

IOWA

Félix de la Concha

Félix de la Concha. Iowa, 5 de febrero de 2011



IOWA

Félix de la Concha

12 de septiembre / 8 de noviembre 2024

Texto: Armando Montesinos

Con motivo de la próxima exposición de Félix de la Concha, presentamos esta primera versión digital del catálogo de la exposición a la espera de la edición impresa en papel, la cual incluirá imágenes del montaje de la exposición en la galería.

Fernández-Braso
GALERIA DE ARTE

Félix de la Concha

Fragmentos de luz y tiempo

Armando Montesinos

1

Como duchampiano felizmente enamorado de la pintura, juego a veces con la idea de que el término *realismo*, referido a la mimesis pictórica de la naturaleza o de la realidad física, podría aplicarse mejor a un cuadro monocromo, por ejemplo, verde, que a uno que representa una casa, un rostro o cualquier otra escena del mundo visible. El primero es supuestamente abstracto, mas lo que se ve es una muy realista pintura verde. En el segundo, supuestamente realista, lo que realmente se ve son abstractas manchas de pintura, que identificamos o, mejor, traducimos como símil de lo representado, obviando que nos encontramos ante el mismo abismo que existe entre una palabra y el objeto que nombra.

Viene esto a cuento de la condición de realismo que se adhiere al trabajo de Félix de la Concha. Concepto con el que mantiene una relación conflictiva, hartado de la consideración inferior que, en ciertos momentos y frente a otras manifestaciones consideradas más “modernas”, ha recibido ese acercamiento pictórico al mundo. Tal vez parte del problema sea que, frente a la pujante vitalidad de otras propuestas y de otros

¹ José Luis BREA, “Lo real es lo que vuelve”. Texto para el catálogo de la exposición “Realistas a Madrid”. Saló del Tinell. Barcelona. Febrero 1984. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Sin paginar.

² Félix DE LA CONCHA, “Las Meninas desde una luz artificial”. Reino de Cordelia. Madrid, 2024. P. 49.

discursos, buena parte de la escuela realista española contemporánea parezca mortecinamente academicista, sumida a menudo en el relato -no exento de voluntad moral- del país oscurecido que les tocó vivir a muchos de sus representantes. Un exceso de apego al parecido visual en un cuadro no implica que sea una obra de arte. En las lúcidas palabras de José Luis Brea: “Ningún realismo se ha dejado regir por otro dispositivo que el de la **simulación** -nunca la mimesis, el reflejo. (...) Si los realismos fallaron -tan honrosamente- en su cometido histórico, es porque no acertaron a hacer (...) simulación flagrante. Hacían, antes bien, **simulación disimulada**”. ¹

2

La pintura de Félix de la Concha está flagrantemente viva. No aplica recetas yertas, ni libra batallas caducas. Como ejemplo, estas palabras suyas sobre el gran cisma del siglo XX, figuración contra abstracción: “Nuestra cultura del abstracto, aunque pintemos de forma figurativa,

nos hace procesar el mundo visual de una forma muy diferente a una mentalidad de un pintor anterior al siglo XX” ². En su obra investiga la realidad física de la pintura a la vez que diseña y despliega la ficción de la representación. Mientras que, con constancia y conciencia de conocimiento, *simula* que sólo pinta, De la Concha habita ese abismo entre lo visto y lo representado en el que residen el misterio y la belleza.

En su ya larga trayectoria Félix se ha decantado principalmente por un método clásico, el *plein air*, posible en gran medida por la invención de los tubos de pintura y del caballete portátil, y dificultado a menudo por los fenómenos meteorológicos -en su caso, desde los gélidos inviernos del este estadounidense al sol justiciero a la vera de la M-30 madrileña- o por la interrupción de un ocasional curioso. Un método en el que se vive en dos tiempos simultáneos. El del paso de las estaciones, del desplazamiento del sol y también de las nubes, o el fugaz de una luz que define unos colores. Y el de la inmediatez exigente de la pintura: la rapidez de su secado, la destreza de mezclar en la paleta el tono correcto, ese verse *“obligado a depender de ese momento que si no aprovecho ya no vuelve”* ³:

“Ayer, día 19, pese a que el sol era bastante pobre y molestaba algo el viento, salí a pintar los tres cuadros de la granja. Este sábado 20 empeoró el tiempo, pues aunque no lo habían anunciado sopló viento fuerte y hacía bastante frío. Di unos últimos toques al lienzo de la mañana; aunque podría haberlo dado por terminado el día anterior, el sol era mejor veinticuatro horas después y me sirvió para repasar ciertos tonos. No era cuestión de lograr mayor detallismo, algo que no me preocupa, sino de precisar y armonizar la luz.”

Pero a ese método de pintar al aire libre De la Concha incorpora otros sistemas, más propios de otras manifestaciones artísticas. Sus polípticos, por ejemplo, están más cerca de la idea de serialidad del arte minimal que de un retablo. Le permiten presentar amplias panorámicas del motivo, y los diversos paneles pueden acoger distintas horas o días y acotaciones diferentes del motivo. En ocasiones se interfiere

³ Ibid, p.107.

⁴ Ibid, p. 57.

la narrativa mediante una ruptura del, en términos cinematográficos, *racord*, como en el políptico *Siete momentos de luz en La Granja de los Siete Hermanos en el día más largo del año*, donde mantiene en los lienzos la continuidad del horizonte, pero fragmenta las nubes, manifestando así su movilidad y el paso del tiempo.

