezas muertas- han constituido una de las facetas de la producción de este artista. En sus composiciones está presente especialmente la raigambre geométrica adquirida por el pintor en sus años de militancia en el *Equipo 57*. En estas pinturas se puede apreciar el interés de Pepe Duarte por la representación en un espacio sereno y equilibrado, formado frecuentemente por un cubo o un tetraedro vaciados, una de cuyas caras, abierta al espectador permite ver el motivo central del cuadro inscrito en los planos que lo circundan. También, con mucha frecuencia, las frutas, los objetos inanimados, como los libros, dispuestos a menudo formando columnas; los botes de pintura, (pág. 52) los floreros, las cafeteras y otros recipientes, además de utensilios o, en fin, los zapatos, se nos muestran intemporales y distantes.

Pepe Duarte ha pintado preferentemente cuadros de formato medio, siempre con óleo sobre lienzo, algunas veces ha utilizado otros soportes: tabla, especialmente en sus pinturas de los años sesenta, y papel, sobre el que ha estampado monotipos, pero también ha pintado cuadros grandes de figuras en los que uno o más animales comparten un espacio con personas. (pág. 55) En ellos, aunque juntos, unos y otras parecen no saber de su existencia común. Son seres que reclaman nuestra mirada, que llaman poderosamente nuestra atención, que nos hacen pensar, como antes hemos dicho, en un mundo de incomunicación, de soledad oculta tras una compañía que sólo es aparente.

La intensidad de las sensaciones, difíciles de describir, que provocan los cuadros de este artista ha ido incrementándose desde que en su juventud adquiriera el dominio de la pintura. Sensaciones y sentimientos que trascienden los motivos representados y son, en nuestra opinión, una de las cualidades principales de la pintura de Pepe Duarte.

*Ángel Llorente Hernández*

## LA SÁTIRA DE LA IGLESIA EN LA OBRA DE JOSÉ DUARTE

Esta bellísima exposición de José Duarte concebida por Angustias Freijo nos permite encontrarnos de nuevo con una obra sumamente fecunda que a la vez contiene y ha creado muchos de los planteamientos fundamentales de la segunda vanguardia española del siglo XX. Así pues, las pinturas de Duarte aquí mostradas, desde su expresionismo más radical en los años sesenta hasta su figuración más onírica teñida de surrealismo en los años 2000, acompañan la evolución del pensamiento vanguardista de los españoles en el largo tránsito hacia la democracia así como el de la libertad recobrada, pero también, y es lo fundamental cuando se trata de una obra, revelan una esencia plástica de calidad excepcional. Más allá del contexto histórico y de la responsabilidad ética e intelectual que han incitado a Duarte a formar parte de la resistencia contra el fascismo a través de los temas elegidos, sus obras son siempre sostenidas por una belleza intrínseca propia de su personalidad y que por tanto define su talento. Esa continuidad ética y estética desde la serie de los columpios hasta la de los zapatos, es la que asienta su obra en el Parnaso universal y eterno de la historia del arte.

Tras más de una década consagrada a la abstracción analítica, el artista adopta, a mediados de los sesenta, una grafía más controlada que permite afinar el examen psicológico de los personajes y penetrar de lleno en el universo del realismo social. Así pues, las siluetas y las fisionomías ganan precisión mientras que los fondos se ven tratados de manera estereotipada, apoyada ésta por un cromatismo variado y en donde surgen tonalidades pastel. La expresión se convierte en algo más intelectualizado en donde el análisis mental del espectador va a predominar sobre la emoción. La denuncia social es detallada gracias a propósitos claramente definidos como la ausencia de política urbanística en las zonas periurbanas populares, la condición de la mujer, condenada casi siempre al exclusivo trabajo de la casa, la angustia existencial de los niños, manifestada a través de sus juegos traducidos con violencia o al contrario, extraño inmovilismo, y por fin, el poder de la Iglesia.

Aunque esté omnipresente en todos los ámbitos de la sociedad durante el franquismo, tales como la política, la educación, la salud o la cultura, Duarte ha elegido ilustrar a la Iglesia a través de la vida cotidiana de los barrios populares, y en particular en ocasión de las celebraciones de las fiestas. De hecho, siendo las únicas diversiones autorizadas, las fiestas religiosas se convierten de manera pérfida, según el pintor y repitiendo las palabras de Stalin, en el opio del pueblo.

Las obras *Feria en el barrio* (pág. 31, pág. 32) y *Monjas* (pág. 32) instalan, en medio de grandes descampados, entre arquitecturas miserables, escasas atracciones que no consiguen alegrar un paisaje suburbano irremediadamente lamentable y extraño, a la linde de una organización social lógica. En efecto, los tiouvivos permanecen vacíos y los pocos niños presentes se mantienen al margen, diminutos y quietos, algunos al acecho de una alegría que no llegará nunca.

Este abatimiento se ve acentuado por las siluetas de unas monjas con hábito, masivas, imponentes y lúgubres, que parecen rechazar o incluso ahuyentar a los vecinos, y quienes finalmente, según el artista cordobés, simbolizan la violencia del totalitarismo. Cual centinelas de una sociedad prisionera, aparecen dominantes en medio de los espacios destinados a los juegos. Asimismo, el pintor las dispone en estas tres obras en el primer plano, prohibiendo el paso, mientras que el fondo de la composición se ve cerrado por las viviendas, elementales y tristísimas.

Como hace a veces, Duarte reproduce ciertas figuras idénticamente, convirtiéndolas en motivos recurrentes cargados de simbolismo. Así pues, el personaje del primer plano de *Feria en el barrio* surge de nuevo solitario en la obra sin título (pág. 32) y al centro del grupo constituido por *Monjas* (pág. 32). Tales como alegorías, consiguen sugerir sentimientos invariables en situaciones diversas. El carácter seco y poco afable de los rostros de las religiosas origina entonces el ensimismamiento, la inmovilidad y la expresión timorata de los niños.

Estas religiosas escogidas por Duarte, inicialmente encargadas de aportar ayuda a las familias en mayor dificultad, sea en los suburbios de las ciudades, sea en los pueblos, y pertenecientes al paisaje más trivial de la España de la mitad

del siglo XX, contribuyen de hecho a asentar siempre más hondamente el poder de la Iglesia al servicio del Régimen, controlando la obediencia a los ritos así como la virtud del pueblo según sus criterios.

En otras dos obras de 1968 (pág. 33), y 1969 (pág. 34), se invierte la composición: un niño ocupa el primer plano, mientras que la Iglesia simbolizada aparece en el fondo.

A pesar de la paleta suave y alegre a la vez que acompaña la fantasía de las atracciones en ambos cuadros, un cielo singularmente sombrío, como prefigurando un eclipse o algún evento cósmico extraño, ensordece el ambiente del primero, y en vez de aportar sueños de libertad y de porvenires mejores indicando un horizonte abierto y risueño, aunque sea lejano, revela unos edificios igualmente tenebrosos, tan tremendamente oscuros, sucios y ciegos, desprovistos de aberturas, que parecen naves industriales abandonadas o aún los miradores de una cárcel, pero en ningún caso viviendas, y entre los cuales surge la espadaña de una iglesia.

Esta última, medio esfumada, al igual que la autoridad franquista, invisible, incluso fantasmal, domina irremediablemente el pueblo y prohíbe su libertad, esta espadaña pues, símbolo de la Iglesia española, corona la composición y extiende sobre la escena su influencia imperceptible aunque real, condenando por consiguiente la entrada a la atracción infantil, a la vez que la felicidad que ésta podría procurar.

Inexplicadamente iluminada por un rayo del sol desaparecido, la niña del primer plano frunce el ceño, quieta y medio vuelta, como expectante del comportamiento de la persona a la que mira fijamente. Sin duda acostumbrada al desprecio que injustamente genera su condición social, ya que podemos suponer que vive en aquellas construcciones inhumanas, está dispuesta a alejarse.

