

QUINTANA MARTELO



Q U I N T A N A M A R T E L O

Exposición

Curador

Miguel Fernández-Cid

Coordinación

Lizí Rodríguez

Directora Ejecutiva

Norma Lee

Administradora

Transporte

Transegur

Divulgación y protocolo

Luz María Frías, Jennifer Huertas y Edda de Otárola

Asistentes de montaje

Hugo Jiménez, Densi Castellero, Liberato Camarena, Sixto Chang

Guía de la exposición

Santiago Chérigo

Mantenimiento

Julián Márquez y José Pablo Sánchez

Asistente de producción

Fernando Nogueira

Agradecimientos

Glafira Rosales

Pilar Corredoira

Natalia Poncela

Iván Prieto

Catálogo

Textos

Donald Kuspit, Miguel Fernández-Cid

Traducción

Olga M^o Moreiro

Fotografía

Vari Caramés, Margen, Quintana Martelo, Luis Gabú

Diseño

Marc Quintana

Imprime: Litonor

Depósito Legal: C 691-2010

Portada: Luis Gabú

Con la colaboración de

Le MERIDIEN
PANAMA



Q U I N T A N A M A R T E L O
M E M O R I A



Belleza realista y pasión pictórica: el conflicto estético de Manuel Quintana Martelo

No puede decir si ella es Beatriz o su 'Belle Dame Sans Merci'. Éste es el conflicto estético el cual puede ser afirmado con más precisión en términos de impacto estético del exterior de la madre 'bella', a disposición de los sentidos, y el interior enigmático que debe ser construido mediante la imaginación creativa.

... El elemento trágico de la experiencia estética reside, no en la transitoriedad, sino en el carácter enigmático del objeto...

... Para tener experiencias estéticas debemos primero someternos al encanto de las cualidades externas formales del objeto. Luego debemos enfrentarnos a nuestras dudas y sospechas sobre sus cualidades internas. Puesto que este conflicto sólo hace referencia a la mente del hombre y los productos materiales del hombre, el gran camino hacia el consuelo reside en la nuestra exposición ante la belleza de la naturaleza.

Donald Meltzer, *The Apprehension of Beauty*(1)

Cuando observo la obra de Manuel Quintana, ¿qué es lo que veo?: la continua ejemplificación del conflicto estético, no resuelto aunque mitigado, en muchas de sus obras, por la conmovedora atención hacia la belleza de la naturaleza, como una reconfortante alternativa a la belleza del cuerpo femenino. Ambas son pasajeras: las rosas de *Rose St* (1993-98), *Ramiño de rosas* (1996) y *Kosovo* (1999) se marchitarán y morirán; así como la belleza de las jóvenes en *A limoeira de Padrón* y *Desnudo*, ambas de 1996, se desvanecerá y la carne perderá su firmeza. Pero las rosas tienen la ventaja ontológica de estar más próximas al seno de la naturaleza -de ser puramente naturales y estar más cerca de la esencia de la naturaleza- y por tanto de ser más antológicas que las mujeres. A pesar de lo glorioso de sus cuerpos, sus mentes los comprometen, provocando cierta inseguridad que 'contamina' su carne, que advierte a su existencia para que parezca particularmente inaccesible. A pesar de su presencia física,

están psíquicamente ausentes, en cuanto que tienen mente además de cuerpo, y mientras sus cuerpos son obvios, sus mentes son misteriosas: no sabemos lo que piensan.

Por eso vemos los desnudos de Quintana Martelo de espaldas, como si se alejasen; dándonos la espalda, como dice el refrán, para ocultarnos su conciencia. Podemos ver sus cuerpos cuando queramos, pero nunca podremos saber lo que se esconde dentro de sus mentes: se lo guardan para ellos aunque sus cuerpos se conviertan en recuerdos artísticos. Estamos ciegos ante la vida interior de los desnudos de Quintana Martelo -tal vez su desnudez nos ciegue hipnotizándonos- y nos vuelve indiferentes ante ella inmóvil y muda -con su todopoderosa y noble calma- preservando su integridad. Defendiendo su postura ante nuestra presencia voyeurista, se vuelve inmune ante la mirada masculina. En resumen, podemos poseer su cuerpo -o al menos su espalda- con nuestros ojos, pero no podemos tener ni una sola visión de su espíritu.

Por el contrario, al observar la rosa adquirimos una percepción de ella, nos apoderamos de ella, ya que la rosa no tiene secretos ni una misteriosa vida interior, ni ego del que ser consciente, de hecho, ni siquiera conciencia. No oculta nada: no nos da la espalda. No existe ninguna diferencia entre su interior y su exterior; su belleza exterior revela su sustancia interior. La rosa de Quintana Martelo es un símbolo tradicional -es el distintivo más común del amor tierno- en un mundo lleno de trágico sufrimiento, tal y como *From Schindler's List* (1992-1995) y *Kosovo* (1999) muestran de forma elocuente- pero no es necesario que haya una para que se sienta su existencia, su propósito existencial, para que sea realmente coherente: para la rosa, existir implica ser inmanentemente significativa. Si 'la perfección lo es todo', entonces la exquisita rosa de Quintana Martelo es el paradigma de la perfección de la existencia, haciendo que sea doblemente perfecta en todo su concepto. Sin embargo, yo he hablado de la mitigación de un conflicto estético recurriendo a la belleza natural, no a la forma en que el conflicto estético se manifiesta en la obra de Quintana Martelo, reiterada y compulsivamente, como si no pudiese solucionarlo por mucho que lo intentase, sugiriendo que se trata de una condición humana incorregible. Puede evitarse si se recurre a la naturaleza, pero tu propia naturaleza -el conflicto entre los propios instintos y los objetos reales hacia los que se dirigen- queda permanentemente irresoluble. Quintana Martelo recurre a la yuxtaposición para revelar el conflicto universal entre realidad interna y externa, o como decía Kandinsky, entre la necesidad interior, impulsada

por los sentimientos instintivos y a menudo inconscientes, y la necesidad exterior, que implica la conciencia de los objetos 'ajenos', 'hechos incontestables' de manera impersonal que se pueden volver personales si son 'sinceros', pero que permanecen indiscutiblemente 'ajenos'. Quintana Martelo muestra la discrepancia entre la realidad psíquica y social –entre la expresión subjetiva y el dato objetivo– sin intentar conciliarlas, tal vez porque al hacerlo convertiría a cada una en la sombra de la otra, neutralizando el poder presencial y la importancia experiencial de ambas, incluso ocultando la misteriosa belleza y la integridad cognitiva que cada una posee cuando aparece por sí misma, como si fuese un mundo en sí.

Por tanto, podemos encontrar dentro del mismo estudio bodegones tradicionalistas meticulosamente representados y superficies pictóricas modernistas emocionalmente apremiantes. (Martelo no parece querer aventurarse fuera del taller, aunque es consciente de lo que ocurre más allá, sugiriendo que a pesar de su aislamiento es perfectamente consciente de los impactos históricos, como muestran sus piezas más sensibilizadas con los temas sociales). Es como si Quintana Martelo nos estuviese invitando a comparar realismo y abstracción –la meticulosa observación de objetos (incluyendo los tubos de pintura y pinceles, sus objetos artesanales), proporcionándoles cierta dignidad y autonomía, y una expresión suntuosamente pura, sin pedirnos que distingamos cuál es más convincente que cuál. Ambos son necesarios si la pintura no va a desaparecer, como argumentan ciertos teóricos que creen que está históricamente pasada de moda: la pintura debe aceptar las contradicciones de su historia para permanecer viva. *Variable I* (2003) destaca de forma determinante: una naturaleza muerta que incluye pinceles y tubos de pintura dentro de cacerolas con una única brocha plana entre ellos destacando el carácter nivelado del conjunto así como de la superficie puramente blanca sobre la que se exponen, se yuxtapone con una abstracción rothquiana compuesta por diferentes niveles de tonalidad verdosa. ¿Qué lado del díptico es el preferible? No cabe respuesta, éste es el dilema postmodernista (y post-tradicionalista). Los opuestos se unen paradójicamente sugiriendo que la disonancia cognoscitiva y perceptiva se han vuelto extraordinariamente consonantes dentro de la posición contemporánea de la pintura, contribuyendo a una experiencia estética más provocativa y enigmática de lo que la pintura tradicional y modernista pueden ofrecer individualmente. La fricción generada por su yux-

taposición los des-cosifica –tanto la pintura tradicional como la modernista se han cosificado en exceso dentro de la situación post-histórica actual en la que la idea de un desarrollo progresivo o lineal del arte se ha desplomado con el peso de su propia simplicidad– dialectizándolos, sugiriendo que se trata de líneas inconscientemente paralelas que convergen inesperadamente en la infinitud estética.

Gran parte de la obra de Quintana Martelo está formada por bodegones, como podemos apreciar en *Bodegón con plátanos* (2000) y *Bodegón 29 de maio* (2007). A veces los objetos de las naturalezas muertas son frutas de colores con vida orgánica, otras veces los escombros inorgánicos de una sociedad materialista, a menudo yuxtapuestos dentro del mismo cuadro –aquel sobre una mesa, éste en el suelo– como si mostrasen la paridad entre la vida y la muerte, y su estrecha vinculación, e incluso su irónica capacidad de intercambio. Podemos observar muchos objetos cotidianos, como zapatillas y paraguas, a veces relacionados de forma sugerente, como en *Dous paraguas* (2001) donde un paraguas adopta el rol del hombre y el otro de la mujer, como una connotación 'surrealista' del acto sexual. Pero la clave de los bodegones de Quintana Martelo no es la relación entre los objetos de las naturalezas muertas, por muy evocadores que puedan parecer, sino la provocadora relación entre ellos y el fondo pictórico sobre el que descansan; una tensión que sugiere que están en permanente conflicto estético; la dinámica técnica pictórica representa los cambios en el estado de ánimo del artista y los objetos estáticos del mundo cotidiano.

Si los objetos de las naturalezas muertas de Quintana Martelo apareciesen en anodinos espacios neutrales, como espejismos en la oscuridad, tal y como frecuentemente aparecen en los bodegones tradicionales –el sentido de pérdida y ausencia implícitas en el oscuro vacío supuestamente proporciona a los objetos aislados una presencia realmente inmediata– más que en el contexto de un fondo 'expresionista abstracto' tan físicamente conmovedor (aunque dimensionalmente diferente) de los objetos de las naturalezas muertas, entonces las obras de Martelo ya no serían eficaces como emblemas del conflicto estético. Si Quintana Martelo fuese sólo un realista o un pintor abstracto, por muy estéticamente sutil que sin duda fuese su realismo y su abstracción, su obra supondría un fracaso imaginativo puesto que no expresaría un conflicto estético. La capacidad de admitir el conflicto estético requiere lo que Keats denominaba 'capacidad negativa', y Quintana Martelo la

tiene; y ésta es quizás la razón fundamental por la que crea grandes obras. Sus yuxtaposiciones o 'indecisiones', como se denomina ahora, –su conocida 'duplicidad' o doble visión, confirmando la idea de Baudelaire de que el artista creativo tiene que ser necesariamente un 'homo duplex'– muestran que es capaz de aceptar la incertidumbre que puede abrir el camino a una nueva síntesis de antiguas ideas, y por tanto a la creación de nuevas obras de arte. La incertidumbre puede catalizar su creatividad, si la acepta pacientemente sin tratar de alcanzar la verdad del arte irreprimentemente –siempre un recurrente y vano esfuerzo– en lugar de esperar a que espontáneamente se exteriorice estéticamente.

Elevar dogmáticamente la abstracción por encima del realismo o viceversa –considerando uno como un estilo artístico auténtico y estéticamente esclarecedor y el otro como estéticamente ilógico– destruye las posibilidades que emergen cuando uno se permite permanecer suspendido entre dos opuestos, dejándolos madurar dentro de una revelación estética de su unidad: la revelación de unidad entre ellos que Kandinsky tuvo cuando equiparó la 'gran abstracción' y el 'gran realismo', "dos caminos que, en última instancia, conducen hacia un mismo objetivo"(2), como muestra la obra de Quintana Martelo. Es difícil decir si se trata de una abstracción realizada de modo realista o de un realismo realizado de forma abstracta.