Como Mario Merz, el gran artista *povera*, utiliza en ocasiones la serie o secuencia de Fibonacci. Trabaja asimismo desde una idea de diario, de calendario. Si Roman Opalka llevaba la cuenta numérica del paso de los días en sus insólitos y exquisitos cuadros de cifras consecutivas, Félix fragmenta la continuidad de su registro del tiempo en diversos proyectos y distintos lugares. Uno piensa en Richard Long yendo y viniendo por la hierba para marcar en ella una línea recta, y se imagina a Félix yendo y viniendo por las calles de Pittsburgh, dibujando un invisible laberinto, para completar su memorable proyecto de pintar un cuadro al día, durante todo un año, para recoger 365 vistas distintas de la Cathedral of Learning. También aborda el concepto de archivo, como por ejemplo en su serie sobre supervivientes del Holocausto, o la generación de situaciones performativas, como es pintar mientras conversa con escritores, intelectuales y otros artistas, siendo los diálogos grabados parte integrante de la obra, que incluye su escucha.

Cómo no pensar en las instrucciones *fluxus* cuando se lee cómo abordó la obra de mayor formato de esta exposición, *LA REGLA DEL 25. Una granja en Prairie Du Chien Road: por la mañana, a mediodía y por la tarde*, compuesta de 75 cuadros en tres grupos de 25:

“Cuando acababa cada cuadro avanzaba o retrocedía 25 pasos y pintaba una nueva visión desde allí.

Grupo de 25 de la izquierda: Pintados por la mañana. Me desplazaba ladera abajo y me aproximaba más a la granja en cada nuevo cuadro.

Grupo de 25 de la derecha: Pintados por la tarde. Me desplazaba ladera arriba y me alejaba de la granja en sentido contrario.

Grupo de 25 del centro: Pintados al mediodía. En vez de hacer un recorrido continuo, como en los otros dos, empecé en un punto, en

el medio, desde donde me desplazaba alternativamente hacia arriba o hacia abajo.

*Siempre avanzaba o retrocedía 25 pasos entre un cuadro y otro.”*⁵

Y continúa describiendo las condiciones bajo las que puede trabajar: viento máximo de 25 millas por hora (con un poco más de velocidad el cuadro saldría volando) y quedarse en casa si se superan los 25 grados bajo cero.

3

La aparición de la fotografía, es sabido, propició una crisis en la pintura que se demostró fecunda para las vanguardias del siglo XX. En los años 70 el movimiento del hiperrealismo americano se alejó del realismo tradicional al utilizar la fotografía no como boceto o guía, sino como modelo y objetivo a alcanzar. La traslación -no por ello de menor complejidad pictórica- era más directa: no del espacio tridimensional a las dos dimensiones del lienzo, sino de la superficie plana de la fotografía al rectángulo pictórico. La frase habitual ante muchos cuadros realistas –“parece una foto”- se hacía literal ante la minuciosa copia de una fotografía. Se pretendía dejar de lado la subjetividad de la mirada del artista. Pero ello implicaba la suposición -ingenua o disimulada- de que la visión de la cámara es objetiva, neutra.

Pintar un paisaje o pintar una fotografía de un paisaje. De la Concha lo deja claro: *“Qué distinto traduce la foto los blancos de la nieve. A veces fotografío las mismas vistas para constatar la diferencia abismal entre lo que me interpreta la cámara y lo que veo directamente y traslado a la pintura. ¡No hay color!”*⁶ Y esa expresión, aquí, cobra todo su significado, como la brillante inversión desmintiendo la supuesta objetividad de la cámara que hace el artista: es esta la que interpreta, él ve directamente. En palabras de José María Lillo, otro excelente pintor cuyo realismo contiene miradas y dicción gestual abstractas: la fotografía roba, la pintura miente. Ninguna fotografía permite adentrarse

⁵ Ibid, p.17-20.

⁶ Ibid, p. 121-122.

en las vistas de la montaña Sainte-Victoire con la profundidad y riqueza de un cuadro de Cézanne.

Todo paisaje, tanto en fotografía como en pintura, es sólo un fragmento de lo que abarca nuestra vista. Frente a la inmovilidad de la fotografía -sólo captura lo que su objetivo encuadra-, la mirada del pintor es móvil y subjetivo su encuadre, no determinado por un visor sino por el giro de su cabeza. Casi las mismas palabras, descubro al leerla ahora con imperdonable retraso, emplea María Escribano en su texto -indispensable inmersión en el mundo del artista y su relación con esa naturaleza otra que es la arquitectura- escrito para el catálogo de su anterior exposición, hace ahora dos años, en esta misma galería, Fernández-Braso. No me resisto a transcribirlas:

*“Félix de la Concha nos mostrará siempre cómo frente a la fotografía, capaz sólo de ofrecernos una visión estática de un motivo, la pintura acaba estando mucho más cercana a las diferentes percepciones de la realidad de la mirada humana”*⁷

La percepción cambiante de la mirada del pintor escruta con atención las variaciones sutiles de aquello que contempla, y a continuación concentra su atención en esa otra realidad que, ajustada a un formato previo, él mismo va creando con cada pincelada que aplica al lienzo. Así lo cuenta John Berger en un hermoso texto, al describir el proceso de la mirada de un imaginario pintor que, tumbado bajo una enorme haya, ensueña pintarla:

“Ves verde, azul, verde mezclado con suciedad. El verde ha eliminado cualquier trazo de amarillo del azul. Sobre esto no hay duda, pero todo lo demás es confusión. (...) Comienzas a poner orden entre lo que puedes ver. (...) Haces lo que puedes por empequeñecer el árbol, por reducirlo a un tamaño y una sencillez accesibles. Vuelves a cerrar los ojos, pero ahora te estás concentrando. Estás pensando en tu propio cuadro. ¿Cómo debe conformarse para admitir semejante árbol? ¿Cómo puedes colocar semejante árbol en el lugar que le corresponde?”