El niño de la segunda obra, más pequeño y menos desconfiado, hace frente con su cuerpo entero al espectador, frunciendo el ceño también, pero esta vez bajo un sol que ilumina toda la composición. Su actitud inmóvil y apartada demuestra que ha renunciado, como su compañera de la obra anterior, a la idea de subir al tióvivo que aparece tras él, vacío e inaccesible de cualquier modo, tanto por la presencia de tres monjas ante su acceso, como por el fallo aparente de su mecanismo, ya que se mantienen bloqueadas las barquillas en alto.

La paradoja manifiesta entre la policromía alegre y luminosa del conjunto de la composición y el comportamiento de los personajes, silenciosos y herméticos, instala una atmósfera sumamente surrealista y pone en evidencia “la cara oculta” de la vida, de las cosas, de los seres, según el concepto tan propio de Duarte.

Asimismo, el cielo veraniego y puro que de hecho habitualmente aparece en la mayoría de las obras del artista, no acompaña la vista hasta el tradicional horizonte esperanzador tan frecuente en la pintura, como en la de Patinir o Mantegna, por ejemplo, en la cual se puede distinguir una sucesión abierta y sin fin de mundos posibles y eventuales vidas nuevas, sino hasta montes bajos, estériles y cerrados, tales como muros infranqueables e ilusiones de felicidad abortadas.

Así pues, tan cierto es el destino dramático que promete la sociedad al niño, que éste empieza a mostrar extraños estigmas en su rostro y en su cuerpo entero: duro, macizo, denso y gris, parece cristalizado en la piedra, mientras que sus facciones, ajenas a la dulce armonía infantil, revelan rasgos bastos y deformados, como marcados por la vejez y el duro trabajo del campo o de la fábrica.

Estas obras de José Duarte describen, implacables, a través del lenguaje inmediato del realismo social y del cinismo inquietante del surrealismo, la miseria unívoca de los barrios sometidos al totalitarismo y maltratados por la Iglesia.

*Marina Gauthier-Dubédat*

## LOS ZAPATOS EN LA OBRA DE JOSÉ DUARTE

Los zapatos son un tema poco o nada frecuente en la pintura española. Los bodegones barrocos y los neoclásicos están pletóricos de jugosos frutos de la tierra y del mar, entreverados con calaveras inquietantes y relojes imparables dedicados a aleccionar sobre la brevedad irremediable de la vida humana y la fugacidad de los bienes materiales con la que la minoría siempre afortunada colma su vida. Estas severas lecciones morales no admitían sin embargo la utilización de algo tan rastrero como los zapatos. Y cuando las mismas perdieron sentido debido al prosaísmo abrasivo de la época moderna, tampoco los zapatos encontraron un lugar en los collages que ocuparon el lugar asignado en la estructura de los géneros pictóricos a los bodegones. En los collages, así como en los bodegones cubistas de Picasso, Braque o Gris, encontramos mesas, botellas, copas o periódicos pero jamás zapatos. Y en los años 60/70 - que son también los del tránsito de José Duarte de la abstracción a la figuración – la cosa más prosaica representada en la pintura española son las maletas de Eduardo Úrculo.

Duarte ha corregido sin embargo esa omisión dedicando una serie entera de sus cuadros a esa pieza indispensable de nuestro atuendo cotidiano desde cuando, en siglo XIX, el extraordinario auge de la ganadería comercial en la Argentina abarató hasta tal punto las pieles de vaca que las mayorías populares europeas pudieron calzarse del modo que ahora es enteramente común. Sólo que cuando él decidió, en la década de los años 80 del siglo pasado, pintar zapatos, el zapato ya había adquirido una inesperada dignidad filosófica. Gracias a Martín Heidegger, quien entre 1935 y 1936 escribió el ensayo *Der Ursprung des Kunstwerkes*, que se tradujo por primera vez al castellano en los años 50, en México, bajo el título del *Origen de la obra de arte*. Y que concede una importancia capital en su argumentación a Los zapatos, un cuadro de pequeño formato pintado por Vincent Van Gogh en 1866, que Heidegger vio en 1935 el museo de Ámsterdam dedicado al pintor. No es este obviamente el lugar para exponer en extenso cómo se sirve en su argumentación el filósofo de *Ser y tiempo* de esta obra emblemática de Van Gogh. Basta con anotar que la misma tiene para él una calidad pictórica irreductible a cualquier otra, que, contrastada con la calidad pictórica de los zapatos pintados por José Duarte, resulta además muy reveladora. El cuadro de Van Gogh es un cuadro denso, espeso si se quiere, cuya espesura hace juego sin duda con la espesura de la argumentación de Heidegger, que vuelve, vuelve y vuelve sobre sí misma con la intención de librarse en cada uno de esas revueltas de inconsistencias, paralogismo y verdades recibidas, aún corriendo el riesgo de enmarañarse. De hecho, en esa argumentación va enroscándose y enroscándose hasta encontrar por fin una apertura en la espesura, un claro del bosque, un *Waldlichtung* o si prefiere, una *Holzwege*, una senda perdida del bosque, que es la que dará su título a la colección de ensayos que Heidegger publicó en 1950 y que incluye en El origen de la obra de arte ya mencionado. A esa publicación se debe la popularización del “claro del bosque” como imagen de la aletheia, de la obra de la verdad como desocultamiento o como desbroce. La verdad, así concebida, se hace presente en Los zapatos de Van Gogh.

El espesor enmarañado de estos zapatos contrasta vivamente con la leve superficialidad de las series de zapatos que Andy Warhol pintó en los años 50 con fines publicitarios y por encargo de la conocida empresa de calzado I. Miller and Son Shoes de Nueva York. Ese contraste es convertido por Frederic Jameson, en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, en un índice del desplazamiento de la concepción moderna de la imagen, representada ejemplarmente por *Los zapatos de Van Gogh*, por la concepción posmoderna de la misma representada de forma igualmente paradigmática por los dibujados y estampados por Warhol. Los zapatos de José Duarte se sitúan en un punto intermedio del abanico que se extiende entre la espesura de los unos y la superficialidad de los otros, aunque hayan sido pintados en lo que podría llamarse el momento pop de su pintura. Momento que era más que suyo, que era en verdad epocal, porque pertenece a la época en la que la *Joie de vivre*, la alegría de vivir, que el impresionismo había introducido con tanto éxito en la pintura europea, regresa a la misma por obra de pintores como David Hockney y sus diáfanos y luminosas pinturas californianas.

Alegría reivindicada por el Mayo del 68 como actitud vital alternativa a la grave e incluso sombría con la que los revolucionarios europeos habían librado su guerra a muerte con el fascismo. Y que a la generación de José Duarte -que había realizado su compromiso antifascista por medio de la militancia en colectivos como *Estampa popular*- le permite cerrar el ciclo de la amarga denuncia y conectar con la alegría y la ilusión con la que la España joven y menos joven vive el fin del franquismo y el tránsito hacia la democracia.

Cabe añadir que si la diferencia entre la pintura de zapatos de Duarte y la de Van Gogh es clara, su diferencia con los zapatos de Warhol es igualmente clara, aunque quizás resulte menos evidente. Warhol actuó siempre con la convicción de que una galería de arte o un museo eran o debían ser los equivalentes de una galería comercial y su obra, aún la más decididamente pictórica, tiene siempre una calidad gráfica, cartelística si se quiere, que no es para nada la de los zapatos pintados por Duarte. Esta diferencia se pone en evidencia con singular fuerza en el cuadro identificado en esta exposición como el cuadro (pág. 53) realizado en 2003. Representa un zapato femenino de tacón alto, desabrochado y colores azul y negro, que no está en ninguna parte y menos en un escaparate sino instalado en un pedestal. Gracias a Heidegger sabemos que la instalación de una obra de arte en una colección o en una exposición es un gesto altamente significativo y no simplemente utilitario o convencional. " Ese instalar – afirma en - *El origen de la obra de arte* – es erigir en el sentido de consagrar y glorificar ". Pero " ¿Qué instala la obra en tanto que obra? se pregunta. Y responde " Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia ". Como lo hacen los zapatos de Duarte.