Creo que cuando Quintana Martelo sitúa un espacio tridimensional junto a una imagen bidimensional del mismo espacio, nos está exponiendo al conflicto estético entre lo que los psicoanalistas llaman 'apasionado mundo figurativo de los objetos internos', y 'el mundo realista de los objetos externos', ambos sin entidad a menos que el mundo del arte eche mano de ellos para crear una ilusión. Incluso los desnudos femeninos de Martelo carecen de entidad, como su pasividad, por no decir inmovilidad, nos da a entender; y sus amigos retratados en bocetos tampoco parecen tener entidad propia, a pesar de lo pensativos y pasivos que puedan parecer. No siempre queda claro si el objeto de la naturaleza muerta de Martelo es una Beatrice o una 'Belle Dame Sans Merci', puesto que su pictorialismo expresa sentimientos en un proceso enigmático, ni si éste domina completamente el objeto, transformándolo en una estimulante musa –como el maravilloso limón de Quintana Martelo, su amarillo brillante divinizado como fenómeno puramente estético, aunque existiese abstractamente más que realmente– para que pierda su banalidad y familiaridad. Pero el limón es, después

de todo, simplemente otro limón, a pesar de ser puramente bello. La problemática del conflicto estético, y la ambigüedad en relación al objeto al que origina, todavía está implícita en *Das Tres Gracias* (1987) una obra esencial. Los cuerpos de las tres gracias comienzan a fragmentarse y desintegrarse, perdiendo su belleza sagrada –la gracilidad que es su ideal estético, y que la figura femenina encarna proverbialmente– porque con seguridad están siendo desespiritualizados lentamente, por no decir profanados, por el proceso artístico modernista de Martelo. Supuestamente su naturaleza abstracta posee su propia espiritualidad –pretendidamente hace que el objeto sea más espiritual de lo que sería en otras circunstancias, como parece ser el caso de los bodegones– pero aquí es subversivamente física y desencantada.

Las obras de Quintana Martelo cuentan la historia de su propia destreza artística, invitándonos a convertirnos en participantes observadores del proceso, a adentrarnos en su estudio y a comparar sus pinceles y tubos de color, y a ser testigos de cómo sus ojos capturan la textura particular de objetos muy particulares sin perder el más mínimo detalle sensorial, tratando cada sensación como si fuese la esencia matizada del objeto y, finalmente, a experimentar una epifanía estética en la que el objeto observado parece sobrepasar los límites de su propia existencia, incluso cuando se vuelve más existencialmente real y meticulosamente observado de lo que sería generalmente, indicando que la experiencia sensorial pura se puede permitir un profundo 'entendimiento' o una 're-concretización' del ser. Al mismo tiempo, la obra de Quintana Martelo hace una exposición completa sobre el confuso conflicto estético que todo artista debe experimentar y abordar –personalmente sufrir y sobrellevar con imaginación– si desea convertirse en un artista serio, o que se pueda tomar en serio, como es el caso de Quintana Martelo.

Donald Kuspit

Notas:

(1) Donald Meltzer, *The Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence* (Old Ballechin, Strath Tay, Scotland: Clunie Press, 1988), 22, 27, 157

(2) Kenneth C. Lindsay y Peter Vergo, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art* (New York: Da Capo Press, 1994), 242

Traducción: Olga M^a Moreiro



M E M O R I A

Memoria. Oleo sobre lienzo. 400x700 cm. 2007



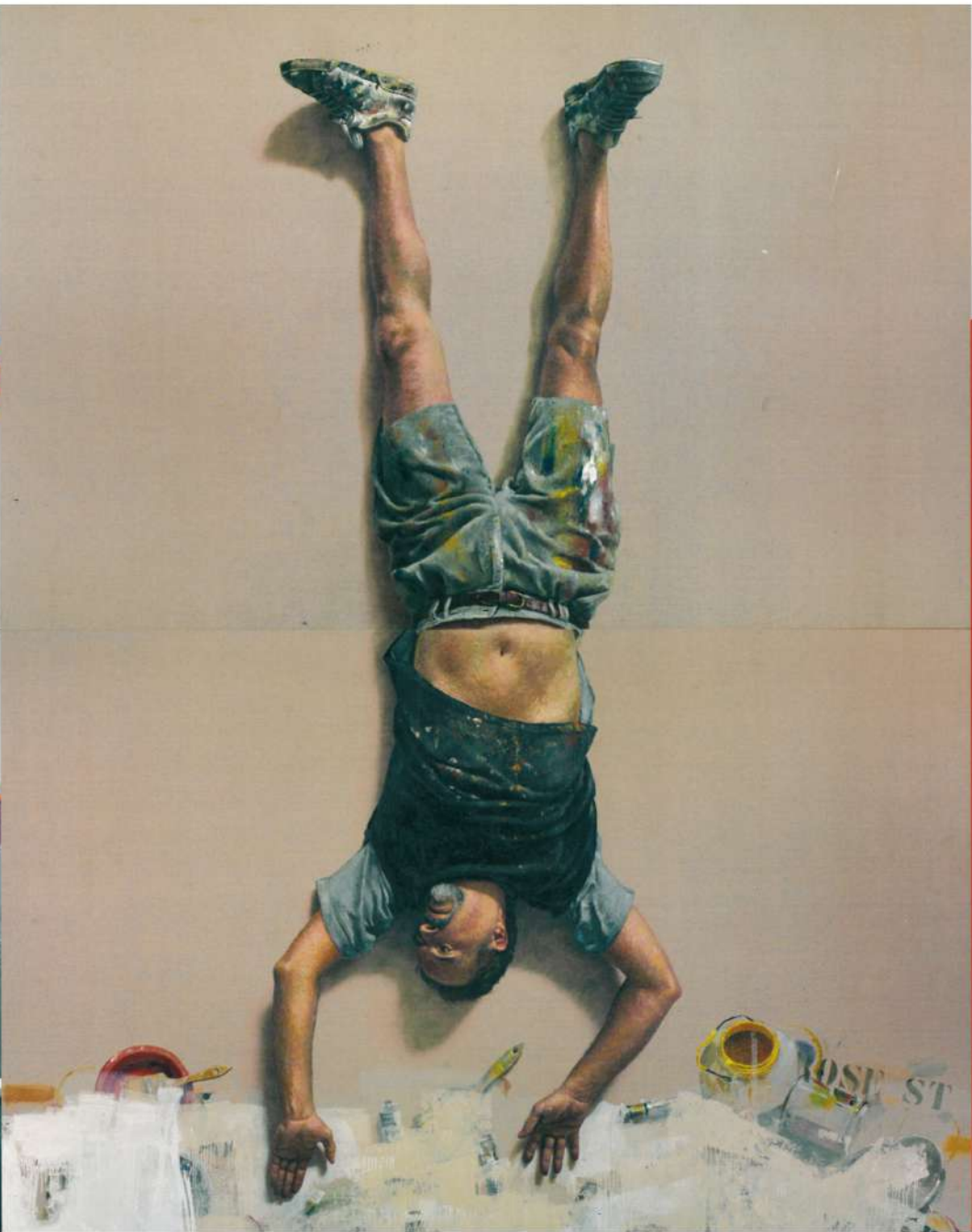




Figura. Fibra de poliéster. 180x50x28 cm. 2007-09

Sillón. Fibra de poliéster. 98x70x80 cm. 2007-09







Pratos (medidas varias). Fibra de poliéster. 2007-09

Paleta. Fibra de poliéster. 71x104 cm. 2007-09



OLEO SOBRE LIENZO

Restroom. Oleo sobre lienzo. 162x200 cm. 2009



Pratos. Oleo sobre lienzo. 162x200 cm. 2007



Shanghai. Oleo sobre lienzo. 162x200 cm. 2009







Portrait. Oleo sobre lienzo. 162x390 cm. 2006-09

Q M

Lo que está cerca, lo próximo. La búsqueda de la imagen

Supongo que lo fácil es escribir acompañando a las imágenes, haciéndolas encajar entre sí, como si todas ellas tuvieran una implicación que las justificara. La tentación es fuerte, porque de ese modo uno tiene la sensación de que ofrece una imagen firme y sólida del artista, como si la palabra contribuyese a darle claridad a su proyecto.

Escribo sobre Manuel Quintana Martelo, un pintor nacido en Galicia, una región atlántica española, a finales de 1949; pero escribo sabiendo que mis palabras tienen como primer destinatario a un público universitario y neoyorkino, pues su destino es el catálogo de su exposición en la QCC Art Gallery, The City University of New York. El dato no es menor, pues me libera de introducir referentes próximos al artista que, desde la otra orilla atlántica, carecerían de sentido.

No creo mucho en las consideraciones que otorgan a cada territorio, clima o geografía unas características propias, una pulsión que se refleja, de un modo más o menos intenso, en la obra de sus artistas. Manuel Quintana Martelo nace en una tierra un tanto aislada en la España de los años 50 y 60. Cuando decide ser pintor, tiene que marcharse a aprender el oficio, y elige la Escuela Superior de Bellas Artes Sant Jordi de Barcelona, una ciudad con un ambiente cultural más abierto y plural, una ciudad que ligamos siempre al clasicismo de las culturas mediterráneas, pero que, en esos años, vive la extensión del gusto por la pintura matérica, con frecuencia no figurativa. Dicen que el choque desconcierta un tanto a Quintana Martelo, pero sin duda es el origen de un sentimiento que le acompañará desde entonces y que creo que termina por definir su actitud en la pintura: la férrea búsqueda de un espacio propio, desde un continuo preguntarse por la razón de la pintura, por su implicación con ella, por su sentido.

Quintana Martelo pertenece a una generación que se forma frente al peso de esa herencia clasicista mediterránea a la que antes aludía, bajo el dominio que ejerce la influencia del informalismo matérico de Antoni Tàpies y el empuje de las respuestas de cariz conceptual. Quintana Martelo no sigue ninguna de esas vías, quedando siempre un poco al margen, en una actitud que finalmente resultará ser más consciente que casual. Lo que sí hace es analizar lo que ve, ser en extremo crítico con algunas prácticas, y al tiempo capaz de incorporar detalles, modos de ver, materiales.

La inquietud le lleva a viajar, seleccionando los destinos en función de posibles encuentros estéticos, de referentes. Bélgica es Rembrandt, Holanda es Van Gogh, Londres es Bacon, Suiza es el repaso a las vanguardias históricas del siglo xx, Alemania es Richter... En su memoria, como todas selectiva, quedan los diálogos visuales. Lo curioso es comprobar qué selecciona en cada caso, qué ve o por qué elige a Bacon, Richter y Rembrandt. Sus respuestas no son las habituales, tienen que ver más con la relación entre el modo de hacer y lo conseguido. Un territorio especialmente atractivo. Para un pintor español de su generación, viajar por Europa es encontrar la magia, la tradición, la historia, las preguntas, las respuestas, las rupturas de la pintura; de la misma manera, a Nueva York se viajaba buscando conectar con la actualidad, con los debates del momento. El proceso es significativo porque indica un interés inicial por conocer y moverse dentro del lenguaje del medio, que justifica el poso técnico, el equilibrio compositivo al que aspiran muchos pintores. Quintana Martelo realiza sus primeros viajes europeos a principios de los años 70, pero no es hasta principios de los 90 cuando empieza a pasar temporadas en Nueva York. Artista reacio a explicar sus posiciones, pero de una inusual claridad cuando lo hace (no realiza afirmaciones categóricas: piensa en voz alta, con notable cautela, y transmite los pasos de su razonamiento), confiesa ser consciente de por dónde van sus búsquedas pero también sentirse huérfano, ajeno a los lenguajes de los artistas con los que le suelen relacionar críticos y comisarios de exposiciones. En los años 70, sus presencias en muestras colectivas podían agruparse dentro de los homenajes generales, las propuestas de amplio registro estético y, sin duda las más interesantes, aquellas en las que era convocado por el carácter experimental de su proyecto. En los años 80, cuando en España empieza a desarrollarse la infraestructura en torno al arte contemporáneo, en paralelo a la definición de un nuevo orden político no centralista, Quintana Martelo es reclamado para participar en las actividades renovadoras del arte y la cultura de su entorno. Lo hace consciente de la necesidad de estar presente y contribuir a dar mayor protagonismo al arte contemporáneo, pero no deja de sentirse distante de otros comportamientos. Esa actitud le lleva a mostrarse en extremo autocrítico hacia su obra, consciente de la dificultad que supone aunar intereses aparentemente opuestos: la crítica le inscribe en el entorno de un realismo amplio, pero la pulsión de su pintura sigue otros derroteros. Lo escribe de un modo claro en 1997, con motivo de su participación en

una muestra, *Realidad, realismos*, en la que se reunían propuestas diferentes partiendo de la representación. Tras señalar la dificultad adicional que implica para él "escribir sobre pintura o sobre el concepto que yo tengo de la pintura", y dejar claro su distancia frente a lo que llama "la fotografía pintada", se plantea la pregunta esencial: "¿Por qué, entonces, esa insistencia en la representación?, ¿a qué lleva ese esfuerzo?". Lejos de esconderse, confiesa: "La no-respuesta a esa cuestión, enorme y absorbente, la falta de respuesta o la certidumbre de que no la tiene, es, probablemente, lo que justifica mi trabajo. Quizá parezca una licencia poética (aunque taimada) el afirmar que los objetos como tales y las cuestiones técnicas (la metodología) no me interesan demasiado. Pero es así. Cada día olvido los pasos que he dado el día anterior y, durante mucho tiempo, eso supuso un serio problema; hoy es uno de mis mejores aliados. Mis motivaciones e impulsos creativos aumentan a medida que me adentro en el problema y en lo que tiene de desconocido".