⁷ Maria ESCRIBANO, “El espíritu del lugar”, en “Torres Blancas. After Fallingwater”. Catálogo de la exposición en la Galería Fernández-Braso, Madrid. Marzo-Mayo 2022. Pág. 8.

*Poco a poco empiezas a imaginarlo apareciendo en tu cuadro. (...) Cuando abres los ojos para mirar al verdadero árbol, intentas con todas tus fuerzas verlo como imaginaste tu árbol pintado. Pero no puedes. Se mantiene ahí, alzándose contra el cielo. Vuelves a hacerlo pequeño. Cierra otra vez los ojos. Revisa el árbol que pertenece a tu cuadro. Abre y compara. Está más cerca, pero el haya todavía se eleva y resplandece sobre ti. Una vez y otra.”*⁸

Una vez y otra se enfrenta De la Concha al motivo. Una y otra vez regresa al mismo lugar para verlo cambiar desde otro ángulo diferente mediante un desplazamiento, atento, del ojo y del cuerpo. Una y otra vez encaja el mundo en una superficie pequeña, encadenando perspectivas y desplazamientos del punto de vista.

4

Los cuadros de esta exposición contienen tiempo, un tiempo que se posa y espesa la imagen. No son instantáneas, sino atemporales fragmentos de luz y tiempo. Y pensamiento. Así, *Canastas en North Square Park*, más que representar un lugar, presenta una cuestión de lenguaje percibida por el ojo y la mente del artista: la misma palabra en inglés -“baskets”- designa tanto a la canasta de baloncesto como a la papelera en primer plano. Bosque bajo el puente es un rotundo ejemplo de percepción de, y de reflexión sobre, la relación arquitectura-naturaleza, una constante en su obra. La serie sobre Hilltop Tavern nos muestra la dificultad de generar una impresión certera de la realidad, pues el mismo edificio parece vivir situaciones distintas dependiendo del punto de vista adoptado en cada lienzo por De la Concha. En el pasajero reflejo en los vidrios captado en *Reflejo de una casa en Dodge Street desde Prairie Du Chien Road* nos encontramos, calladamente, ante la problemática clásica del cuadro dentro del cuadro, mientras que en *Lento paseo por la nieve* las marcas de las llantas contrastan con las huellas humanas, indicando velocidades distintas.

Cito de nuevo a Brea: “*Sí: es preciso establecer hoy que todo realismo*

⁸ John BERGER, “Ser un pintor”, en “Algunos apuntes para una pequeña teoría de lo visible”. Árdora Ediciones. Madrid, Págs. 18-19.

*es dispositivo-celada -y celada de las menos groseras. Que todo realismo tiende trampas al ojo. Que nunca ofrece sólo lo que enseña. Que sólo ofrece acceso a lo real atrapando lo irreal de la realidad: la pura re-presentación”*⁹.

La reciente publicación de su libro “Las Meninas desde una luz artificial” -del que he transcrito las citas del pintor- nos permite conocer detalles de sus procesos, intenciones y pensamientos. En él da cuenta, a través de su diario, de la creación de las obras que ahora se reúnen en esta exposición con el título de “IOWA”. Pero también del proyecto que desarrolló simultáneamente y da título al libro: una copia a tamaño natural del cuadro de Velázquez, pintada al óleo en su estudio a partir de una imagen en alta resolución disponible en internet, que dividió en una cuadrícula de 140 papeles. No nos encontramos ante el proceso de pintar una copia del cuadro, sino ante la tarea de copiar individualmente -lo que implica hacer un concienzudo y profundo estudio de cada uno de los detalles del cuadro, muchos de ellos *abstractos*- cada una de las ciento cuarenta partes y, con todas ellas, componer la obra. La idea de fragmento llevada al límite. Tal vez imbuido del espíritu barroco del original, creo que De la Concha hace inadvertidamente de su copia, aquí sí, un insólito retablo que, como otras obras, en un encadenamiento habitual en su trabajo, volvió a pintar como cuadro dentro de un cuadro. Defensor de la relevancia de pintar del natural, el pintor considera que este trabajo “*es algo puntual y excepcional dentro de mi pintura, un contrapunto respecto al conjunto de mi obra*”¹⁰. En mi opinión, el proyecto es excepcional también en su sentido de excelente.

Armando Montesinos
Especialista en arte contemporáneo
Julio, 2024

⁹ BREA, op. cit.

¹⁰ DE LA CONCHA, op.cit., p. 16.

Félix de la Concha

Fragments of Light and Time

Armando Montesinos

1

As a Duchampian happily enamoured of painting, I sometimes toy with the idea that the term “realism”, referring to the pictorial imitation of nature or physical reality, might be better suited to a monochrome painting—a green composition, say—than to one depicting a house, a face or any other scene from the visible world. The former is supposedly abstract, but what we see is highly realistic green paint. In the latter, supposedly a realistic painting, we are actually seeing abstract daubs of paint which we identify or, more accurately, translate as being identical to the represented subject, overlooking the fact that we face the same chasm as that which separates a word from the thing it names.

I mention this because it has to do with the condition of realism that has attached itself to the work of Félix de la Concha. The artist has a contentious relationship with the concept, for he is wearied by the fact that this pictorial approach to the world has, at certain moments, been scorned as less “modern” than other expressions. Perhaps part of the problem is that, in comparison to the buoyant vitality of other proposals and discourses, a large part of the contemporary Spanish realist school

seems dully academic and often obsessed with the narrative (not devoid of moralist intent) of the darkened nation that marked the lives of many of its representatives. Excessive fondness for visual resemblance in a picture does not necessarily make it a work of art. As José Luis Brea so lucidly put it, “No realism has ever consented to be governed by a device other than simulation—never imitation, reflection. [...] If the realisms failed—most honourably—in their historical mission, it is because they did not manage to engage in [...] flagrant **simulation**. Instead, they practised **covert simulation**.”¹

2

The paintings of Félix de la Concha are flagrantly alive. He does not apply rigid formulas or wage archaic battles. His commentary on the great twentieth-century schism between figuration and abstraction makes this clear: “Even when we paint figuratively, our culture of the abstract causes us to process the visual world very differently to the mentality of a pre-twentieth century painter.”² In his work, he explores the physical

¹ José Luis BREA, “Lo real es lo que vuelve”, in *Realistes à Madrid* [catalogue of the exhibition at Saló del Tinell, February 1984], Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984, s.p.