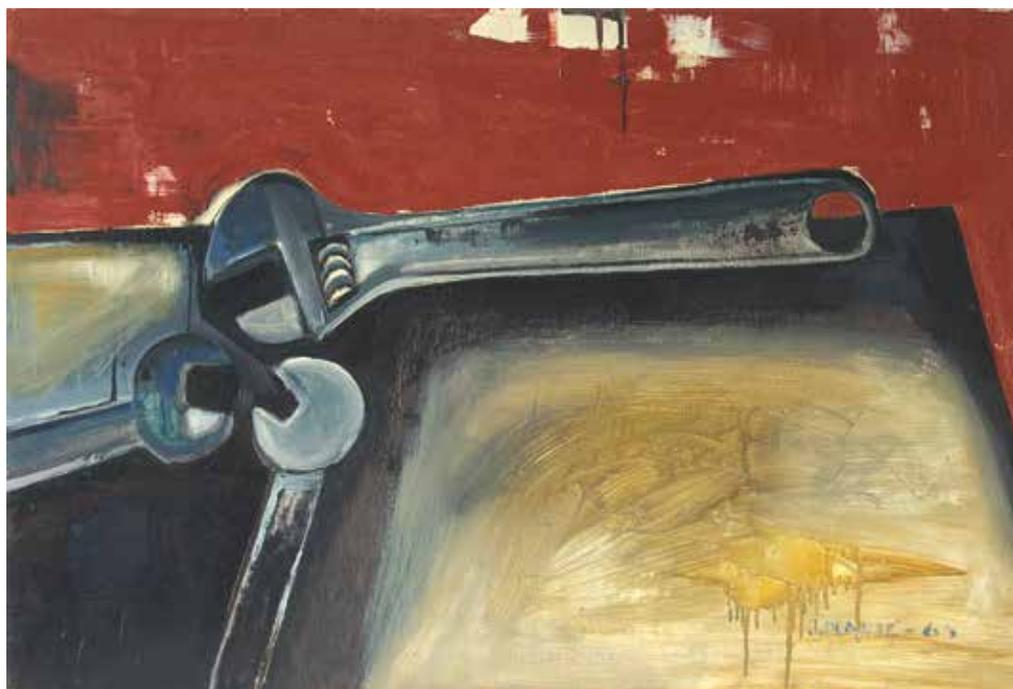
*Carlos Jiménez*

**OBRAS EN  
EXPOSICIÓN**

S/T. 1964  
Óleo/madera, 107 x 154 cm.



S/T. 1965  
Óleo/madera, 67 x 99,5 cm.





S/T. 1964  
Óleo/lienzo, 100 x 140 cm.



S/T. 1965  
Óleo/madera, 114 x 162 cm.



*La Barquilla verde*. 1966  
Óleo/tablex., 140 x 100 cm.  
Colección Diputación Provincial  
de Córdoba



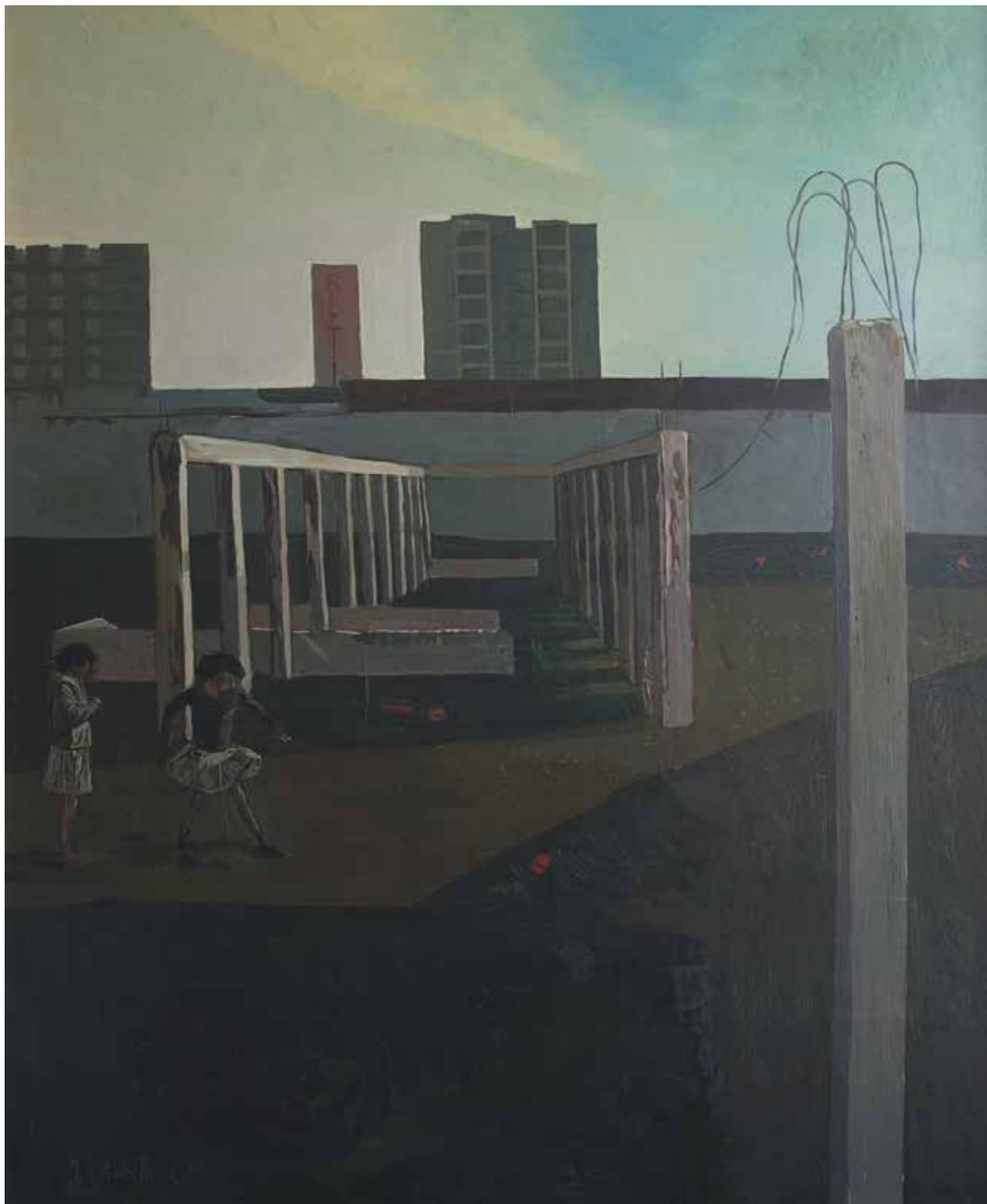
S/T. 1966  
Óleo/lienzo, 76 x 116 cm.  
Colección Castilla del Pino, Córdoba



S/T. 1967  
Óleo/madera, 72 x 119 cm.



S/T. 1967  
Óleo/madera, 97 x 59 cm.



S/T. 1967  
Óleo/madera, 88 x 72,5 cm.



*S/T.* 1967  
Óleo/madera, 70 x 100 cm.