Lo que puede parecer la búsqueda de dar un sentido contemporáneo a la representación, entra en terrenos más personales: "Las propuestas y los logros conceptuales, en su aspecto teórico, siempre han sido un punto de referencia importante en mi trabajo. Últimamente estoy interesado en la definición conceptual de la idea a través de la idea misma. El cuadro, así, podría dejar de ser cuadro para transformarse en su propio objeto. En el objeto del cuadro. Lo que me lleva, siempre, al punto de partida: al propio modelo, a la idea inicial". El pintor da vueltas sobre un único problema: la aparición de la pintura. Lo explica con términos precisos: "Lo que objetiva mi pintura y lo pintado se basa en el intento de entender, de asumir, mi propia capacidad de error magnificando la dificultad que tengo, como espectador y como pintor, para acercarme a la representación de la naturaleza de las cosas. A mayor dificultad y mayor capacidad de entender el error, más apasionante me resulta el ejercicio de perseguir, esa es la palabra, el objeto visual. Cuanto más me acerco al objeto, más desacralizo su naturaleza y se convierte, más, en la idea del objeto. Y en la medida en que me aproximo a la pretensión del espacio tridimensional, mayor es la intención de aferrarme al plano (ancho por alto), como conjunto, como unidad irreplanteable. El juego, la trampa, el *trompe-l'oeil*, cumple, así, su función bastarda: el objeto ha de parecer tan real que deje de ser él mismo, tanto, que podría no estar, transformarse en otra cosa. Así, de esta forma, acabaré (y acabará el espectador) viendo lo que el objeto es, no lo que parece".

El texto se cierra con un párrafo limpio y expresivo, absolutamente clave para entender lo que pretende Quintana Martelo: "La razón y la intención de la pintura y, para mí, el interés último, radica en el reconocimiento de los cambios, los errores o las correcciones que configuran el acto de pintar, en el logro de un orden, una armonía o una belleza exenta, fuera del modelo establecido como referencia; moviéndose en el tiempo, convirtiendo el espacio en una obsesión y no en una conquista, girando constantemente en torno a mí mismo tratando, tan sólo, de entender". La pintura, por tanto, como un ejercicio diario, como una manera de analizar lo que ocurre, de entender el mundo, pero también un ejercicio sin final, en el que el pintor se sabe (y lo acepta) atrapado, inmerso en una búsqueda que debe reiniciarse cuando parece llegar su final.

Repasando las obras de los últimos años, vemos que Quintana Martelo deja de mirar hacia el exterior y se centra en su entorno. Pinta lo que está cerca, lo próximo. Una y otra vez. Sus imágenes no son ventanas al mundo sino composiciones a partir de visiones fragmentadas de lo que le rodea. Cuando son más clásicas aparecen como bodegones; cuando son más libres, tienen ecos del *collage* y de un encuentro casi azaroso entre la pasión por trabajar suelto, libre, ágil, y la certeza de que debe aspirar a lograr estadios de armonía. Todo, sin embargo, está pensado. Múltiples dibujos y obra sobre papel recorren los rincones del estudio, descubriendo los objetos que lo habitan. Todos hablan de pintura: son materiales de la pintura y objetos pictóricos. La relación que se establece entre ellos resulta especial: funcionan de manera individual pero agradecen estar en compañía. Entonces se percibe mejor el interés compositivo, la búsqueda de soluciones de equilibrio. Muchos dibujos aparecen como trucos de magia que el pintor despliega ante nuestros ojos con lentitud, con aparente frialdad. A una larga serie de acuarelas y témperas sobre papel la llama *Memoria*: pintura como memoria de los objetos pero también, y especialmente, memoria de los días, de la actividad, del ejercicio de la pintura. Los objetos parecen suspendidos, detenidos por una forma, un color, una mancha, un trazo. En los dibujos, Quintana Martelo despliega sus recursos de pintor, sus elecciones: no le interesa cerrar un espacio sino crear un orden compositivo, un desarrollo visual, un equilibrio que sólo en ocasiones somete a las reglas de la más estricta representación. Su dominio de la escala, la habilidad con la que mantiene la relación entre los objetos, unido a la desnudez con la que resuelve unas imágenes y, especialmente, a su afán de síntesis, a su empeño



en no llenar los dibujos, le permiten moverse por los terrenos de la representación de la realidad recurriendo, con mucha frecuencia, a un lenguaje propio del informalismo. Y la unión de ambos, la presencia de la representación y el gusto por el ejercicio más suelto del informalismo, termina siendo uno de los rasgos que mejor definen su propuesta. Dibujos que parecen palabras, a modo de secretos o soluciones, que se seducen y dialogan entre sí.

En las telas, la voz no es el susurro o el fragmento sino la densidad, como si quisiese dar cuenta de cuáles son los argumentos de la pintura. La representación se hace más presente y tiene otra dimensión: ya no son fragmentos, se percibe la presencia de una realidad más física, como si la pintura se hiciese objeto. No en vano, Quintana Martelo reproduce los objetos de su taller, primero desde la pintura y más tarde llevándolos a la tercera dimensión.

Hace años, cuando se le planteó realizar una revisión global de su obra, rechazó ordenar una retrospectiva que permitiese seguir la evolución de sus imágenes, defendiendo una opción más arriesgada y feliz: representar el momento de la *aparición de la pintura*, incluyendo la imagen del estudio, sus objetos y al artista dando al conjunto la condición de taller.

Quintana Martelo es metódico al plantearse el trabajo. Sabe que necesita arrancar una y otra vez, y que sus fuertes son el lugar que otorga al dibujo y su calidad como colorista. Sobre lo primero escribió un texto significativo, *La forma: naturaleza del dibujo*, en el que leemos lo siguiente: "Dibujar (...) es una actitud intelectual. Es la comprensión del plano-campo de trabajo; la reflexión concisa sobre cómo abordar ese campo, y la base estructural del elemento-dibujo como método expresivo, de reflexión y de análisis de las dicotomías contenido-continente, interior-exterior. Cualquier proceso creativo que se desenvuelva sobre el plano como concepto bidimensional tienen un paralelo en la tridimensionalidad con más fuerza e idéntica lectura, sea o no formalmente representativo el objeto y la superficie espacial ocupada".

El protagonismo otorgado al dibujo se desvela como la clave para explicar el sentido de una pintura que se mueve a gusto entre el apunte y la gran escala. Porque los dibujos de Quintana Martelo abren distintas posibilidades de trabajo, conscientes de que serán vistos como bocetos. Actúan como pensamientos inquisitivos, como anotaciones más precisas de lo que sugiere su soltura. Mantienen el discurso, la actividad, hasta el extremo de permitir que el pintor se convierta en un

testigo que acompaña a las imágenes. Lo vemos en sus últimos catálogos, en los que el ritmo de las pinturas se ve matizado por amplias series de dibujos, que transmiten frescor e idea de inmediatez, y cuidadas vistas de rincones del estudio, dando protagonismo al lugar donde todo ocurre y a los materiales, mientras el pintor observa, meditativo. Primeros planos de sus ojos o la fotografía del artista sentado en el taller, con aire pensativo y actitud posterior a la batalla, sirven para insistir en su idea de que la pintura reside en el ojo pero también (y sobre todo) en la mente, en el control, en la intención.

Decía al principio que a Quintana Martelo se le suele agrupar entre los pintores figurativos, pero un análisis del conjunto de su obra y de la intención desde la que está planteada nos hace ver que no busca inmovilizar una luz que se escapa, un color cambiante o un instante en fuga; tampoco le preocupa matizar el detalle, ni mostrar un virtuosismo técnico que posee. Su empeño le lleva a preguntarse ante cada obra (sea dibujo o pintura) cómo resolver el problema técnico que plantea, cómo darle un sentido estético, cómo provocar un conflicto y resolverlo desde una armonía a la que no renuncia. Al pintar, muestra una soltura más propia de lo que solemos llamar los abstractos líricos, esos pintores que juegan con la materia sin caer en el exceso, que se sienten atraídos por el color, sus diálogos y contrastes. Lo peculiar, en el caso de Quintana Martelo, es que conjuga recursos de ambos lenguajes sin caer en la fría rigidez que homogeneiza a muchos pintores figurativos, ni en el cálido exceso de tantos abstractos. Con los años, Quintana Martelo ha encontrado un camino propio, en el que cobra una importancia esencial la actitud desde la que se asume la existencia de la pintura incluso por encima de la figura del pintor, que nuestro artista juega a convertir en una especie de observador privilegiado. Su intención, su empeño es mostrar que no todo está acabado, que la imagen es la búsqueda de la imagen, que nada es banal ni fortuito, pero que el artista debe mostrarnos sus reflexiones como imágenes finales. Quintana Martelo pinta lo que está cerca, lo próximo. O mejor, la búsqueda, la persecución de esos objetos, lo que no deja de ser un modo de perseguir la pintura.

Miguel Fernández-Cid

T É C N I C A M I X T A S O B R E P A P E L



Técnica mixta/Papel, 70x50 cm, 2009



Técnica mixta/Papel, 70x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009





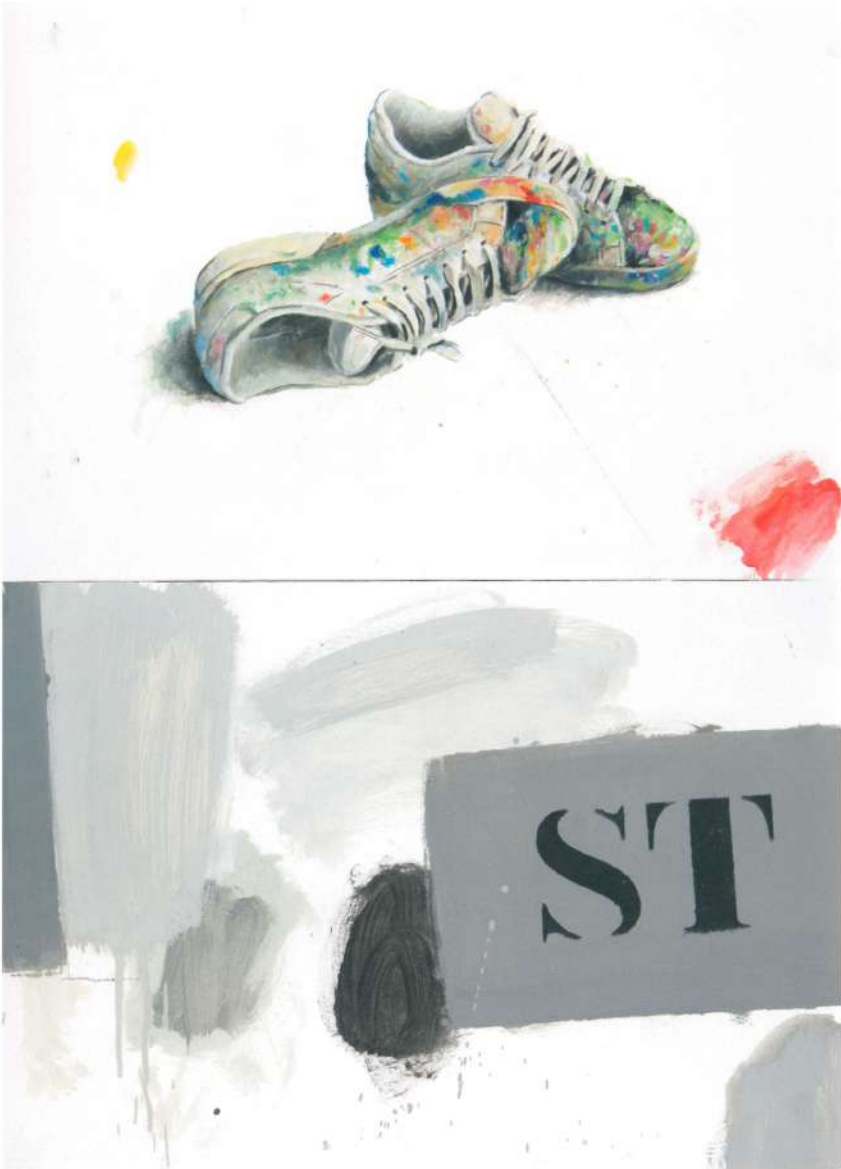
Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009