² Félix DE LA CONCHA, *Las Meninas desde una luz artificial*, Madrid: Reino de Cordelia, 2024, 49.

reality of painting, simultaneously designing and deploying the fiction of representation. While he, with perseverance and the consciousness of knowing, *simulates* or pretends that he is just painting, De la Concha inhabits that chasm between the seen and the represented where mystery and beauty dwell.

In the course of his already lengthy career, Félix has generally opted for the classic method of plein-air painting, made substantially easier thanks to the invention of paint tubes and portable easels, though often hindered by inclement weather—in his case, the bone-chilling winters of the American Midwest and the scorching sun by the side of Madrid’s M-30 ring road—or the occasional disruption of curious interlopers. To use this method is to experience two simultaneous durations. The first is that of the changing seasons, the movement of sun and clouds across the sky, or the ephemeral light that defines certain colours. And the second is that of the demanding immediacy of the act of painting: the speed at which the paint dries, the skill needed to blend the right colour on the palette, the “obligation to depend on a moment which, if I don’t seize it, will never come again”:³

*“Yesterday, the 19th, I went out to paint the three pictures of the farm, even though the sunlight was quite poor and the wind something of a nuisance. This Saturday, the 20th, the weather worsened; despite the forecast, it was quite windy and cold. I added some finishing touches to the morning canvas, and while I could have completed it the day before, the sunlight was better twenty-four hours later and gave me the chance to touch up some tones. It wasn’t a question of achieving greater detail, something that doesn’t concern me, but of refining and harmonising the light”.*⁴

However, in addition to outdoor painting, De la Concha employs different methods more typical of other artistic manifestations. His polyptychs, for instance, are closer to the idea of serialism in minimal art than to the repetitive structure of an altarpiece. They allow him to present sweeping panoramic visions of his chosen subject, and the panels can represent

different times, days or framings of the motif. Occasionally there is a gap in the narrative—an error in cinematic continuity, so to speak—as in the polyptych *Seven Moments of Light on The Seven Brothers’ Barn on the Longest Day of the Year*, where the canvases maintain the same horizon line but break up the clouds to evidence their movement and the passing hours.

Like Mario Merz, the great Povera artist, Félix sometimes uses the Fibonacci sequence or series. He also works from the idea of a diary, a calendar. While Roman Opalka kept track of the passing days in his unusual, exquisite paintings of consecutive numbers, Félix de la Concha shatters the continuity of his record of time by dividing it among different projects and places. One is reminded of Richard Long walking back and forth to draw a straight line in the grass, and one can envision Félix coming and going along the streets of Pittsburgh, tracing an invisible labyrinth to complete his memorable undertaking of painting one picture a day for an entire year in order to obtain 365 different views of the Cathedral of Learning. He also explores the concept of the archive, for instance in his series about Holocaust survivors, and the creation of performative situations, like painting while conversing with writers, intellectuals and fellow artists and recording those dialogues as an integral part of the work, which can be listened to as well as seen.

Fluxus instructions inevitably come to mind when reading how Félix went about creating the largest piece in this exhibition, *THE RULE OF 25. A Farm at Prairie Du Chien Road: Morning, Noon and Afternoon*, consisting of 75 pictures in three groups of 25 each:

*“Once a painting was completed, I walked forward and backward counting 25 steps and painted a new vision from those new distances. In the group of the morning I moved closer and closer to the farm in each new picture. In the afternoon in the opposite direction, uphill. Always moving forward or backward 25 steps between one frame and the other. And at noon I started at a point in the middle, alternately moving up and down”.*⁵

³ DE LA CONCHA, *Las Meninas*, 107.

⁴ DE LA CONCHA, *Las Meninas*, 57.

⁵ DE LA CONCHA, *Las Meninas*, 17–20.

The rule of 25 also determined the conditions in which he could work: wind speed could not exceed 25 miles per hour (any higher and the canvas might be swept away), and if temperatures dropped under 25 degrees below zero, he stayed home.

3

As we know, the advent of photography triggered a crisis in painting that proved quite productive for the early twentieth-century avant-garde movements. In the 1970s, American photorealism distanced itself from conventional realism by using photography as model and goal rather than guide. The transfer, though just as pictorially complex, was more direct: not from the three-dimensional world to a two-dimensional canvas, but from the flat surface of the photograph to the painted rectangle. The remark often made of realist paintings — “it looks like a photo” — became a very literal observation about the painstaking copy of a photograph. The goal was to obviate the subjectivity of the artist’s gaze. However, pursuit of this goal required the naive or feigned assumption that a camera’s vision is always objective and neutral.

Paint a landscape or paint a photograph of a landscape. De la Concha made it quite clear: “How differently a photo translates the white tones of snow. Sometimes I photograph the same views just to see the world of difference between what the camera interprets and what I see with my own eyes and transfer to the canvas. There’s no comparison!”⁶ These words are immensely revealing, a brilliant reversal that belies the supposed objectivity of photography: the camera interprets, but the artist sees directly: nothing comes between the scene and his own two eyes. Or, to borrow the words of José María Lillo, another excellent painter whose realism contains abstract gestural diction and visions: a photograph steals, a painting lies. No photograph could ever portray Mount Sainte-Victoire with the depth and richness of a painting by Cézanne.