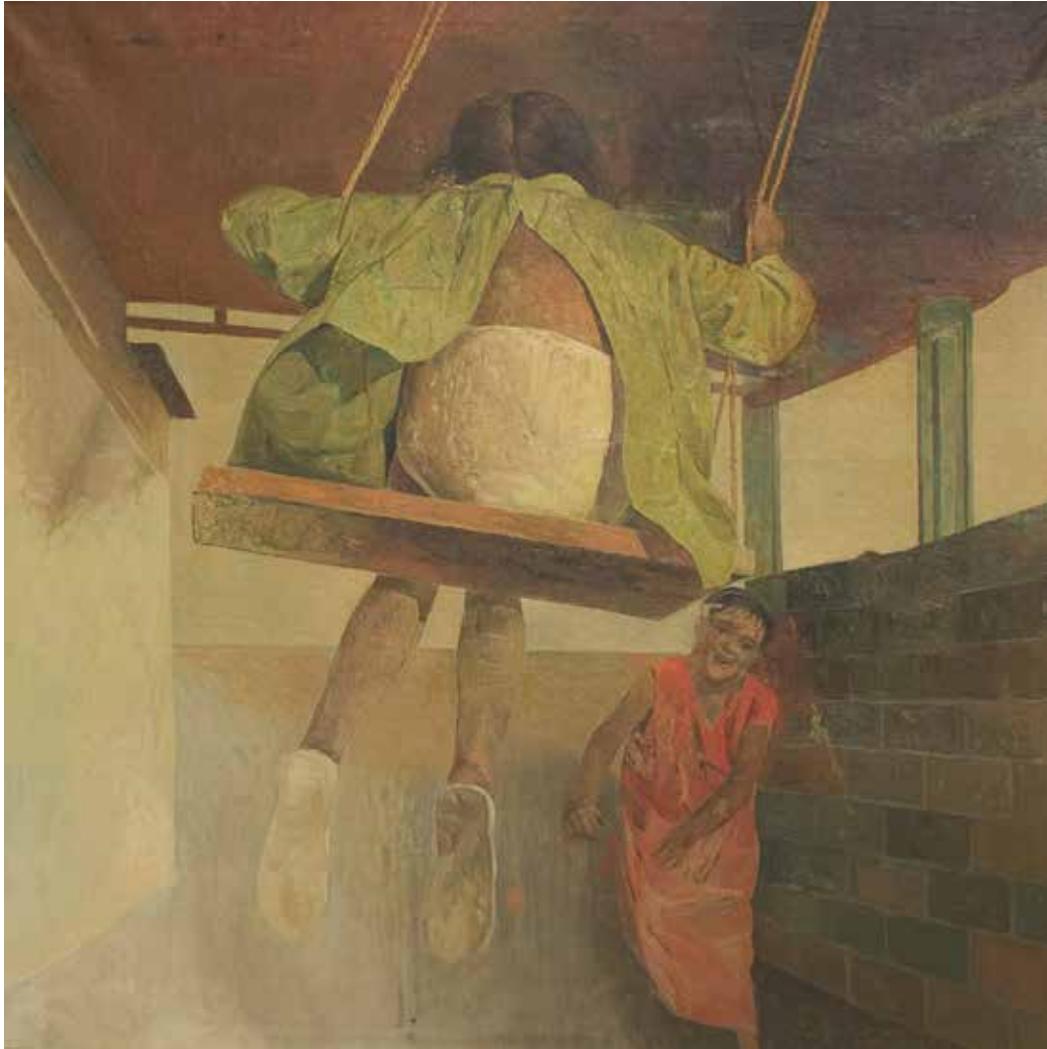
S/T. 1968  
Óleo/madera, 26 x 71 cm.  
Colección privada, Madrid



S/T. 1968  
Óleo/madera, 26 x 71 cm.



S/T. 1968  
Óleo/lienzo, 100 x 139 cm.



*Columpio*. 1969  
Óleo/líenzo, 100 x 100 cm.  
Colección BBK Bank Cajasur



*La barquilla.* 1967  
Óleo/madera, 69 x 100 cm.  
Colección Clara Guzmán, Sevilla



*Feria en el barrio.* 1967  
Óleo/madera, 67 x 118 cm.  
Colección Museo de Arte Contemporáneo.  
Ayuntamiento de Madrid



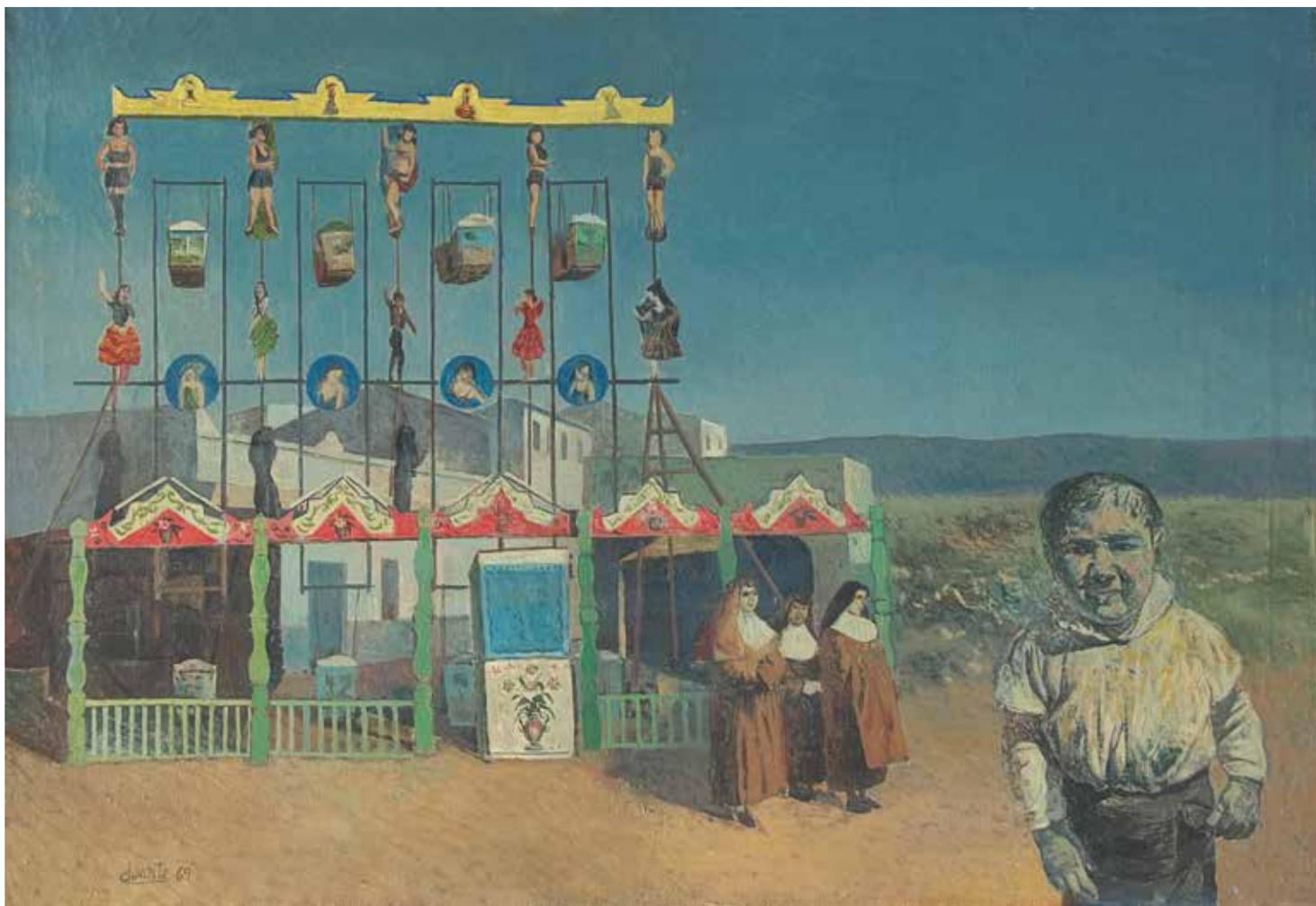
S/T. 1967  
Óleo/madera, 54,5 x 41 cm.



S/T. 1967  
Óleo/madera, 90 x 74 cm.