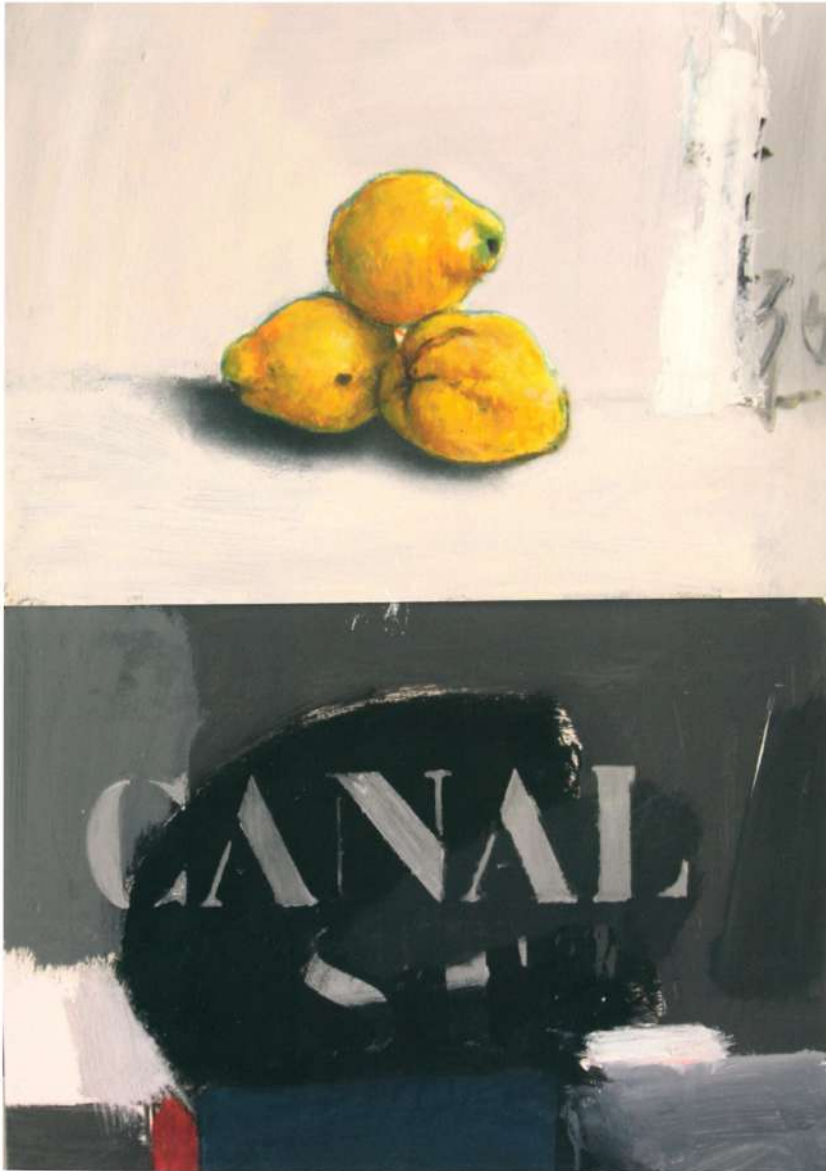
Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009





Técnica mixta/Papel, 70x50 cm, 2009





Técnica mixta/Papel, 70x50 cm, 2009

Técnica mixta/Papel. 70x50 cm. 2009





Técnica mixta/Papel. 50x35 cm. 2009





Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel, 35x50 cm, 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



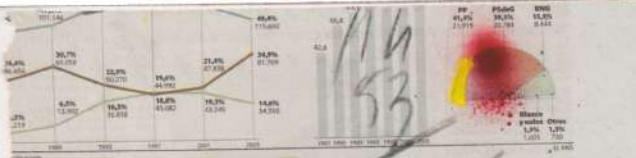
Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 50x35 cm. 2009

Técnica mixta/Papel. 50x35 cm. 2009





después de [blurred]

en Lugo en 2005 y recabo menos de la mitad de los votos

Cacharro también había mostrado con habilidad para que no pasara con los sucesores de la UDC en Lugo (Cándido Gallego) lo que ocurrió en Ourense cuando emergió con fuerza la figura de Victoriano Muñoz. El presidente más largo de la historia gallega se encargó de fragmentar el partido que se definió como de centro y galleguista y, con ello, recuperó para el PP todo el arco posible de electorado de la derecha.

"A ver si me dejáis alguna", declaró con serena e indignación el mismo Sánchez Castellón a través de los estrechos colaboradores de Cacharro. Cuartiro conde supo que lo abandonaban con ductos al PP de los ideales que habían resistido bajo el símbolo de la jirafa (Cacharro). Parano, anduvo fuertemente contrariado por la causa popular.

Después, lo que queda claro es que el PP local a su clima en las elecciones de 1997 y tal le saber al tío Sando en el mismo proceso de 2005. Ese año con Cacharro en primera línea, el partido asomado en la Galicia, perdió un parlamento tras el triunfo de U. El año siguiente, menos del 50% de los votos en

convocar concursos

Colectivos empresariales se declaran "víctimas" de las malas prácticas

En los "concursos de obras" (700.000 casos en 2006) en común tiempo los certíficadores de estar al corriente con las obligaciones tributarias y con la Seguridad Social, por lo que no se debió adjudicar el contrato ni hacer ningún pago mientras no estuvieran debidamente acreditadas esas obligaciones, y tampoco para la política de concurrencia de precios.

El informe del Consejo de Regiones de 2007 incluye el caso de asistencia técnica a las administraciones de las regiones, que incluye un estudio sobre el fraude en los concursos de obras, que es un caso de fraude que se ha producido en Galicia.



de pago. En consecuencia se usa de los que presiona irregularmente.

Los colectivos empresariales se declaran "víctimas" de las malas prácticas presentadas por algunos políticos y personas próximas que utilizan su cargo e influencia para el enriquecimiento propio o de terceros y comprometen a la región.

en para la comunidad

plazo y para anteponer entre partidos?

FELIJO PP
indible social"

EMILIO
"Ambición del pleno"

En el momento de la reunión, el plan estratégico que muestra economía a reforma de nuestras instituciones, se ha basado en el consenso social, manteniendo a todas las administraciones.

En el momento de la reunión, el plan estratégico que muestra economía a reforma de nuestras instituciones, se ha basado en el consenso social, manteniendo a todas las administraciones.

Público

dos candidatos

de la ciudadanía.

En Galicia fue el único candidato a presidencia de la Xunta de Galicia, difundiendo por un comunicado en el que declaró sentirse "víctima" y comprometido por las malas prácticas presentadas por algunos políticos y personas próximas que utilizan su cargo e influencia para el enriquecimiento propio o de terceros y comprometen a la región.

Los tres asociados agrupan a decenas de empresas que, en Galicia, garantizan puestos de trabajo y riqueza a través de la producción de exportación, calidad al tiempo de procesos, construcción de un sector "económico" con capacidad de crecimiento sostenido. Las prácticas irregulares exhibidas por este período de años, "favorecen la aparición de malos empresarios se oportunistas sin escrúpulos que, basados en hacer a los que trabajan y apostamos por mejorar empresas de modo honesto y legal". Por eso reclaman "una política de transparencia", especialmente cuando se aproxima la celebración del Xacobeo 2009".

AM 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



El esplendor del 'settecento' veneciano

ÁNGEL GARCÍA
Madrid

El autoritarismo fue un siglo crítico para la República veneciana. Fue un momento en el que el esplendor se agotó y comenzó una etapa de decadencia y repliegue tanto en la política como en la economía y en la propia sociedad. Y como en otros grandes momentos de la historia, surgió un arte que se...

El autoritarismo fue un siglo crítico para la República veneciana. Fue un momento en el que el esplendor se agotó y comenzó una etapa de decadencia y repliegue tanto en la política como en la economía y en la propia sociedad. Y como en otros grandes momentos de la historia, surgió un arte que se...

El móvil e Internet son mucho más caros en España, según la UE

Las compañías y el Estado acusan a la comisaría europea

RAMÓN MUÑOZ
Madrid

El informe de la Unión Europea sobre la brecha digital española es un alarido de la UE, pero que la penetración de la banda ancha en España supera a un ritmo más lento que la media de la UE. El año pasado aumentó cuatro o cinco puntos porcentuales hasta el número de 30,2% de la población en enero de 2009, con lo que se queda aún más rezagada del promedio de los Veintinueve (22,9%).

El informe es especialmente duro en lo que respecta al móvil, y afirma que el precio medio en España es el más caro de la UE, y alcanza los 25,9 euros por mes, un 54% más que la media europea (16,8 euros), según una encuesta de la Comisaría de Comercio.

En cuanto a Internet, el informe afirma que el precio medio en España es el más caro de la UE, y alcanza los 25,9 euros por mes, un 54% más que la media europea (16,8 euros), según una encuesta de la Comisaría de Comercio.

Telecomunicaciones

Por cada móvil en España

País	Tasa de penetración (%)
Países Bajos	98
Reino Unido	78,2
Francia	76,5
Italia	72,8
Media UE	30,2

PRECIOS MEDIOS

País	Internet (€/mes)	Móvil (€/mes)
Países Bajos	10,1	10,2
Reino Unido	10,1	10,2
Francia	10,1	10,2
Italia	10,1	10,2
Media UE	16,8	16,8

Tasa de penetración

País	Tasa de penetración (%)
Países Bajos	98
Reino Unido	78,2
Francia	76,5
Italia	72,8
Media UE	30,2

PRECIOS MEDIOS

País	Internet (€/mes)	Móvil (€/mes)
Países Bajos	10,1	10,2
Reino Unido	10,1	10,2
Francia	10,1	10,2
Italia	10,1	10,2
Media UE	16,8	16,8

que la media de la UE. Asimismo, la CMF acusa a Portugal de mantener una "discriminación a toda regla" con el propio idioma presentando aparatos que de hecho se encuentran en el mercado de España que "competencia en el mercado más barato".

Los operadores españoles de su dispositivo a través de "a...

El informe destaca que la penetración de la banda ancha también es menor...



esta es nueva Tarifa Plan

• Libertad de elección de tarifa
• A todos los usuarios



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel, 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 35x50 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 50x70 cm. 2009



Técnica mixta/Papel. 50x35 cm. 2009

QM

Realistic Beauty and Painterly Passion: Manuel Quintana Martelo's Aesthetic Conflict

He cannot tell whether she is Beatrice or his Belle Dame Sans Merci. This is the aesthetic conflict, which can be most precisely stated in terms of the aesthetic impact of the outside of the 'beautiful' mother, available to the senses, and the enigmatic inside which must be construed by means of creative imagination.

...The tragic element in the aesthetic experience resides, not in the transience, but in the enigmatic quality of the object.... To have aesthetic experiences we must first expose ourselves to ravishment by the external formal qualities of the object. Then we must grapple with our doubts and suspicions about its internal qualities. Since this conflict relates only to the mind of man and man's products, the great avenue of relief is to expose ourselves to the beauty of nature.

Donald Meltzer, *The Apprehension of Beauty*(1)

I look at Manuel Quintana Martelo's works and what do I see: again and again exemplification of the aesthetic conflict, unresolved yet alleviated, in many works, by poignant attention to the beauty of nature, as the refreshing alternative to the beauty of the female body. Both are transient: the roses in *Rose St* (1993-98), *Ramiño de rosas* (1996), and *Kosovo* (1999) will wilt and die, and the beauty of the young women in *A limoeira de Padrón* and *Desnudo*, both 1996, will surely fade and their flesh

sag. But the roses have the ontological advantage of being closer to the heart of nature—more purely natural, more of the essence of nature—and so more memorable than the women. However glorious their bodies they have minds that compromise it, a self-consciousness that "pollutes" their flesh, that informs their being so that it seems peculiarly inaccessible. However physically present they are psychically absent, for they have minds as well as bodies, and while their bodies are obvious their minds are mysterious: we don't know what they are thinking. Thus we see Quintana Martelo's nudes from the back, as though they were turning away from us—giving us their backs, as the saying goes, to hide their consciousness from us. We can look at their bodies all we want, but we can never know what's on their minds: they keep to themselves however much their bodies become artistic keepsakes. We are blind to the inner life of Quintana Martelo's nudes—perhaps their nudity blinds us by hypnotizing us—and indifferent to her as a person, but unmoving and silent—her all-encompassing, ennobling stillness—she preserves her integrity. Holding her own against our voyeuristic presence, she becomes immune to the male gaze. In short, we can possess her body—at least its back—with our eyes, but we have no insight into her soul.

In contrast, to see the rose is to have insight into it, to take complete possession of it, for the rose has no secret mind, no mysterious inner life, no self it is conscious of, indeed, no consciousness at all. It hides nothing: it doesn't turn its back on us. There is no difference between its inside and its outside; its beautiful outside unfolds its material inside. Quintana Martelo's rose is a traditional symbol—it is the familiar token of tender love in a world of tragic suffering, as *From Schindler's List* (1992-1995) and *Kosovo* make eloquently clear—but it does not need to be one to make its existence felt, to have existential purpose, to be profoundly meaningful: for the rose, to exist is to be inherently meaningful. If "ripeness is all", then Martelo's exquisite rose epitomizes the ripeness of existence, making it doubly ripe with meaning.

But I have talked about relief from aesthetic conflict by turning to natural beauty, not the way aesthetic conflict manifests itself in Quintana Martelo's art—repeatedly and compulsively, as though he cannot resolve it, however hard he tries, suggesting that it is an incurable human condition. One can escape it by turning to nature, but one's own nature—the conflict between one's instincts and the real objects towards which they are directed—remain permanently unresolvable. It is by way of juxtaposition that Quintana Martelo proclaims the universal conflict between internal reality and external reality or, as Kandinsky put it, between internal necessity, driven by instinctive, often unconscious feelings, and external necessity, involving consciousness of objects that are "not me", impersonally "hard facts" that may become personal if they are "heartfelt" but remain indisputably "alien". Quintana Martelo presents the discrepancy between psychic and social reality—between subjective expression and objective datum—without trying to reconcile them, perhaps because to do so would make each into a shadow of the other, neutralizing the presentational power and experiential significance of both, and perhaps above all obscuring the uncanny beauty and cognitive integrity each has when it appears by itself, as though a realm unto itself. Thus we have, side by side in the same studio space meticulously rendered traditionalist still lifes and emotionally urgent modernist painterly surfaces. (Quintana Martelo never seems to venture out of the studio, however aware of events beyond it, suggesting that however insular he remains conscious of the impingements of history, as his socially aware works indicate). It is as though Quintana Martelo is inviting us to compare realism and abstraction—careful observation of objects (including paint tubes and paint brushes, the objects of his craft), giving them a certain dignity and autonomy, and grandly pure expression—without asking us to decide which is more convincing than the other. Both are necessary if painting is not to die, as theorists who think it is historically passé argue it has: painting must embrace the contradictions of its history to remain vital.