⁶ DE LA CONCHA, *Las Meninas*, 121–122.

Every landscape, whether photographed or painted, is merely a fraction of what our eyes perceive. In contrast to the immobility of the camera, which only captures what fits inside the frame, the painter’s eye wanders and its framing is subjective, determined not by a viewfinder but by a turn of the head. María Escribano used almost the same words, I discover while finally reading (unpardonably belatedly) the text she wrote two years ago for the artist’s previous exhibition at this same gallery, Galería Fernández-Braso, an invaluable immersion in Félix de la Concha’s world and his relationship with that other form of nature, architecture. The urge to quote her is too irresistible:

*“Félix de la Concha will always prove to us that, in contrast to photography, which can only offer a static vision of a subject, painting is ultimately far closer to the human gaze’s varying perceptions of reality”.*⁷

The changing perception of the painter’s roving eye attentively scrutinises subtle variations in what it sees and subsequently focuses on that other reality which, adjusted to fit a pre-existing format, he personally creates with every brushstroke added to the canvas. John Berger gave us a beautiful description of the process of seeing of an imaginary painter who lies under an enormous beech tree and dreams of painting it:

*“You see green, blue, green mixed with dirt, white. The green has taken every trace of yellow out of the blue. That fact is certain. Everything else is confused. [...] you begin to sort out what you can see. [...] You do your best to belittle that tree: to reduce it to a tangible size and simplicity. You close your eyes again. But now you are concentrating. You are thinking of your own painting. How can it adapt itself to admit such a tree? How can it keep such a tree in its proper place? Gradually you are able to imagine it appearing in your painting. [...] When you open your eyes to look at the actual tree you try your hardest to see it as you have just imagined your painted tree. But you can’t. It remains there towering against the sky. You belittle it again. Close your eyes once more. Adapt the tree that belongs to your painting. Open and check. It is closer, but the beech still towers and shimmers above you. Again and again.”*⁸

⁷ María ESCRIBANO, “El espíritu del lugar”, in *Torres Blancas. After Fallingwater* [catalogue of the exhibition at Galería Fernández-Braso, March–May 2022], Madrid: 2022, 8.

⁸ John BERGER, “Who Is an Artist?”, in *Permanent Red: Essays in Seeing*, London: Methuen, 1960, 21–22.

Again and again, De la Concha confronts his subject. Again and again, he returns to the same spot to see it change from a different angle thanks to a mindful shifting of the eye and body. Again and again, he fits the world onto a small surface, linking perspectives and changing points of view.

4

The pictures in this exhibition contain time, a time that settles and thickens the image. They are not snapshots but timeless fragments of light and time. And thought. Rather than representing a place, *Baskets at North Square Park* presents a question of language perceived by the artist's eye and mind: the word "baskets" refers to both the basketball hoop and the waste container in the foreground. *Forest Under the Bridge* is a solid example of the perception of and reflection on the relationship between architecture and nature, a constant in his oeuvre. The Hilltop Tavern series illustrates the difficulty of generating an accurate perception of reality, as the same building appears to be in different situations depending on the angle from which De la Concha painted it in each canvas. The fleeting image mirrored by the glass in *Reflection of a House at Dodge Street from Prairie Du Chien Road* quietly presents us with a classic example of the picture-within-a-picture, while the tyre tracks in *Slow Walk in the Snow* contrast with human footprints, indicating different velocities.

To quote Brea again, "*Indeed, today we must establish that all realism is a trick device, and one of the less crude forms of trickery. That all realism tends to deceive the eye. That it never shows everything it has to offer. That it only offers access to the real by capturing what is unreal in reality: pure re-presentation.*"⁹

Félix de la Concha's recently released book, *Las Meninas desde una luz artificial* (from which I have extracted his quotations), offers insight into the artist's processes, intentions and thoughts. In it he narrates, via his diary, the creation of the works now assembled in this IOWA show. But he also talks about a project he was working on at the same time, from

which the book takes its title: a full-scale copy of Velázquez's masterpiece, painted in oils at his studio from a high-resolution image available online that he divided into a grid of 140 sheets of paper. De la Concha's process was not to paint a copy of the original picture, but rather to copy each of the 140 parts separately—which required a painstaking, laborious examination of every last detail, many of them *abstract*—and then assemble them to recompose the work. The notion of the fragment taken to an extreme. I believe that De la Concha, perhaps imbued with the Baroque spirit of the original, inadvertently turned his copy—yes, in this case the term does apply—into an unconventional altarpiece which, in a concatenation that is common in his oeuvre, he painted again as a picture-within-a-picture. A staunch advocate of the relevance of plein-air painting, the artist regards this project as "something unique and exceptional within my pictorial oeuvre, a counterpoint to the rest of my work".¹⁰ In my opinion, it is also exceptional in the sense of being excellent.

Armando Montesinos
Contemporary art expert
July 2024

⁹ BREA, s.p.

¹⁰ DE LA CONCHA, *Las Meninas*, 16.

Seven Moments of Light on The Seven Brothers' Barn on the Longest Day of the Year
Siete momentos de luz en la granja Los Siete Hermanos en el día más largo del año
Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. Serie de 7 obras. 28 x 23 cm c/u



5 am



7:30 am



9:30 am



11 am



1 pm



4 pm



6-7 pm

Hilltop Tavern as in America the Beautiful
Hilltop Tavern como en America the Beautiful
Iowa City, 2009. Óleo sobre lienzo. 122 x 74 cm



Sunny and Cloudy Mornings at Dodge Street

Mañanas soleadas y nubladas en Dodge Street

Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. Serie de 15 obras. 58 x 41 cm c/u



Este bloque de casas en Iowa City se pintó mediante una serie de vistas frontales. Como pasaron varios meses en el proceso los cuadros documentan, de izquierda a derecha, el despertar de la primavera. Las dos filas repiten la misma vista, pero con encuadres y luces diferentes. Los cuadros de la fila superior se pintaron en días soleados y a contraluz; los de la fila de abajo en días nublados.