S/T. 1968  
Óleo/madera, 92 x 73 cm.



S/T.1969  
Óleo/lienzo, 50 x 73 cm.



*Semana Santa de Baena (Córdoba)*. 1968-9  
Óleo/madera, 70 x 100 cm.



*S/T.* 1968  
Óleo/madera, 79 x 128 cm.

S/T. 1967  
Óleo/madera, 59 x 118 cm.



S/T. 1967  
Óleo/madera, 70 x 98 cm.





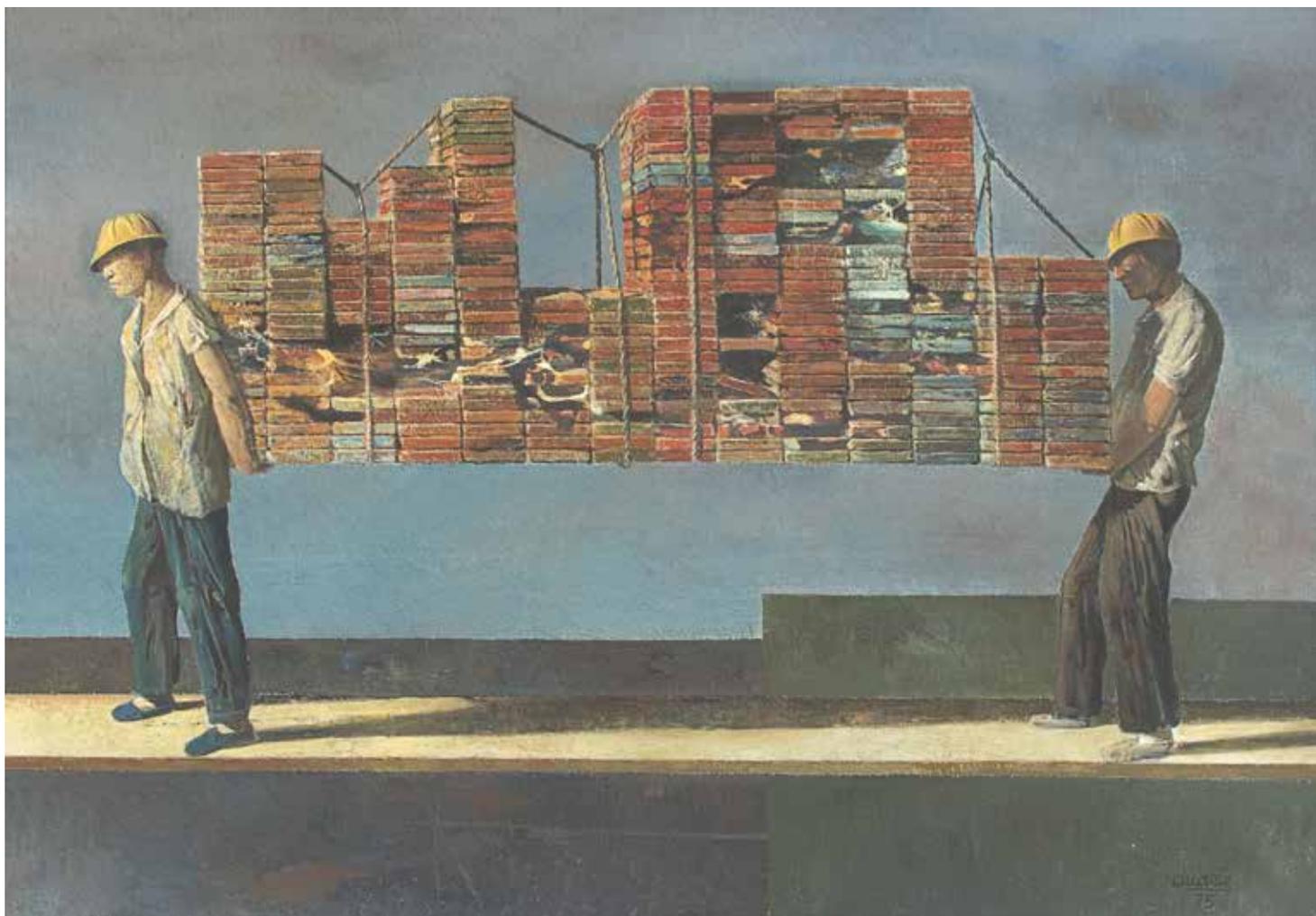
*S/T*. 1967  
Óleo/madera, 59 x 118 cm.



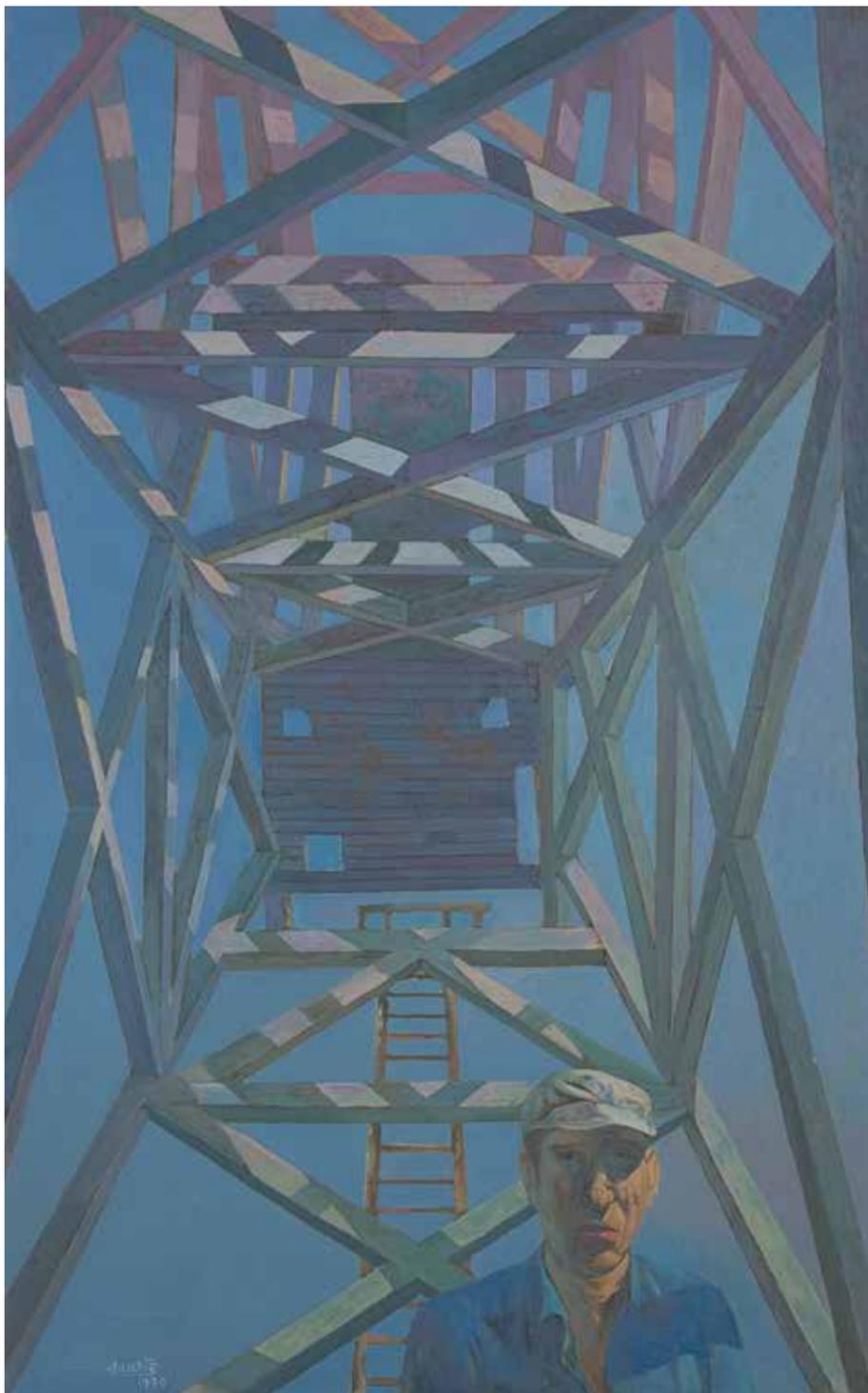
*Descanso*. 1972  
Óleo/líenzo, 89 x 130 cm.  
Colección Gerardo Olivares, Córdoba