Variable I (2003) makes the point decisively: a still life of paint brushes and paint tubes, both contained in pans, with a single flat brush between them marking the flatness of the all but pure white surface on which they are displayed, is juxtaposed with a Rothkoesque abstraction composed of planes of differently toned green. Which side of the diptych is preferable to the other? There is no answer, which is the "post-modernist"—and "post-traditionalist"—predicament. The opposites are paradoxically together if not united, suggesting that cognitive and perceptual dissonance have become uncannily consonant in the contemporary situation of painting, making for a more intriguing, provocative esthetic experience than traditional painting and modernist painting can offer individually. The friction generated by their juxtaposition de-reifies them—both traditional and modernist painting have become over-objectified in the current "post-historical" situation, in which the idea of a progressive, so-called linear development of art has collapsed under the weight of its own simplicity—by dialecticizing them, suggesting that they are unwittingly parallel lines that meet unexpectedly in esthetic infinity.

The great majority of Quintana Martelo's works are bodegons, as *Bodegón con plátanos* (2000) and *Bodegón 29 de maio* (2007) make clear. Sometimes the still life objects are colorful fruits of organic life, sometimes the inorganic debris of materialistic society, often juxtaposed in the same picture—the former on a table, the latter on the floor—as though to show the parity of life and death and their intimate relationship, even ironic interchangeability. There are many everyday objects, such as sneakers and umbrellas, sometimes in suggestive relationships, as in *Dous paraugas* (2001), where one umbrella is a man's, the other a woman's, "surreally" connoting sexual intercourse. But the key to Quintana Martelo's bodegons is not the relationship between the still life objects, however evocative that may be, but the provocative relationship between them and the painterly ground on which they rest, a tension that suggests they are in aesthetic conflict—the dynamic painterliness

Motel. Oleo sobre madera e instalación. 200



represents the artist's mood swings and the static objects the world of everyday life.

If Quintana Martelo's still life objects appeared in a featureless, neutral space, like mirages in darkness, as they often do in traditional bodegons—the sense of loss and absence implicit in the blank and black emptiness supposedly gives the isolated objects an excruciatingly immediate presence—rather than in the context of an "abstract expressionist" ground as physically poignant (if dimensionally different) than the still life objects, then Quintana Martelo's paintings would no longer be effective as emblems of aesthetic conflict. If Quintana Martelo was only a realist or only an abstractionist, however aesthetically subtle his realism and abstractionism would undoubtedly be, his art would be an imaginative failure because it would not convey aesthetic conflict.

The ability to tolerate aesthetic conflict requires what Keats famously called "negative capacity", and Quintana Martelo has it, which is perhaps the ultimate reason he creates major art. His juxtapositions or "undecidability", as it is fashionably called—his knowing "duplicité" or double vision, confirming Baudelaire's idea that the creative artist is necessarily a "homo duplex"—show that he can tolerate uncertainty, that it can open the way to a new synthesis of old ideas, thus refreshing art. Uncertainty can catalyze his creativity if he patiently accepts it rather than compulsively reaching for the truth of art—always a vain Sisyphian effort—rather than waiting for it to spontaneously reveal itself aesthetically.

Dogmatically elevating abstraction at the expense of realism or vice versa—regarding one as authentic, aesthetically self-illuminating art and the other as aesthetically inconsequential art—destroys the possibilities that arise when one allows oneself to remain suspended between opposites, allowing them to ripen into an aesthetic revelation of their unity: the revelation of their oneness that Kandinsky had when he equated the "great abstraction" and the "great realism", "two paths, which lead ultimately to a single goal",⁽²⁾ as Quintana Martelo's art shows. It

is hard to say whether it is realistically realized abstraction or abstractly realized realism.

I think that when Quintana Martelo places a three-dimensional room next to a two-dimensional image of the same room he is exposing us to the aesthetic conflict between what psychoanalysts call the passionately imagined world of internal objects and the realistically observed world of external objects, implying that the difference between them can be bridged, but finding it hard—seemingly impossible—to build the bridge, for the imagined internal objects have their own agency and do not exactly correspond to the observed external objects, which have no agency unless art uses them to create the illusion that they do. Even Quintana Martelo's female nudes lack agency, as their passivity, not to say inertness, implies, and his male friends, portrayed in sketches, also lack agency, however passive as well as passive they may be. It is not always clear whether Martelo's still life object is a Beatrice or a Belle Dame Sans Merci, since his expressive painterliness conveys feelings in enigmatic process, and this neither completely dominates the object, transforming it into an inspiring muse—like Quintana Martelo's marvelous lemon, its brilliant yellow apotheosized into an aesthetically pure phenomenon, as though it existed abstractly rather than actually—so that it loses its banality and familiarity. But the lemon is, after all, just another lemon, however purely beautiful.

The problematic of the aesthetic conflict, and the ambiguity towards the object it gives rise to, is already implicit in *Das Tres Gracias* (1987) a pivotal work. The bodies of the graces begin to fragment and disintegrate, losing their sacred beauty—the gracefulness that is the aesthetic ideal, and that the female figure proverbially embodies—because they are slowly but surely being despiritualized, not to say desecrated, by Quintana Martelo's modernist artistic process. Its abstractness supposedly has its own spirituality—supposedly makes the object more spiritual than it would otherwise be, as seems the case in the bodegons—but here it is subversively physical and disenchanting.

Quintana Martelo's works tell the story of his own art-making, invite us to become a participant observer in the process, to enter his studio and share his paint brushes and tubes of color, and follow his eye as it registers the very particular texture of very particular objects, not missing the slightest sensuous detail, treating each and every sensation as though it was the nuanced essence of the object, and finally experiencing an aesthetic epiphany in which the observed object seems to transcend its own existence even as it becomes more existentially real and precisely observed than it would ordinarily be, indicating that pure sensuous experience can afford a profound "real-ization" or "re-concretization" of being. At the same time, Quintana Martelo's art makes a general statement about the perplexing aesthetic conflict every artist must experience and address—personally suffer and imaginatively endure—if he is to become a serious artist, and taken seriously, as Quintana Martelo must be.

Donald Kuspit

Notes

(1) Donald Meltzer, *The Apprehension of Beauty: The Role of Aesthetic Conflict in Development, Art and Violence* (Old Ballechin, Strath Tay, Scotland: Clunie Press, 1988), 22, 27, 157

(2) Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds., *Kandinsky: Complete Writings on Art* (New York: Da Capo Press, 1994), 242



What is Close, Nearby. Searching for the Image

I guess the easiest thing would be to write something that goes along with the images, making them fit, as though they needed some sort of justification. The temptation is strong, since in that case one can have the feeling of showing a strong and solid image of the artist, as though the word helped to clarify his project. I'm writing about Manuel Quintana Martelo, a painter from Galicia, on the Atlantic coast of Spain, who was born in late 1949. But I am aware that my words are mainly directed at the public in New York City, since this will appear in the catalogue of Quintana Martelo's exhibition at the QCC Art Gallery, at Queensborough Community College of The City University of New York (CUNY). The fact is not insignificant, since it frees me from introducing some private details of the artist, details which would not make sense from the other Atlantic seashore.

I do not believe that the conceptions confer the same typical features on every territory, climate or geography. Certainly there is a drive reflected on its artists' work more or less intensely. Manuel Quintana Martelo grew up in a rather isolated territory in Spain in the 1950s and '60s. When he decided to become a painter, he had to leave to learn the trade, and he chose the Escuela Superior de Bellas Artes Sant Jordi in Barcelona, a city with a more open and diverse cultural atmosphere, a city always connected with the classicism of Mediterranean cultures, a place that, in those years, was experiencing aesthetic appreciation, often of non-figurative paintings. It is said that Quintana Martelo was quite disconcerted by the shock. Without any doubt, we are talking about the source of a feeling that would go along with him from that time onward, and I think it ended up defining his attitude in painting: the determined search for his own space through a continuous questioning about the real reason for painting, his involvement with it, and its meaning.

Quintana Martelo belongs to a generation that was originally formed as a result of the Mediterranean classicist legacy I mentioned previously, under the influence of Antoni Tàpies's "matter-informalism" with its determination of conceptual answers. Quintana Martelo did not follow any of these lines however, always keeping out of it, an attitude that would finally turn out to be more conscious than casual. He analyzes what he sees and criticizes certain practices, while being able at the same time to add his own details, opinions, and materials.

His anxiety led him to travel, selecting his destinies according to their possible aesthetic and referential connections. Belgium meant Rembrandt; Holland meant Van Gogh; London meant Bacon; Switzerland meant a review of the 20th century historical avant-garde movements; Germany meant Richter, etc. These were the visual dialogues that took place in Quintana Martelo's selective memory. It is most interesting to investigate what he selects in every case, what he sees, and why he prefers Bacon, Richter and Rembrandt. His answers are not the usual ones; they have to do with the relation between the way of acting and the achieved things—an especially attractive territory. For a Spanish painter of his generation, travelling around Europe meant finding out the magic, the tradition, the history, the questions, the answers, the debates of painting, in the same way that other artists of the time travelled to New York trying to be in touch with modernity and current debates. The process turned out to be meaningful, since it showed an initial interest in knowing and getting involved in the language of the field, justifying the technical trace, the constituent balance many painters aspire to. Quintana Martelo began travelling in the early 1970's, but it wasn't until the early 1990's when he started to spend some time in New York. Unwilling to explain his position, but unusually clear when he really does it—he does not answer categorically; he thinks loudly, quite carefully and explains the steps of his reasoning—Quintana Martelo admits to being aware of what he is looking for, but also to feeling devoid and distanced from the languages of the artists, critics, and curators usually connected with him. In the 1970's, his presence in collective exhibitions could





be considered general tributes, or widely aesthetic proposals. Without any doubt the most interesting exhibitions were those for which he was called on for the experimental character of his project. In the 1980's, when the infrastructure around contemporary art started to be developed in Spain, in parallel with the definition of a new non-centralist political scene, Quintana Martelo was invited to take part in the artistic activities and cultural renewal around him. He accepted, being aware of the need to be present and help in the promotion of contemporary art, but he still feels distant from other aspects of being an artist.

This attitude led him to be extremely self-critical with his work, being aware of the difficult task of trying to join apparently opposite interests. Critics place him broadly within the field of a realism, but the impulse of his painting adopts a different course. He explained this clearly in 1997, on the occasion of his participation in an exhibition, *Realidad, Realismos*, in which there were several other representational works. After pointing out the additional difficulty he finds in "writing about painting or about my view on painting", and making clear his distance from what he calls 'painted photography', he brings up an essential question: So, what's the reason for this insistence in representation; where does this effort lead us?" Far from hiding his own opinion, he confesses: "The non-answer for this huge and absorbing question, the lack of answer and the certainty that it does not have it, probably justifies my work. I may seem [to be using] a poetic (although sly) license when I declare that I am not really interested in the objects as such and the technical questions (methodology). But it is the truth. Everyday I forget the steps of the previous day and, for a long time, this was really a problem for me; nowadays it is one of my best tools. My motivation and creative bursts increase as I explore the problem and the known side of it".

What may seem to be a search for finding a contemporary sense for representation gets inside more personal fields: "The proposals and conceptual achievements, regarding the theoretical side, have always been an important referential point in my work. Lately I am interested in the conceptual definition of the idea by means

of the idea itself. So the picture could stop being a picture to be transformed into its own object; into the picture's object. And this leads me [always to the] starting point: the model itself, the starting idea". The painter only thinks over the problem: the appearance of the painting. Quintana Martelo explains it precisely: "the object of my painting and the painted things are based on the attempt to understand, to assume, my own mistake-capacity, exaggerating the difficulty I find, as a spectator and painter, to approaching the representation of the nature of things. The higher the difficulty and ability to understand the mistake, the more passionate I find the exercise of pursuing the visual object. The more I approach the object, the more I demystify its nature and it becomes even more the idea of the object. And the more I approach the aim of the three-dimensional space, the more important is my intention to stick to the shot (width by height), as a whole, as an un-reconsiderable unity. Then, the game, the trick, the *trompe-l'oeil* acts as a bastard function: the object must look like so real that it stops being itself, so much that it could even disappear, become something else. So, I will end up (and the spectator will also) seeing what the object is really and not what it seems to be".