I painted this block of houses in Iowa City with a series of frontal views. As I spent months in the process, I was recording, from left to right, the blooming of the spring. Both lines have the same view, but different frames and different lights. The top row depicts counterlight on sunny days, the line below, on cloudy days.



Hilltop Tavern on a Bright Day
Hilltop Tavern en un día luminoso
Iowa City, 2009. Óleo sobre lienzo. 53,5 x 87 cm



Hilltop Tavern before the afternoon shadow
Hilltop Tavern ante la sombra de la tarde
Iowa City, 2009. Óleo sobre lienzo. 90 x 146 cm



Reflection of a House at Dodge Street from Prairie Du Chien Road
Reflejo de una casa en Dodge Street desde Prairie Du Chien Road
Iowa City, 2009. Óleo sobre lienzo. 75 x 122 cm



Two Views for Two Houses
Dos vistas para dos casas
Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. Díptico. 99 x 122 cm c/u



Spring again at North Dodge Street
De nuevo la primavera en North Dodge Street
Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. 66 x 46 cm



819 Dewey Street from 837 North Summit Street – I
819 Dewey Street desde 837 North Summit Street - I
Iowa City, 2014. Óleo sobre lienzo. 99 x 122 cm



North Square Park Panorama

Panorama de North Square Park

Iowa City, 2012. Óleo sobre lienzo. 99 x 549 cm x 9 piezas



Baskets at North Square Park
Canastas en North Square Park
 Iowa City, 2011-2012. Óleo sobre lienzo. 57x 47 cm



Hilltop Tavern at 1100 North Summit Street
Hilltop Tavern en 1100 North Summit Street
 Iowa City, 2011. Óleo sobre lienzo. 54 x 120,5 cm



Winter Intersection. North Dodge Street from
 682 Church Street with ACE and The Mustard Seed
Intersection invernal. North Dodge Street desde
682 Church Street con ACE y The Mustard Seed
 Iowa City, 2011. Óleo sobre lienzo. 59,5 x 96,5 cm

THE RULE OF 25. A Farm at Prairie Du Chien Road: Morning, Noon and Afternoon
LA REGLA DEL 25. Una granja en Prairie Du Chien Road: por la mañana, a mediodía y por la tarde

Iowa City, 2010-2011. Óleo sobre lienzo. Serie de 75 obras. 37 x 60 cm c/u

La granja es un elemento vernáculo del medio oeste y muy recurrente como motivo en la pintura. Empezando por Grant Wood, el pintor más famoso de Iowa. Aun con el riesgo de poder caer en el cliché, por fin me decidí a abordar este tema sin prejuicios. La mención en el título a la regla del 25 se debe a que este número aparece en la obra de distintas maneras: son tres grupos de 25 cuadros. Y cada uno representa un momento del día: mañana, mediodía y tarde. Juntos componen 75 vistas de una granja que pinté desde una ladera que bordea la carretera de Prairie du Chien en Iowa City. Cuando acababa cada cuadro avanzaba o retrocedía 25 pasos y pintaba una nueva visión desde allí.

Grupo de 25 de la izquierda: pintados por la mañana. Me desplazaba ladera abajo y me aproximaba más a la granja en cada nuevo cuadro.

Grupo de 25 de la derecha: pintados por la tarde. Me desplazaba ladera arriba, y me alejaba de la granja en el sentido contrario.

Grupo de 25 del centro: pintados al mediodía. En vez de hacer un recorrido continuo, como en los otros dos, empecé en un punto en el medio desde donde me desplazaba alternativamente hacia arriba y hacia abajo.

Siempre avanzaba o retrocedía 25 pasos entre un cuadro y otro. Los tres recorridos se acabarían cruzando, pero al tardar varios días o semanas en acabar cada uno de los cuadros las visiones nunca llegan a coincidir en la misma época del año ni tampoco en el mismo punto. Las composiciones y sus luces, mientras guardan un ritmo entre ellas, son todas distintas.

Además de los 25 pasos y 25 cuadros de cada serie, esta regla del 25 también se aplica a los límites meteorológicos en que pude pintarlos:

-Cuando las temperaturas bajaban a más de 25 grados bajo cero ya no consideraba conveniente pintar durante más de 25 minutos seguidos.

-Cuando los vientos soplaban a más de 25 millas por hora (40 kilómetros por hora), era casi imposible atinar con las pinceladas. El cuadro se movía demasiado.

The farm is a vernacular element of the Midwest and very explored as a motif in painting, as by Grant Wood, Iowa's most famous painter. Even at the risk of falling into the cliché, I finally decided to paint this theme without prejudice.

The rule of 25 is that this number appears in this work in several ways: there are three groups of 25 paintings. Each represents a time of the day: morning, noon and evening. The 75 views of the farm are painted all along a hillside at Prairie du Chien Road in Iowa City. Once a painting was completed, I walked forward and backward counting 25 steps and painted a new vision from those new distances.

In the group of the morning I moved closer and closer to the farm in each new picture. In the afternoon in the opposite direction, uphill.

Always moving forward or backward 25 steps between one frame and the other. And at noon I started at a point in the middle, alternately moving up and down. At one point the paths and visions crossed, but they never coincided at the same point. And as I spent several days or weeks in each, the crossing occurred in different times of the year.

In addition to the 25 steps and 25 frames in each series, the rule of 25 also applies to the weather conditions when I painted them. For example, when temperatures dropped under 25 degrees below zero, it was no longer convenient to paint continuously for more than 25 minutes. When the wind blew at more than 25 miles per hour, it was almost impossible to control the brushstrokes. The canvas moved too much.