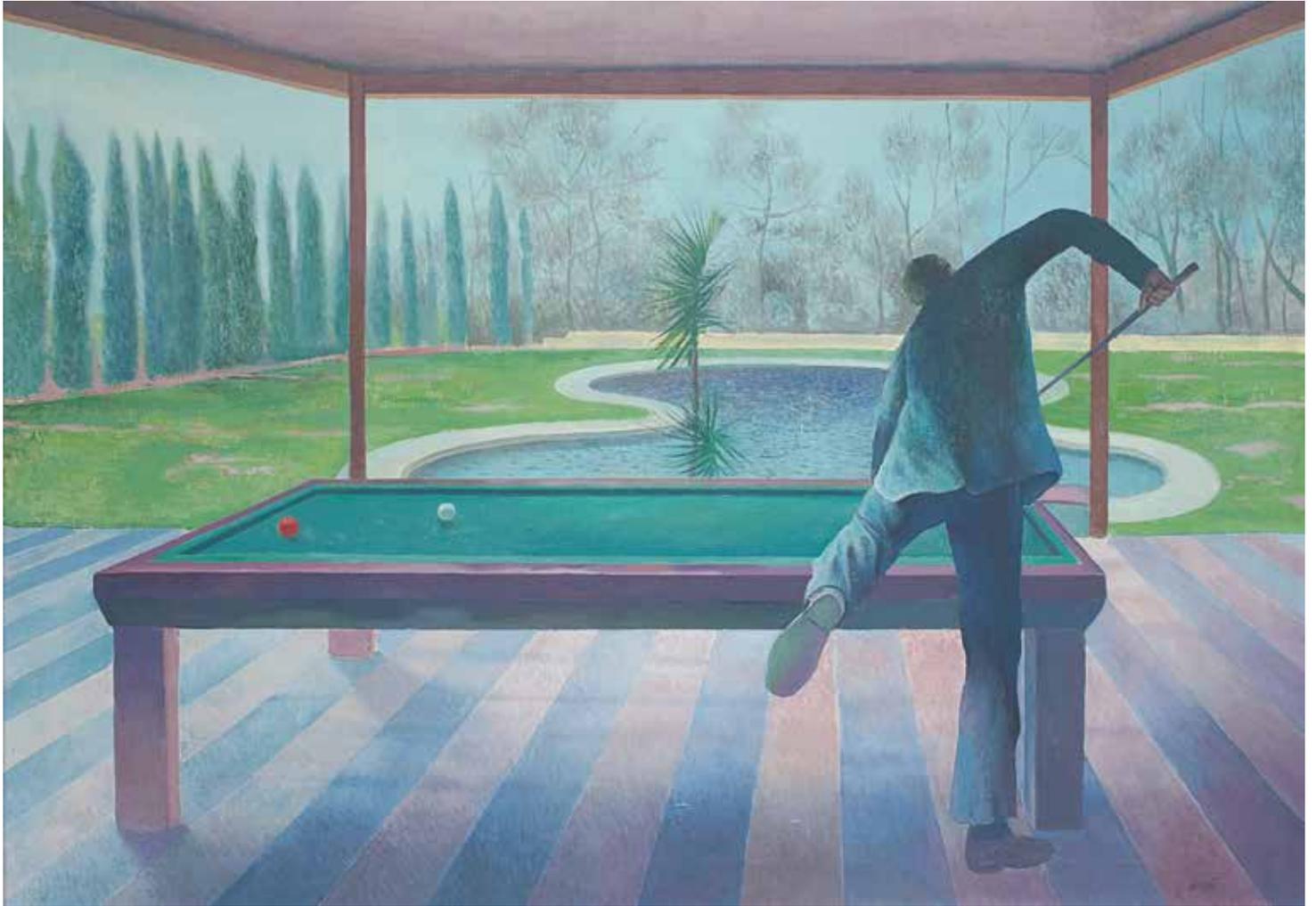
*El espejo*. 1971  
Óleo/lienzo, 64,5 x 92 cm.  
Fundació General Universitat de València  
Patronat Martínez Guerricabeitia



*Albañiles en el traslado.* 1975  
Óleo/lienzo, 81 x 116 cm.  
Colección Arcocha, Madrid



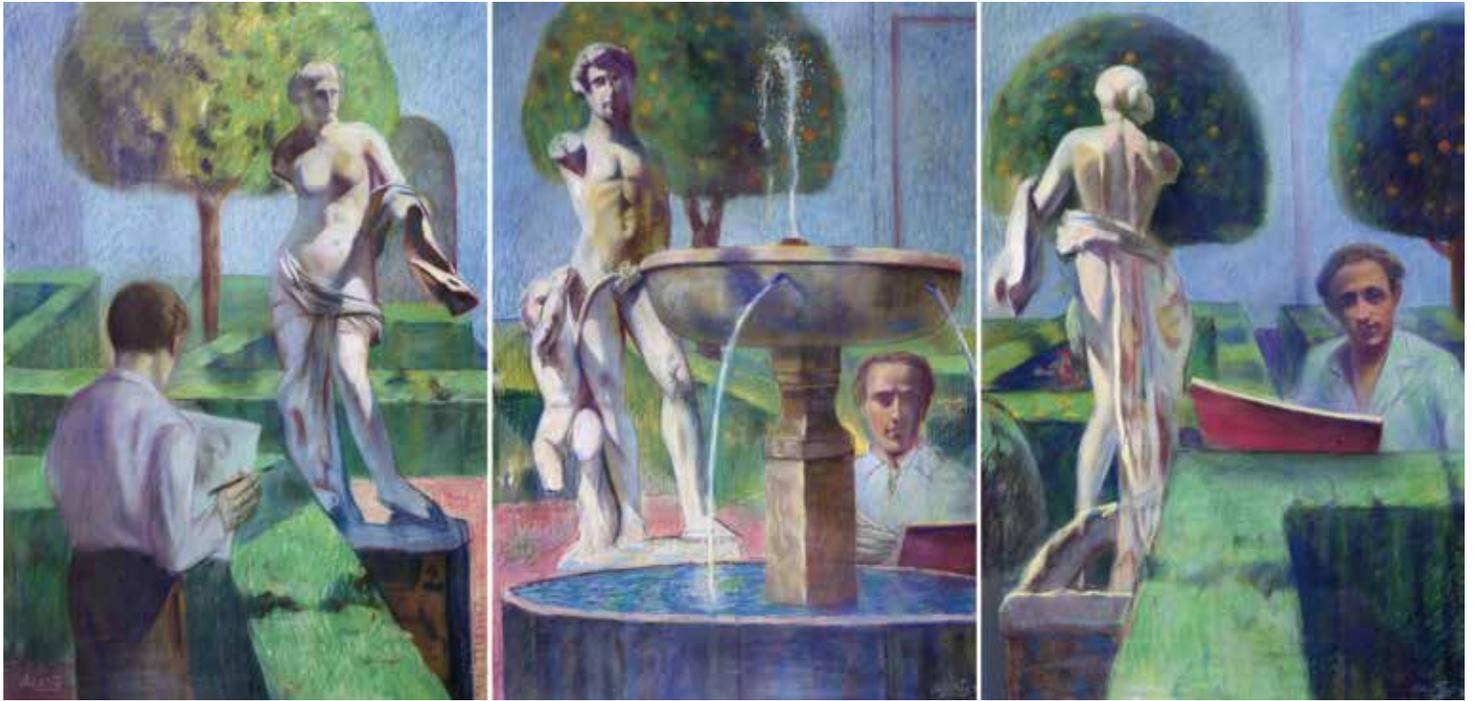
S/T. 1970  
Óleo/lienzo, 116 x 73 cm.