The text closes with a really clean and expressive paragraph, important to understanding what Quintana Martelo tries to do: "The reason and the intention of painting and, from my point of view, the last interest, lies in the recognition of changes, the mistakes or corrections configuring the act of painting, in managing to achieve an order, a harmony or open beauty, out of the referent standard; moving in time, turning the space into an obsession and not into a conquest, constantly spinning around myself just trying to understand". So, painting considered as a daily exercise, a way of analyzing what happens, of understanding the world, but also an endless exercise in which the painter knows (and accepts) that he is trapped, immersed into a search that should begin again when it seems to end.

Reviewing the pieces of the last twenty years, we can see that Quintana Martelo has stopped looking inside and now focuses on

his environment. He paints what is close to him, nearby him, once and again. His images are not open windows to the world but compositions from fragmented visions of the things surrounding him. Whenever they are classical they appear as still lives; whenever they are more abstract they show 'collage' traces, like an eventful meeting between the passion for working free, easy, and agile and the certainty that he must aspire to achieve harmony. Nevertheless, it is carefully thought out. Many drawings and works on paper cover the studio corners, revealing the objects inhabiting them. All of them talk about painting: they show painting materials and pictorial objects. The relationship among them is special: they work individually, but they are grateful for being accompanied. Then we can better perceive the composition interest and the search for balance solutions.

Many drawings appear as conjuring tricks that the painter deploys before us slowly, with apparent coolness. We can see a wide series of watercolors and temperas he titles *Memoria*: painting as the memory of objects but also —and especially— the memory of the days, of the activity and the exercise of painting. The objects seem to be hanging, stopped by a shape, color, stain, or stroke. In his drawings, Quintana Martelo shows his resources as a painter, his choices: he is not interested in closing a space but in creating a compositive order, a visual development, a balance he sometimes submits to the rules of the strictest representation. His control of the scale, his ability to connect the objects, together with the bareness he uses to solve some images, and especially with his eagerness to synthesize, his determination to avoid filling the drawings, let him move around the fields of reality representation, often by resorting to a language typical of informalism.

And the combination of both, the presence of representation and his preference for the freest exercise of informalism, ends up being one of the features that best define his proposal. Drawings that look like words, as secrets or solutions, seducing and dialoguing among themselves. In the canvases, the voice is not the whisper or the fragment but the density, as though he tried to show the arguments of painting. The representation is more present and has

got another dimension: they are not fragments any longer, the presence of a more physical reality can be felt, as though painting became an object. Not for nothing Quintana Martelo reproduces the objects of his studio, first as painting and later taking them to the third dimension.

Some years ago, when he was asked to carry out a global review of his painting, he declined the retrospective, preferring to allow his images to go on with their evolution, defending a more risky and happy option for him: representing the moment of the 'painting appearance', including the image of the studio, showing his objects and the artist, affording the whole the condition of studio.

Quintana Martelo is a methodical person as he approaches his work. He knows he needs to start once and again, and his strong points are the position he confers on the drawing and his quality as a colorist painter. He wrote a significant text on the first topic, *La forma: naturaleza del dibujo*, in which we can read the following: "Drawing (...) is an intellectual attitude. It is the comprehension of the shot-field of work, the concise reflection on how to tackle this field, and the structural basis of the element-drawing as an expressive means of reflection and analysis of the container-content, inside-outside. Any creative process developed on the plan as a two-dimensional concept has got a parallel one in the three-dimensionality with more strength and identical interpretation, either the object and the occupied space surface is formally representative or not".

The prominence provided to the drawing is revealed as the key to explaining the sense of a painting which moves easily between the sketch and the large-scale. Quintana Martelo's drawings open different possibilities of his work, since he is aware that they will be seen as sketches. They act as inquisitive thoughts, as more precise sketches than their fluency seems to show. They keep the discourse, the activity, going as far as to let the painter become a witness to go with the images. We can see him in his last catalogues, in which the rhythm of the paintings is accented with a broad series of drawings showing freshness and immediacy, and meticulous views of the studio corners, granting power to the place where everything hap-

pens, and the materials, while the thoughtful painter observes. A close-up of his eyes or the photograph of the artist sitting at the studio, thoughtful just as a soldier after the battle, are shown to insist on his idea that painting lies in the eye but also (and especially) in the mind, the control, the intention.

At the beginning I mentioned that Quintana Martelo usually includes himself within the group of the figurative painters. But a deep analysis of his work and its purpose lets us see that he does not try to immobilize a fleeting light, a changing color or a fleeting moment; he does not care to blend the detail, or to show his technical virtuosity. His determination leads him to ask himself about how to solve the technical problem of every piece (either drawing or painting), how to give an aesthetic sense, how to rouse a conflict and solve it with the harmony he is not willing to abandon. When painting, he shows the agility of the lyric abstracts, those painters that play with matter without excess and who feel attracted by color, its dialogues and contrasts. The oddest thing in the case of Quintana Martelo is that he combines the resources of both languages without giving way to the cold inflexibility which brings down many figurative painters, or wallowing in the warm excess of so many abstract ones. With the passing of time, Quintana Martelo has found his own way, in which the attitude he assumes toward the existence of painting even over the figure of the painter, our artist at play becoming a sort of privileged observer, becomes crucial. His intention and determination is to show that not everything is over; the image is the search for the image. Nothing is banal or casual, but the artist should show us his reflections as final images. Quintana Martelo paints what is near, close, or rather, the search, the search for those objects, which is a way of searching for painting.

Miguel Fernández-Cid







EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2009. "Memoria". QCC Art Gallery. The City University of New York. NY
2008. "Memoria". Museo Arte Moderno Santo Domingo. República Dominicana
2007. Obra Gráfica 1984-2006. Casino Atlántico. A Coruña
"Quintana Martelo". Retrospectiva. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela
"Memoria". Igrexa da Universidade. Santiago de Compostela
2006. Obra Gráfica 1984-2006. Galería CIEC. Betanzos. (A Coruña)
2005. Calart Actual Gallerie. Ginebra (Suiza)
2003. "Plastic Prose". Wickiser Gallery. New York (USA)
"Latexo Roxo". Galería VGO. Vigo (Pontevedra)
2002. "Sideways". Espacio de Arte El Correo Gallego. Santiago de Compostela
2001. "O Motel". Galería Por Amor al Arte (Proyect Room). Oporto (Portugal)
2000. "Intimidade senlleira". Galería Carmen de la Guerra. Madrid
"AdDoados". Casa da Parra. Consellería de Cultura. Santiago de Compostela
1999. "Rodeiras". Sala Miró. Palacio de Congresos y Exposiciones. Madrid
"Eidos Cotiás". Galería SCQ. Santiago de Compostela
1997. "Teimosias". Caja Madrid. Pontevedra
1996. Japan Airlines Gallery. JFK. New York (USA)
1995. "From Shinderl's List". Artopia Gallery. New York
1994. Espacio de Arte Contemporáneo. Madrid
1991. SAGA '91. "Obra Gráfica". Galería Trinta. París
1990. Galería Veditart. A Coruña
1989. Galería Abel Lepina. Vigo
ARCO '89. Galería Trinta. Madrid
Galería Trinta. Santiago de Compostela

1988. Galería Luisa Lopez. Tarragona
1987. Galería Manuela Vilches. Marbella (Málaga)
Galería Trinta. Santiago de Compostela
1986. "Visións do Prado". Galería Abel Lepina. Vigo
"10 Anos de Pintura". Casa da Cultura do Concello de Vigo. Vigo
"Visións do Prado". Galería Gruporzán. A Coruña
1985. ARCO'85. Galería Novecento. Madrid
1984. "A meus amigos (con perdón)". Galería Novecento. Vigo
1983. Galería Sargadelos. Santiago de Compostela
1982. "A Saia de Carolina". Galería Sargadelos. Santiago de Compostela
1981. Galería Sargadelos. Santiago de Compostela
1980. "Will you paint with me...?". Museo de Arte Moderno. Tarragona
Sala da Irmandade Galega. Caracas (Venezuela)
"Revival". Galería Gamma. Tortosa (Tarragona)
1979. "Crónica desde Rembrandt". Galería Miquel Adriá. Barcelona
"3 Accions". Galería Gavós, Universidad y Galería La Rambla. Tarragona
"Presencias Sincréticas". Galería Ceibe. A Coruña
"Cercos-as". Museo de Arte Contemporáneo. Ibiza
1978. "Crónica desde Rembrandt". Sala de Cultura. Santiago de Compostela
1975. Galería Anquin's. Reus
1973. Galería Anquin's. Reus
1972. Sala de Turismo. Tarragona
Centro de Lectura. Reus
Galería Taller Picasso. Barcelona
1971. Galería Alamo. Barcelona
"Santiago: Meta de un camiño". Círculo Mercantil. Santiago de Compostela
1970. Caixa de Aforros de Vigo. Vigo
Sala de Arte. Hostal Reyes Católicos. Santiago de Compostela

EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2009 PURO ARTE 2009. Galería Fernando Magdalena. Vigo
Galería Art Next. Vigo
"Portas de luz". CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela
Colectiva ACNUR. BBVA. Madrid
"Miradas". Colección Caixa Galicia. Fundación Caixa Galicia. Ferrol
- 2008 "Outra xeografía. Arte desde Galicia". CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). La Habana (Cuba)
"Colectiva". Galería Coarte. A Coruña
Shanghai Art Fair 2008. C5 Colección. Shanghai (China)
Berliner liste 2008. C5 Colección. Berlín. Alemania
"Arte Galega Contemporánea". Museo de Arte e Arqueología. Viana do Castelo (Portugal)
"80 Obras artistas coruñeses / 800 años". Fundación María José Jove. A Coruña.
- 2007 "O debuxo por diante". CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela
"Intramuros". Convento do Carme. Padrón
ESTAMPA. Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo. Galería Polígrafa. Madrid
Galería Niphus. Madrid. Feria Internacional de Arte, PURO ARTE. Vigo
"Con mirada propia". Fundación María José Jove. Quiosco Alfonso. A Coruña
"Aforismos". Galería ARTRA. Betanzos
- 2006 "Colección Galería Adriá". Museo de Valls. Cataluña
"Básicos". Galería Fernando Magdalena. Vigo
"Rayuela". Obra Gráfica. Casino Atlántico. A Coruña
"As cores de Galicia Hoxe". Espacio El Correo Gallego. Santiago de Compostela
"Itinerarios artísticos". Fundación María José Jove. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela
Marb-Art 2006. Anotarte. Marbella
"Itinerarios artísticos". Fundación María José Jove. Museo Pontevedra. Pontevedra
Fundación María José Jove. Centro C. Diputación de Ourense
"Grabadores Gallegos". Galería Coarte. A Coruña
PURO ARTE VIGO 2006. Galería Fernando Magdalena. Vigo
Galería Artemanz. A Coruña
Novas Adquisicións. Novos Diálogos. Fundación Caixa Nova. Vigo
"Papel sobre papel". Galería CIEC. Betanzos. A Coruña
"O debuxo por diante". CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela
"Intramuros". Convento do Carme. Padrón (A Coruña)
ESTAMPA. Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo. Galería Polígrafa. Madrid
Galería Niphus. Madrid. Feria Internacional de Arte, PURO ARTE. Vigo

- "Con mirada propia". Fundación María J. Jove. Quiosco Alfonso. A Coruña
 "Aforismos". Galería ARTRA. Betanzos. A Coruña
 "Outra xeografía. Arte desde Galicia". CGAC. La Habana (Cuba)
 "Colectiva". Galería Coarte. A Coruña
 Shanghai Art Fair 2008. Stand C5 Colección. Shanghai (China)
 Berliner Liste 2008. C5 Colección. Berlin (Alemania)
 Arte Galega Contemporánea. Museo de Arte e Arqueología. Viana do Castelo (Portugal)
 80 Obras artistas coruñeses / 800 años. Fundación María José Jove. A Coruña
 PURO ARTE 2009. Galería Fernando Magdalena. Vigo
 Galería Art Next. Vigo
 "Portas de Luz". CGAC (Centro Galego de Arte Contemporánea). Santiago de Compostela
 Colectiva ACNUR. BBVA. Madrid.
 "Miradas". Colección Caixa Galicia. Fundación Caixa Galicia. Ferrol
 SH Contemporary '09. Factoría Habana-Compostela. Shanghai (China)
 Espacio Colección Caixanova. Permanente. Vigo
- 2005 ARCO'05. Galería Antonio de Barnola. Madrid
 "Visiones de la Realidad". Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz
 ESTAMPA 2005. Arte Inversión Galería. Madrid
- 2004 ART-MIAMI 2004. Wilckiser Gallery. NY. Miami (USA)
 ARCO'04. Galería SCQ. Madrid
 "25 Aniversario Centro Empresarial do Tambre". Santiago Compostela
 II Mostra Pintores Galegos. Concello de Vedra. A Coruña
 ESTAMPA, 04. Círculo del Arte Barcelona. Palacio de Cristal. Madrid
 Luxemburgo Art Tatium. Palacio de Cristal. Madrid
- 2002 ARCO'02. Galería VGO. Madrid
 THE ARMORY SHOW 2002. Galería Carmen de la Guerra. New York (USA)
 "Trazos de Galicia". Diputación da Coruña. (Itinerante).
 "Unha visión da Arte Contemporánea Galega". Colección Caixa Nova. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela
 "Unha visión da Arte Contemporánea Galega". Pazo da Cultura Caixa Nova. Pontevedra
 "ATLÁNTICA 80-86". MARCO (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo). Vigo
 ARTE LISMOA. Feria Internacional de Arte. Galería SCQ. Lisboa (Portugal)
 "Una certa memoria". Galería Eduard Virgili. Tarragona
 "Botella ao mar". Casa das Artes. Vigo. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela
 "GRAPHOS'03". Galería Chroma. Vigo
 "Colección Caixa Galicia". Fundación Caixa Galicia. Santiago de Compostela
 "Colección Caixa Vigo". Fundación Caixa Vigo. Vigo
 Galería Distrito 14. Madrid