Morning
Por la mañana



Noon
A mediodía



Afternoon
Por la tarde



Small panorama with the Hilltop Tavern from 1016 North Dodge Street
Pequeño panorama con el Hilltop Tavern desde 1016 North Dodge Street
Iowa City, 2014. Serie de 7 obras. 45,5 x 28 cm c/u



Barn and White House

Granja y casa blanca

Iowa City, 2011. Óleo sobre lienzo. 28 x 97 cm



Red Gate at 3279 Prairie Du Chien Road NE

Cancela roja en 3279 Prairie Du Chien Road NE

Iowa City, 2011. Óleo sobre lienzo. 47 x 208,5 cm



Forest Under the Bridge
Bosque bajo el puente
Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. 13 x 74 cm



Street with Trailers
Calle de trailers
Iowa City, 2010. Óleo sobre lienzo. 15,6 x 75 cm



Slow Walk in the Snow

Un lento camino por la nieve

Iowa City, 2012. Óleo sobre lienzo. 30,3 x 159,5 cm

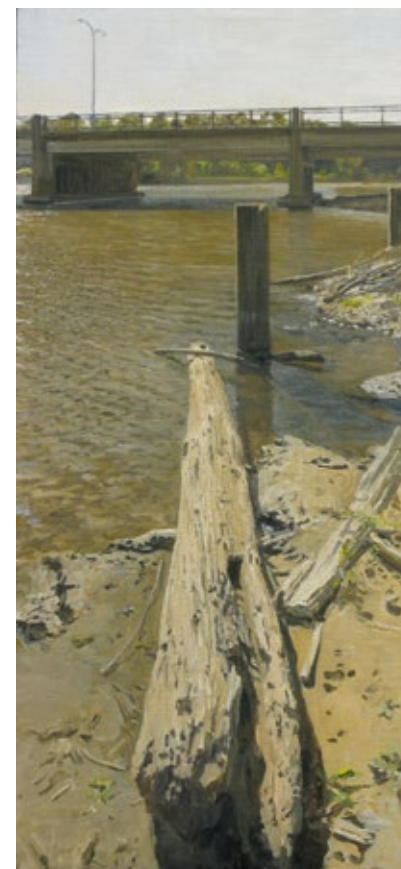


Divided Shed

Cobertizo dividido

Iowa City, 2013. Óleo sobre lienzo. Díptico. 23 x 244 cm

Log at the Shore with Benton Street Bridge
Tronco en la orilla con el puente de Benton Street
Iowa City, 2013. Óleo sobre lienzo. 61 x 27,7 cm



Entre 2010 y 2011, mientras pintaba en Estados Unidos la serie de 75 cuadros *La regla del 25*. Una granja en Prairie Du Chien Road sobre una granja próxima a Iowa City Félix de la Concha decidió dedicarse a un experimento sobre *Las meninas*. Cada noche, tras el cansancio de pintar a *plein air* con el frío o el viento, reproducía a tamaño natural el original de Velázquez dividido en 140 fragmentos y a 7.000 kilómetros del Museo del Prado. Mientras se enfrentaba a esa aventura, hubo de vencer varios problemas de toda índole, que fue relatando en un diario que le ayudó a reflexionar sobre la copia y el proceso técnico seguido para llevarla a cabo. La editorial Reino de Cordelia acaba de publicar ese diario, *Las meninas desde una luz artificial*. *Diario de una copia*, con prólogo de Jordi Gracia.

Por la referencia a las dos series pictóricas y la publicación del libro, incorporamos en este catálogo y en la exposición la pintura *Desnudo ante Las meninas desde una luz artificial*, realizado por Félix de la Concha en 2013 en Iowa City.

Between 2010 and 2011 Félix de la Concha painted 75 views of a farm near Iowa City in the series *The rule of 25*. A farm on *Prairie Du Chien Road*. At the same time, he decided to do an experiment on Velázquez's masterpiece *Las meninas*. Every night, after the exhaustion of painting outdoors in the cold and the wind, he reproduced Velázquez's original to full scale, divided into 140 fragments, and 7,000 kilometers away from the Prado Museum. While carrying out this endeavour, he had to overcome various problems of all kinds, which he recounted in a diary that helped him reflect on the copy and the technical process followed to carry it out. Reino de Cordelia has just published this diary *Las Meninas Under An Artificial Light*. *Diary of a Copy*, with a foreword by Jordi Gracia.

The painting *Nude in Front of Las Meninas Under an Artificial Light*, painted by Félix de la Concha in 2013 in Iowa City and included in this catalogue and in the exhibition, referred to these two pictorial projects and the publication of the book.



Nude in Front of "Las Meninas Under an Artificial Light"
Desnudo ante "Las meninas desde una luz artificial"
Iowa, 2013. Óleo sobre lienzo. 122 x 98,5 cm



Self-Portrait with Wig
Autorretrato con peluca
 Iowa, 2012. Óleo sobre lienzo. 122 x 98,5 cm

Félix de la Concha

Nace en León en 1962 y estudia en la Facultad de Bellas Artes de Madrid hasta 1985, año en que es premiado en la *Primera Muestra de Arte Joven*.

En 1989 recibe la beca de la Academia de España en Roma y reside en Italia hasta 1995, año en que se traslada a los Estados Unidos donde fija su residencia y continúa su trayectoria artística.

Actualmente combina su residencia en España con periodos donde realiza in situ sus proyectos, principalmente en Europa y América.