*Partida de billar.* 1980  
Óleo/lienzo, 81 x 116 cm.  
Colección IFEMA, Feria de Madrid



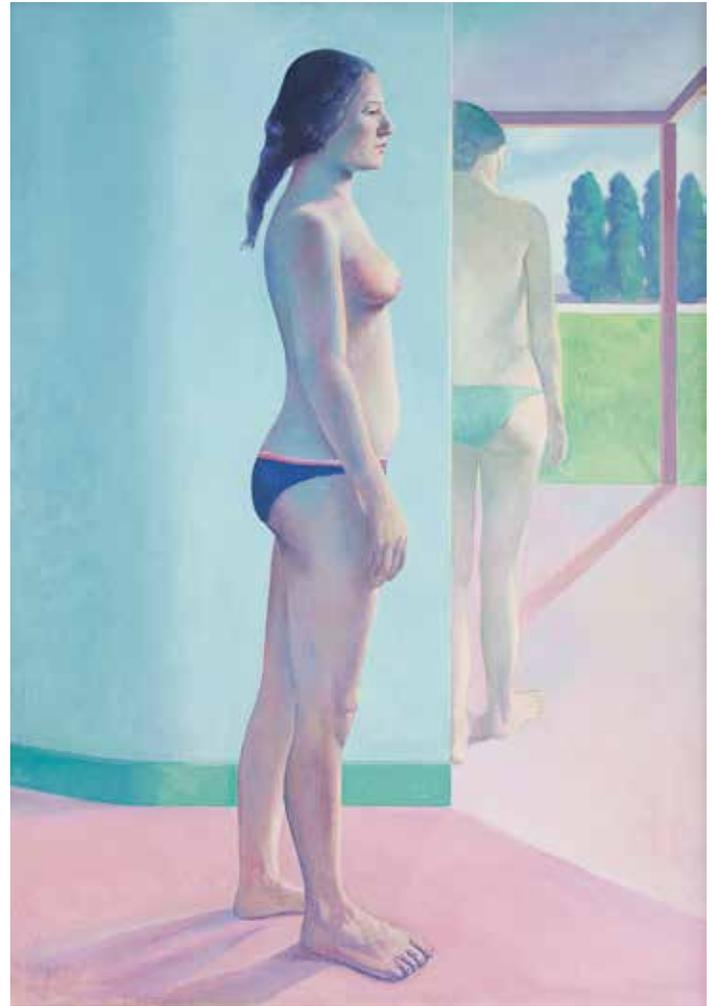
*S/T.* 1981  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.



S/T. 1980  
Pastel/pastel (tríptico), 70 x 300 cm.



S/T. 1982  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.



S/T. 1981  
Óleo/lienzo, 116 x 81 cm.



S/T. 1981  
Óleo/lienzo, 81 x 116 cm.



S/T. 1980  
Óleo/lienzo, 73 x 100 cm.



S/T. 1982  
Óleo/lienzo, 114 x 162 cm.



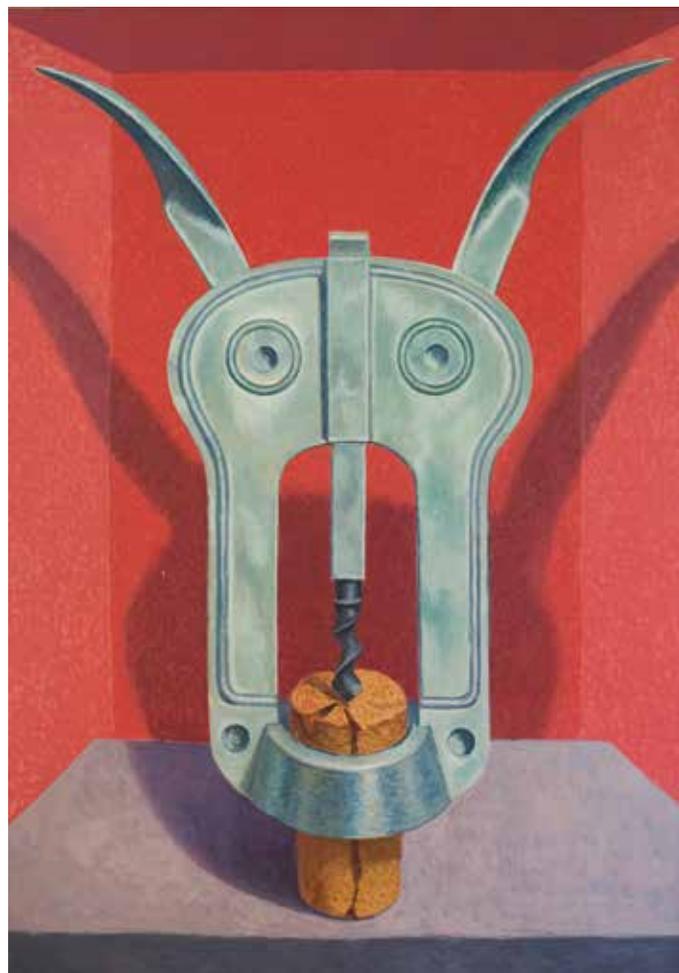
*S/T*. 1989.  
Óleo/lienzo, 114 x 196 cm.



S/T. 1991  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.



S/T. 1990  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.  
Patrimonio artístico "La Caixa". Obra social

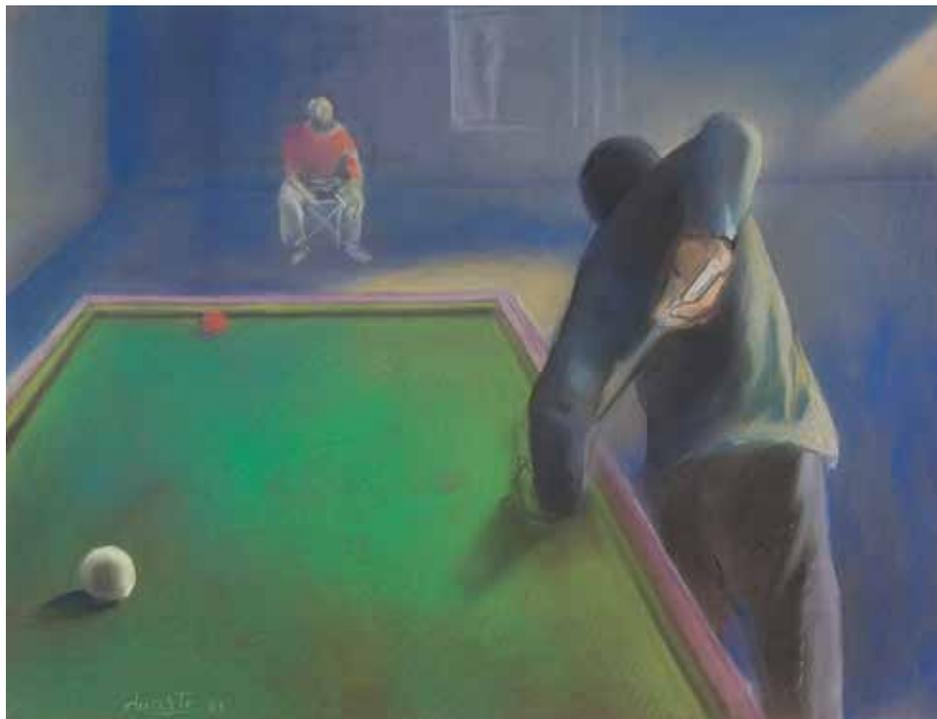


S/T. 2003  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.