IV Mostra da Arte Galega. Centro Cultural do Porriño. Pontevedra
"Espacio da cor". I.E.S. Virxe do Mar. Noia (A Coruña)

- 2001 REALMENTE? Centro Torrente Ballester. Ferrol (A Coruña)
ARCO'01. Galería Antonio de Barnola. Madrid
VI Bienal Internacional de Grabado. Museo Provincial de Lugo
VI Bienal Internacional de Grabado. Centro Cultural Caixa Nova. Vigo
VI Bienal Internacional de Grabado. Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela
VI Bienal Internacional de Grabado. Sala Exposicions Caixa Nova. Pontevedra
FIA-01. Galería Carmen de la Guerra. Caracas (Venezuela)
ACA Gallery. New York (USA)
"Terraza de Verano". Galería Carmen de la Guerra. Madrid
ESTAMPA 2001. Galería Carmen de la Guerra. Madrid
ARTISSIMA' 01. Galería Carmen de la Guerra. Turín (Italia)
"Natal". Galería Sacramento. Aveiro (Portugal)
2000. "Proxecto Home". Pazo de Fonseca. Santiago de Compostela
"Memoria e Vangarda". Spanish Institute. New York (USA)
"Proxecto Home". Casa das Artes. Vigo
"Artistas de Compostela". Galería Citania. Santiago de Compostela
"Memoria e Vangarda". Miami (USA)
"Cidades Geminadas". 9 Artistas Internacionais". Coimbra (Portugal)
"Diálogos co silencio". San Domingos de Bonaval. Santiago Compostela
VI Bienal Internacional de Grabado. Caixa Nova. Ourense
1999. Museo Nacional de Bellas Artes. República del Salvador
Colección Caixa Galicia. A Coruña
"Memoria e Vangarda". Fundación Provincial. Caracas (Venezuela)
"Memoria e Vangarda". Fundación Santillana (Colombia)
"Caminos". Fundación Díaz Caneja. Palencia
"Caminos". Palacio de Sobrellano Millas (Santander)
Galería Clérigos. Lugo
Bienal Internacional de Gravado "Prieto Nespereira". Ourense
"Caminos". Museo Provincial de Lugo. Lugo
Bienal Internacional de Gravado "Prieto Nespereira". Kiosco Alfonso. A Coruña
"Caminos". Museo de Bellas Artes. A Coruña
ESTAMPA '99. Feria Internacional de Obra Gráfica. Galería El Taller. Madrid
"Arte en el Deporte". Fundación Celta de Vigo. Museo Celta de Vigo. Vigo

1998. Galería Alameda. Vigo
 Galería Pardo Bazán. A Coruña
 Galería Paloma Pintos. Santiago de Compostela
 "Bodegones". Colección Caixa Vigo. Casa da Cultura. Vigo
 "Cercanías". Museo Provincial de Lugo. Lugo
 Galería Clérigos. Lugo
 "Punto Emergente". QCC Art Gallery. University of New York. NY (USA)
 "Memoria e Vangarda" 8 Pintores Galegos. B.B.V. San Juan de Puerto Rico
 Galería Atlántica. A Coruña
 "Memoria e Vangarda". Museo Nacional de Santo Domingo (Rep. Dominicana)
 Bienal de Grabado. Prieto Nespereira. Ourense
 Nacional de Grabado. Gijón
 Galería Pilar Parra. San Xenxo (Pontevedra)
 Galería Rossinyol. Sant Cugat del Vallés. Barcelona
1997. Galería Alameda. Vigo.
 Colección Caixa Vigo. Estación Marítima. A Coruña
 Gertrude Stein Gallery. New York (USA)
 Vangarda e Novos Valores. Centro Cultural Caixa Vigo. Vigo
 Galicia Exterior (Galicia Terra Unica). Estación Marítima. Vigo
 Galicia Terra Unica. Ferrol
 14 Grabadores Galegos Contemporáneos. Buenos Aires (Argentina)
 Foro Atlántico. Galería Alameda. A Coruña
 "Realidade-Realismos". Auditorium de Galicia. Santiago de Compostela
1996. "Pasado e Presente do Instituto Xelmírez". Santiago de Compostela
 Galería Obelisco. A Coruña
 Galería da Praça. Oporto (Portugal)
1995. "Mar de Fondo". San Martín Pinario. CGAC. Santiago de Compostela
 "Imaxes da Imaxe". Casa da Parra. Santiago de Compostela
 "Arte e Solidariedade". Vigo
 14 Gravadores Galegos Contemporáneos. Casa de Galicia. Madrid
 14 Gravadores ... Centro Cultural San Juan de Salazar. Asunción (Paraguay)
 International Art Fire 95. King's Gallery. Long Island. New York (USA)
 Bienal Internacional de Grabado Prieto Nespereira. Ourense
1994. ART-MIAMI 94. Galería Jacob Karpio. Miami (USA)
 ARCO'94. Galería Jacob Karpio. Madrid

1993. FIA-93. Galería Jacob Karpio. Caracas (Venezuela)
 "Trazos e Camiños". Xunta de Galicia (Itinerante)
 "Dez Visions da Arte Compostelán". Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela
1992. ARCO'92. Galería Trinta. Madrid
1991. "Años de peregrinaxe". Galería Trinta. Santiago de Compostela
 ARCO'91. Galería Trinta. Madrid
1990. ARCO'90. Galería Trinta. Madrid
 Galería VEDIART. A Coruña
 "Revisión de una Década". Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela
 "Revisión de una Década". Casa das Ciencias. Vigo
1989. Galería Manuela Vilches. Málaga
 "Paisaxe remota, paisaxe futura". Galería Trinta. Santiago de Compostela
 Galería Interart. Ginebra (Suiza)
 "Mundos". Casa da Parra. Santiago de Compostela
 8 Pintores de A Coruña. Adgé (Francia)
 Pautas de una Colección. Club Financiero Atlántico. A Coruña
1988. Grupo Nome. Antigo Concello de Vigo
 "Arrugado y Terso". Galería Trinta. Santiago de Compostela
1987. Galería Abel Lepina. Vigo
 Galería Manuela Vilches. Málaga
 Grupo Nome. Diputación de Pontevedra. Pontevedra
 Arco'87. Galería Línea. Madrid
1986. "Artistas Traballando en Compostela". Galería Trinta. Santiago de Compostela
 Arco'86. Galería Trinta. Madrid
 Galería Manuela Vilches. Málaga
1985. Bienal Nacional de Arte. Pontevedra
 Galería María Salvat. Barcelona
1984. Pintura Galega de Hoxe. Caixa Galicia. Santiago de Compostela
 "Imaxes dos Oitenta". Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela
 5 Pintores Galegos. Fundación Juan March. Palma de Mallorca

1983. Atlántica 83. Pazo de Xelmírez. Santiago de Compostela
A Pintura Galega Hoxe. Concello da Coruña. A Coruña
Bienal Nacional de Arte. Pontevedra
1982. Salón de Primavera. Galería Hidea. Santiago de Compostela
Bienal Nacional de Arte. Pontevedra
1981. Plástica Galega Actual. Caixa de Aforros. Vigo
Exposición Medallá Tapiró. Museo de Arte Moderno. Tarragona
Arte Galega Actual. Caixa de Galicia. Santiago de Compostela
O Feito Galego (Atlántica). Vigo
Mostra Erótica. Galería Sargadelos. Santiago de Compostela
1980. Sindicato de Artistas de Cataluña. Museo de Arte Moderno. Tarragona
Sindicato de Artistas. Capela de San Roc. Valls. Tarragona
Sindicato de Artistas. Montroig. Tarragona
Federación Sindical de Cataluña. Hospital San Pau. Barcelona
1978. Arte Actual. Galería La Rambla. Tarragona
Homenaje a Picasso. Málaga
1976. Homenaje a Maciá. Galería la Rambla. Tarragona
1975. Pintores Actuales Galegos. O Galo. Santiago de Compostela
1974. 25 Pintores Gallegos. Galería Grido. Santiago de Compostela
II Salón de Mayo. Galería Anquin's. Reus
1973. Salón de Mayo. Galería Anquin's. Reus
1972. Dibujo Actual. Taller de Picasso. Barcelona
Galería Art-24. Tarragona
Fundación Castellblanch. Becarios. Barcelona
1971. Pintores Actuales. Taller de Picasso. Barcelona
Arte Galega Actual. Plaza Princesa. Vigo
1970. Homenaje a Picasso. BB. AA. Barcelona
Paisaje. BB. AA. Barcelona
Exposición Nacional María Vilaltella. Lleida
1969. Collages. BB. AA. Barcelona
Gravado. BB. AA. Barcelona
Composición. BB. AA. Barcelona

COLECCIONES PÚBLICAS Y PRIVADAS

Galería Taller de Picasso. Barcelona

Galería Anquin's. Reus

Galería María Salvat. Barcelona

Colección Galería Miquel Adrià. Barcelona

Galería Manuela Vilches. Málaga

Galería Trinta. Santiago de Compostela

Galería Interart. Ginebra (Suiza)

Galería Línea. Madrid

Centre de Lectura. Reus

Concello de Santiago de Compostela

Museo do Pobo Galego. Santiago de Compostela

Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela

Colección Xunta de Galicia. Santiago de Compostela

Facultad de Bellas Artes de Sant Jordi. Barcelona

Banco de Vizcaya. Barcelona

Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza

Museo Castrelos. Vigo

Museo de Arte Moderno. Tarragona

Musé Villa de Medicis. La Varonne (Francia)
Biblioteca Nacional. Madrid
Facultade de Económicas. Santiago de Compostela
Concello Social da Universidade de Santiago de Compostela
Patronato Casa Rosalía de Castro. Padrón (A Coruña)
Club Financiero Atlántico. A Coruña
Colección Caixa Nova. Vigo
Colección Caixa Galicia. A Coruña
Colección Aluminios Cortizo. Padrón (A Coruña)
Colección Fadesa. A Coruña
Museo de Arte Deportivo (Fundación Celta de Vigo)
Gertrude Stein Collection. New York (USA)
Colección Museo Toyota. Tokio
Museo de Navarra (Pamplona)
Colección Televisión de Galicia
Colección El Correo Gallego. Santiago de Compostela
Academia de Bellas Artes N° Sra Rosario. A Coruña
Consello de Contas de Galicia. Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFÍA/HEMEROGRAFÍA

- ALLUÉ, Manuel: "Con Manuel Quintana martelo". Luces de Galicia. O Castro-Sada. A Coruña. pag.24. 1988.
- ALLUÉ, Manuel: "Quintana Martelo ou a paixón de pintar". El Correo Gallego. Santiago de Compostela. 27 octubre 1985.
- ALLUÉ, Manuel: "El poder y la gloria". Dez anos de pintura. Catálogo. Vigo. 1986.
- ALLUÉ, Manuel: "Queste parole di colore oscuro". Quintana Martelo. Catálogo. 2007.
- ARS MEDITERRANEA. "Quintana Martelo". edición 2000. Barcelona.
- BARNATÁN, Marcos R.: "Las rosas profundas". Eidos Cotiás. Catálogo. 1999.
- BARNATÁN, Marcos R: Metropoli (El Mundo). Diciembre 2000.
- BARNATÁN, Marcos R: "Acerca de la obra de M. Quintana Martelo". Xunta de Galicia. Casa da Parra. (Catálogo). Santiago de Compostela. 2000.
- BARRO, David: "Quintana Martelo: el rastro de una confesión". Rodeiras. Catálogo. Madrid. 1999.
- BARRO, David: "Rodeiras". La Razón y O Correo Galego. Septiembre 1999.
- CALVO SERRALLER, F: "Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX". 1 Artistas. Mondadori España S.A. Madrid 1991.
- CARBALLIÑO, B: "Nuevo arte gallego en Atlántica 83". El Ideal Gallego. La Coruña. 26 Enero 1983.
- CASTELO, Bernardo: "Imaxes da imaxe" Consellería de Cultura. Xunta de Galicia. Catálogo. 1995.
- CASTRO, X.A.: "Galicia en ARCO'85". El Faro de Vigo. Vigo. 24 Marzo 1985.
- CASTRO, X.A.: "Expresión Atlántica". Edit. Follas Novas.1985.
- CASTRO, X.A.: "Nome". Diputación de Pontevedra.1986.
- CASTRO, X.A.: "Arte Galega". Xunta de Galicia. Colección Xunta de Galicia. Catálogo. 1989.
- CASTRO, X.A.: "Unha conversa con Quintana Martelo". Catálogo Galería Trinta. ARCO'92. Gráficas Rodi. Ourense. 1992.
- CASTRO, X.A.: "Galicia Terra Unica". Xunta de Galicia. 1997.
- CASTRO, X.A.: "A pintura na distancia da realidade vivida". Xunta de Galicia. Casa da Parra. (Catálogo). Santiago de Compostela. 2000.
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "La piel de la pintura". Catálogo Galería Carmen de la Guerra. Madrid. 2000.
- CENDAN, Susana: "Imaxes da imaxe". Consellería de Cultura. Xunta de Galicia. Catálogo. 1995.
- CERNUDA, Pilar: "Pintura Joven en Vigo". El Pueblo Gallego. Vigo. 1970.
- CONDE, Alfredo: "O lugar que o artista debe ocupar". El Correo Gallego. Diciembre 2007.
- CORREA, Anxa: "As entidades do artista". Galicia Hoxe. 27 Septiembre 2007.
- CORREDOIRA, Pilar: "Pintura galega dos oitenta: A outra imaxe". Xunta de Galicia. 1984.
- CORREDOIRA, Pilar: "La palabra y el Arte". El Correo Gallego. Enero 202.
- CURZI, Lucien: "Peintres de La Coruña a ADGE". Diputación de A Coruña. Adgé. Francia. 1989.
- ESTÉVEZ, José Luis: "Artista sin etiqueta". El País Galicia. 27 Septiembre 2007.
- FERNÁNDEZ - CID, Miguel: "Realidade-Realismos". Auditorio de Galicia. Catálogo. Santiago de Compostela.1997.