*S/T.* 2003  
Óleo/lienzo, 162 x 114 cm.

*S/T.* 1980  
Pastel/pastel, 50 x 65 cm.



*S/T.* 1980  
Pastel/pastel, 50 x 65 cm.



*Fábrica El Aguila.* 1988  
Óleo/lienzo, 33 x 46 cm.  
Colección Bonet, Madrid



*S/T.* 2000  
Óleo/lienzo (díptico), 162 x 228 cm.



*Ría de Bilbao.* 1993  
Óleo/lienzo, 60 x 60 cm.



*Ría de Bilbao.* 1992  
Óleo/lienzo, 50 x 65 cm



*Ría de Bilbao.* 1992  
Óleo/lienzo, 74 x 100 cm.



*Ría de Bilbao.* 1992  
Óleo/lienzo, 114 x 162 cm.

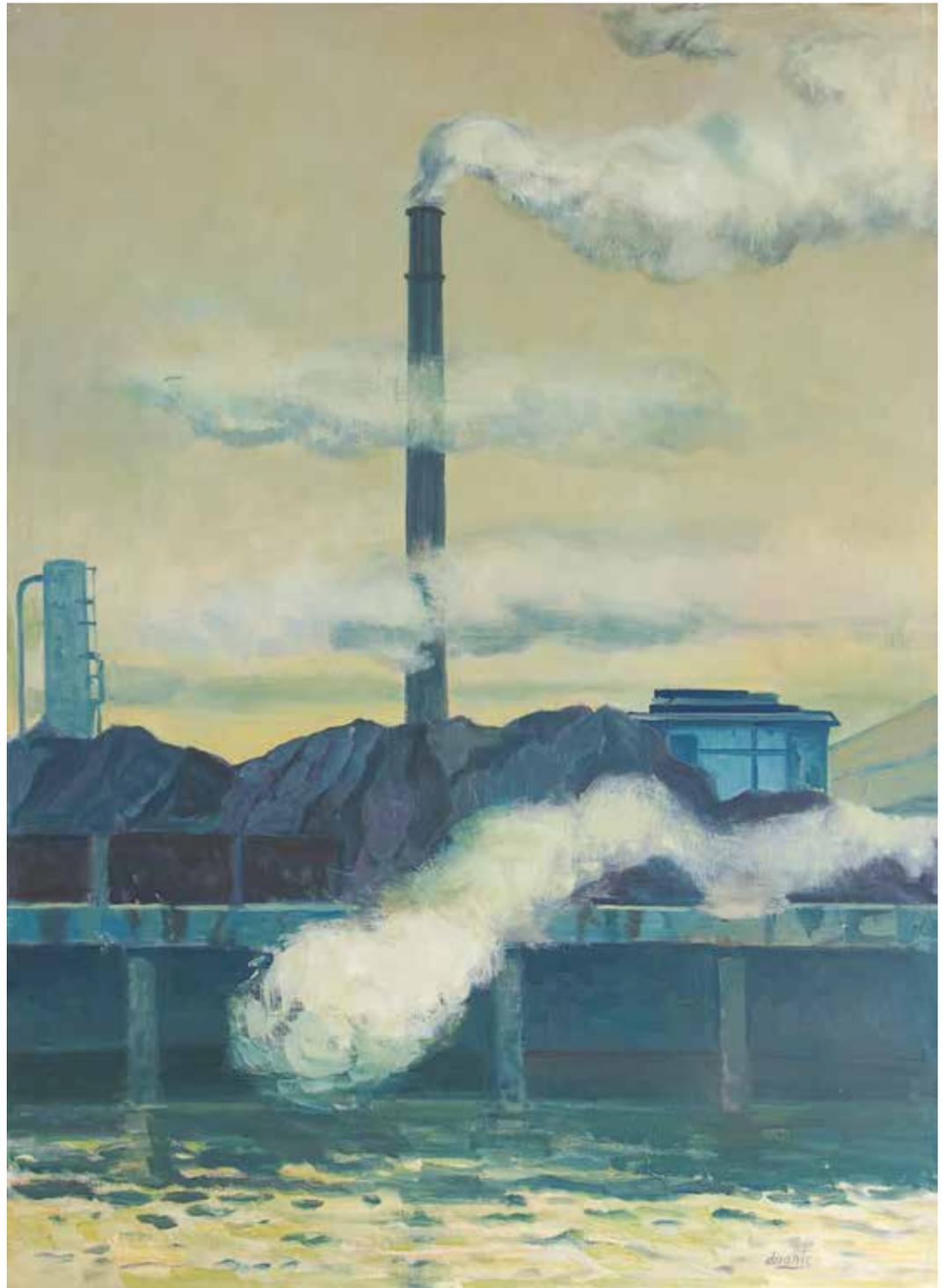


*Ría de Bilbao 1992*  
Óleo/lienzo, 73 x 100 cm.



*Ría de Bilbao. 1992*  
Óleo/lienzo, 65 x 81 cm.





*Ría de Bilbao.* 1992-3  
Óleo/lienzo, 100 x 73 cm.  
Colección Arregui Luco, Madrid

## **Créditos**

### **Exposición**

Comisaria: Angustias Freijo Moullaa  
Coordinación: Óscar Fernández López  
Transporte: Mudarte  
Montaje: Manmaku  
Seguros: Generali Seguros  
Restauración: Regespa

### **Catálogo**

Edición: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura.  
Textos: Angustias Freijo Moullaa / Juan Manuel Bonet /  
Ángel Llorente Hernández / Marina Gauthier-Dubédat / Carlos Jiménez  
Fotografías: Pablo Duarte Medina  
Imagen de Portada: José Duarte. *S/T*. 1970. Óleo/Lienzo 116x73 cm.  
© Pepe Duarte, VEGAP, Córdoba, 2013  
Diseño e impresión XUL  
Depósito Legal: CO 1015-2013

### **Agradecimientos**

Sin la valiosa ayuda de Aurelia Medina, esposa y compañera de José Duarte, no hubiera sido posible elaborar el proyecto.

Ángel Arcocha  
BBK Bank Cajasur  
Celia Fernández, viuda de Castilla del Pino  
Clara Guzmán  
Diputación de Córdoba  
Eduardo Alaminos  
Gerardo Olivares  
IFEMA, Feria de Madrid  
Irene Arregui  
José Álvarez  
José María Báez  
Juan Cuenca  
Juan Manuel Bonet  
Manuel González Freijo  
María Corral  
Mariano Ramírez  
Museo de Arte Contemporáneo. Ayuntamiento de Madrid.  
Nimfa Bisbé  
Patrimonio artístico "La Caixa". Obra Social  
Sres. Infante  
Universitat de Valencia. Patronat Martínez Guerricabeitia

## **Créditos Institucionales**

### **Ayuntamiento de Córdoba, Delegación de Cultura**

Alcalde  
José Antonio Nieto Ballesteros

Concejal Delegado de Cultura  
Juan Miguel Moreno Calderón

Director General de Promoción y Desarrollo  
Leopoldo Tena Guillaume

Director Unidad de Comunicación y Publicaciones  
Josefo Rodríguez Royón

Jefe Departamento de Gestión Cultural  
Francisco Palomar González

### **VIMCORSA**

#### **Viviendas Municipales de Córdoba, S. A.**

Presidente  
Luis Martín Luna

Consejeros  
M<sup>a</sup> Carmen Mingorance Gosálvez  
Alfonso López Baena  
Carmen Sousa Cabrera  
Raúl Ramos García  
José María Bellido Roche  
Marcos Santiago Cortés  
Roque de Llano Iribarnegaray  
Francisco Tejada Gallegos  
Inmaculada Durán Sánchez  
Antonio García Aperador  
Andrés Pozuelo Moya  
Mercedes Muñoz Santos



VIVIR DESDE  
LAS ENTRAÑAS  
**JOSÉ DUARTE**