- FERNÁNDEZ-CID, Miguel: "Colección Consello de Contas". Catálogo. 2006.
- FERNANDEZ-CID, Miguel: "Lo que está cerca, lo próximo. La búsqueda de la imagen". (MEMORIA) QCC Art Gallery. The City University New York. Catálogo. New York. 2009.
- FERNÁNDEZ, Xurxo: "El Correo gallego. O Correo Galego. Febrero 2006.
- FERNÁNDEZ, Xurxo: "MUNDO Quintana". El Correo 2 (El Correo gallego). 30 Septiembre 2007.
- FERRO, Fernando: "Olor e cor da chuvia en Compostela". El Correo Gallego. Santiago de Compostela. 1989.
- FERRO, Fernando: "Contra las espinas de la libertad, la pintura de Quintana Martelo". La Voz de Galicia. Santiago de Compostela. Enero 1990.
- FRANCO, Camilo: "ARCO '89 Reflexou a heterexoneidade e a desorientación do panorama artístico". La Voz de Galicia. 19 Febrero 1989.
- FRANCO, Camilo: "A realidade non existe". La Voz de Galicia. 4 Octubre 2007.
- FRANCO, Fernando: "Latexo Roxo". Faro de Vigo. Septiembre 2003.
- GARCÍA BODAÑO, Salvador: "A (l)realidade pintada". El Correo Gallego. 28 Octubre 2007.
- GARCÍA-FAJARDO, Marta: "Con mirada propia". Colección María Jose Jove. Catálogo. 2007.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M.: "Arte galega". Colección Facultade de Económicas. Santiago de Compostela. 1991.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M.: "Dez visions da Arte Compostela". Consorcio Cidade de Santiago. San Domingos de Bonaival. Santiago de Compostela. 1993.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M.: "Artistas vinculables a historia do Xelmirez". Pasado presente e futuro do Instituto. Catálogo. 1996.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M.: "Catorce grabadores Gallegos Contemporáneos.
- GARCÍA IGLESIAS, X.M.: "Quintana Martelo". El Correo Gallego. 22 Noviembre 2007.
- Secretaría General de Presidencia. Xunta de Galicia. 1995-99.
- GONZÁLEZ- ALEGRE, A.: "Unha iniciativa necesaria". Océano Atlántico Ediciones. Pontevedra. 1990.
- GONZÁLEZ-ALEGRE, A.: "Portas de luz". Centre Galego de Arte Contemporánea. CGAC. Santiago. 2009. Catálogo.
- GONZÁLEZ TOSAR, Luis: "Fascinante Martelo". Extramuros. El Correo Gallego. 2 Octubre 2007.
- GONZÁLEZ REY, Emma: "Quintana Martelo". ART NOTES. Noviembre 2007.
- GOODMAN, Jonathan: Quintana Martelo at Walter Wickiser. Art in America. September 2003. USA
- GOODMAN, Jonathan: "Quintana Martelo: divided ways of seeing". Septiembre 2003. Catálogo.
- GOODMAN, Jonathan: "Tristeza y exaltación". Art Notes. Septiembre 2007.
- GOODMAN, Jonathan: "Sadness and Praise". Quintana Martelo Retrospectiva. Catálogo. 2007.
- GRULLÓN, Margarita: "Quintana Martelo, Memoria". ART NOTES. Abril 2008.
- GUTIERREZ, Fernando: "Quintana en Adriá". La Vanguardia. Barcelona. Febrero 1979.
- HERCULES EDICIONES. Diccionario. A Coruña.
- KUSPIT, Donald: "Realistic beauty and painterly passion: Quintana Martelo's aesthetic conflict". (MEMORIA) QCC Art gallery The City Univerisy of New York. Catálogo. New York. 2009.
- LAMAS, Jorge: La Voz de Galicia. Vigo. Septiembre 2003.

LEDO, Agar: "QuintanaMartelo: O cotidián volvese arte". Interesarte. Pag. 36-37. Santiago de Compostela. 1999.

LEDO, Agar: "Quintana Martelo: Estudio". Eidos cotiás". Galería SCQ. Catálogo. Santiago de Compostela. 1999.

LEDO, Agar: "Colección Caixa Galicia" Catálogo. 2003.

LENS, Joaquín: "M.Quintana Martelo". El Correo Gallego. Santiago de Compostela.14 Abril 1985.

LENS, Joaquín: "Quintana Martelo- Grabados". La Voz de Galicia. Diciembre 2006.

LENS, Joaquín: "Quintana Martelo, Retrospectiva". La Voz de Galicia. Noviembre 2008.

LENS, Xosé Manuel: "Diario". TEMPOS. Octubre 2003.

LISTE, Ana: "Pintores gallegos pisando fuerte". La Voz de Galicia. Santiago de Compostela. 29 de Enero 1983.

LONGUEIRA, Silvia: "El juego de la verdad". La Voz de Galicia. Octb. 1995.

LÓPEZ, Estrela: "La flor del deseo". Diario de Pontevedra. 31 Diciembre 2000.

LÓPEZ MELÉNDEZ, Amable: "Frente al espejo de la memoria". Museo de Arte Moderno Santo Domingo. Catálogo. 2008.

MAGDALENA, Fernando: ART NOTES. Octubre 2005.

MARIÑO, Luis: "Sin título". ARCO´94. Galería Jacob Carpio. Catálogo. 1994.

MARIÑO, Luis: "Memoria e Vanguarda". Xunta de Galicia. Catálogo. 1998.

MARTIN VELÁZQUEZ, Carmen: "Autorretrato: El pintor ante su imagen". Fundación Caixa Galicia. 1997.

MARTÍN VELÁZQUEZ, Carmen: "Eidos Cotiás". Catálogo. 1999.

MARTÍN VELÁZQUEZ, Carmen: Guía dos libros Novos. Número uno.

MAZORRA, Javier: "De metáforas, apariencias y otros simulacros". Cercanías. Museo Provincial de Lugo. Catálogo. 1998.

MEILÁN, Jaime: "Una rosa es una rosa". La Voz de Galicia (New York).1995.

MÉNDEZ FERRÍN.X.L.: "Confesión".Galería Trinta. Santiago de Compostela 1987. Catálogo.

OROPESA, Marisa: "Visiones de la Realidad". Caixa Vital Kutxa. Vitoria. 2005.

OSÁCAR, Eugeni: "Una panorámica de los nuevos realistas". Caixa Vital Kutxa Fundazioa. Vitoria. 2005.

OTERO, Fátima: "Quintana Martelo". El Correo gallego. Enero 2001.

OLVEIRA, Manuel: "Quintana Martelo". Arte y Parte. Agosto. 1997.

PABLOS, Francisco: "Arte en el Deporte". Fundación Celta de Vigo. Vigo.

PABLOS, Francisco de: "La Pintura en Galicia". Editorial Nigra Trea. Vigo. 2003.

PARDO SEOANE, Lourdes: "M.Quintana Martelo. Ut pictura poesis". Atlántica hoxe. INTERESARTE nº 10.

PENAS, Ánxeles: "Quintana Martelo". El Ideal Gallego. Febrero 2008.

PÉREZ BARREIRO,F.: "Quintana Martelo". "Galicia- ARCO´85". Dirección Xeral do Patrimonio Artístico e Monumental. Xunta de Galicia. 1985.

PINO, Concha: "Dualidade ou fragmento: Quintana Martelo ou Acisclo". La Voz de Galicia. Santiago de Compostela. 30 Mayo 1985.

PINO, Concha: "La presencia de artistas gallegos en ARCO´86...". La Voz de Galicia.1986.

PINO, Concha: "Quintana Martelo, un pintor en busca de nuevos universos". La Voz de Galicia. Santiago de Compostela. 29 de Mayo 1990.

- PINO, Concha: "Miradas dende o interior". CULTURAS, La Voz de Galicia. 6 Octubre 2007.
- PRIETO, Antón: "ARCO'86: que non melloren as entradas". La Voz de Galicia. 29 Mayo 1986.
- "QUIEN Y POR QUE". Anales de las Artes Plásticas en el Siglo XXI. Arte y Patrimonio, S.A. Editorial Planeta. Madrid 2000.
- R. BARREIRO, Marta: Manuel Quintana Martelo."O universo galego no mundo da pintura". Correo das Culturas. 5 Diciembre 2001.
- REGUEIRO, C: "Rapprochement silencieux". G.Calart Actual (Geneve). "Galicia Hoxe". Noviembre 2005.
- RIVAS, Manolo: "Mar de Fondo". CGAC. San Martiño Pinario. Catálogo. Santiago de Compostela. 1996.
- RODRÍGUEZ LOPEZ, A.: "Dez Visións da Arte Compostela". Consorcio Cidade de Santiago. San Domingos de Bonaival. Santiago de Compostela. 1993.
- ROY, Carlos G: "Luces y Sombras". El Mundo. 24 Diciembre 2000.
- ROZAS, Mercedes: "Os oitenta primeiros anos do Seculo XX na plástica galega". Trazos e Camiños. Xunta de Galicia. 1993.
- ROZAS, Mercedes: "Silencio". Santiago 7 Días. Santiago de Compostela. Julio 1995.
- ROZAS, Mercedes: "Tiempo para la figuración". La Voz de Galicia. 1995.
- ROZAS, Mercedes: "Teimosias". Caja Madrid. Pontevedra. Catálogo. 1997.
- ROZAS, Mercedes: "Bodegóns do nono milenio". O Correo Galego. Diciembre 2000.
- ROZAS, Mercedes: "Nova Galicia Edicions". 2002.
- ROZAS, Mercedes: "Itinerarios artísticos". Colección M^a José Jove. Catálogo. 2006.
- ROZAS, Mercedes: "Quintana Martelo". Catálogo. Septiembre 2007.
- SEOANE, Xavier: "Instinto de camino en Xelmírez". La Voz de Galicia. Santiago de Compostela. Febrero 1983.
- SEOANE, Xavier: "MUNDOS". Catálogo. A Casa da Parra". 1991. Santiago.
- SEOANE, Xavier: "Sempre en Galiza". Edicións Artesa. 2004.
- STEIMETZ, Klaus: "En torno a Quintana Martelo". ARCO'94. Galería Jacob Carpio. Catálogo. 1994.
- TOJO, Marta: "Manuel Quintana Martelo". Galicia Hoxe. 7 Octubre 2007.
- TORO, Suso de: "O artista preso". Cercanías. Museo de Lugo. Catálogo. 1998.
- TRAVIESO, Javier: "El movimiento renovador del grupo Atlántica". La Voz de Galicia. 1983.
- TRAVIESO, Javier: Manuel Quintana: El arte es un caballo desbocado. El Ideal Gallego. 4 Noviembre 1984.
- VASCO del CASTILLO, Ana: "Camino". Xacobeo'99. Xunta de Galicia. 1999.
- VAZQUEZ GONZALEZ, B.: "Quintana Martelo, X.Manuel". La Gran Enciclopedia Gallega. Tomo 26. Pag. 33. 1984.
- VILLAR, Helena: "SIDEWAYS". El Correo Gallego", 25 Enero 2002.
- YÁÑEZ, Lucila: Cercanías. Museo Provincial de Lugo. Catálogo. 1998.

www.quintanamartelo.com