Exposiciones individuales

- 2024 *Félix de la Concha*. Boca Raton Museum of Art. Boca Ratón. Florida.
Iowa. Galería Fernández-Braso. Madrid.
Las meninas desde una luz artificial. Casa Museo Botines. León.
Not only in America. Galería Ármaga. León.
- 2022 *Pórtico*. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.
Restos de un naufragio. Centro de Arte Contemporáneo de Burgos (CAB).
Torres Blancas "after Fallingwater". Galería Fernández-Braso. Madrid.
- 2021 *Maldito Realismo*. Centro de Arte Faro de Cabo Mayor. Santander.
- 2019 *This is America*. Galería Siboney. Santander.
- 2018 *Made in USA*. Galería Ármaga. León.
- 2016 *Pintando Albacete*. Museo Municipal de Albacete.
The Dinosaur Was Still in Iowa. CSPS Hall. Cedar Rapids, Iowa.
- 2015 *Hermitage Artist Intrigue*. Alfstad & Contemporary. Sarasota.
Portraying Holocaust Survivors. Weisman Museum of Art. Mineápolis.
- 2014 *Conversaciones con el Pintor*. Centro Cultural de España en Nicaragua.
- 2013 *Painting Iowa a pleno sol*. Instituto Cervantes. Chicago.
Balat? Plato Sanat. Estambul. Turquía.
Félix de la Concha pregunta mientras pinta a: Semana Negra. Gijón.
- 2012 *Sangallensia IV*. Christian Roellin Gallery. San Gallen. Suiza.
- 2011 *Fallingwater en Perspectiva*. Concept Art Gallery. Pittsburgh.
Retratos con conversación: Cinco escritores con anacolutos. Museo Casa Cervantes. Valladolid.
- 2010 *Perspective and Location*. Big Town Gallery. Rochester. New Hampshire.
La historia más larga de Bilbao jamás pintada. Galería Epelde Mardaras. Bilbao.
- 2009 *Public Portraits / Public Conversations*. Hood Museum of Art and Baker Memorial Library. Hanover, New Hampshire.
Fallingwater en Perspectiva. Melvin Art Gallery. Florida.
Park Well. Galería Trama y Parc Güell. Galería Parés. Barcelona.
Fallingwater en Perspectiva. Price Tower Arts Center. Bartlesville, Oklahoma.

- 2008 *Nueva Inglaterra*. Galería Leandro Navarro. Madrid.
Retratos con conversación. Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.
Fallingwater en Perspectiva. State Museum of Pennsylvania. Harrisburgh.
- 2007 *Fallingwater en Perspectiva*. Barn at Fallingwater. Pennsylvania.
- 2006 *Penn at Braddock*. Concept Art Gallery. Pittsburgh.
- 2005 Cooler Gallery. White River Junction, Vermont.
 Sala Luzán. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza.
- 2004 Artista homenajeado en la 17 Bienal de Zamora. Museo Etnográfico de Castillay León y Fundación Rei Afonso Enriques. Zamora.
A Contrarreloj. The Frick Art Museum & Historical Center. Pittsburgh.
 Museo Gustavo de Maeztu. Estella-Lizarra.
 Galería Dieciseis. San Sebastián-Donosti.
Pendiente de un hilo. ARCO'04. Galería Dieciseis. Madrid.
- 2003 Concept Art Gallery. Pittsburgh.
- 2002 Galería Artnueve. Murcia.
Ora et Labora. Lonja del Pescado. Ayuntamiento de Alicante. Alicante.
 Galería Lourdes Carcedo. Burgos.
- 2001 *Pittsburgh*. Galería Marlborough. Madrid.
Penn Avenue, from Pearl Street to Gross Street. Garfield Artworks. Pittsburgh.
Diario de la Habana. Centro Cultural Español. Miami.
- 2000 *One A Day*. Instalación permanente en The Alumni Hall of the University of Pittsburgh.
- 1999 *Columbus*. Galería Antonio Machón. Madrid.
One A Day. 365 Views of the Cathedral of Learning. Carnegie Museum of Art. Pittsburgh.
Doble-Double. Concept Art Gallery. Pittsburgh.
- 1998 *El espíritu del lugar*. Galería Rafael Ortiz. Sevilla.
Columbus Cornered. Columbus Museum of Art. Columbus. Ohio.
- 1997 *Fuera de campo*. Galería Siboney. Santander.
- 1996 *Borderline*. Galería Fúcares. Madrid.
Escenarios para una larga temporada. Galería Antonio Machón. Madrid.
- 1995 *Veraneos en Santander*. Museo de Bellas Artes. Santander.
El cuadro grande no entra en el coche. Galería Fúcares. Almagro.
Ciriago. Espacio Caja Burgos. Burgos.
- 1994 Museo Universitario del Chopo. México D.F.
Despliegues. Sala Cultural Caja España. Zamora. Sala San Torcuato de Caja España, Zamora. Casa de Cultura, Junta de Castilla y León. Zamora.
 Galería Cirac. Zamora.
Despliegues. Sala Cultural, Caja España. Valladolid. Casa de las Carnicerías de Caja España, and Sala Cultural de Caja España. León.
 Galería Maese Nicolás. León.
- 1993 Centro Cultural Español, Santiago de Chile. Chile.
 Sala Rómulo Gallegos del CELARG, Caracas.
 Galería Antonia Jannone, Milán.

Centro Cultural La Recoleta. Buenos Aires.
 Museo Juan B. Castagnino. Rosario, Argentina.
 Sala del Cabildo. Montevideo.

Paesaggio di Passaggio. Temple Gallery. Roma.

- 1992 *Nueve Meses en Donna Olimpia*. Galería Gamarra y Garrigues, Madrid.
- 1991 *Nove Mesi a Donna Olimpia*. Cortile di Donna Olimpia. Roma.
 Galería Clave, Murcia.
- 1989 Galería Gamarra y Garrigues. Madrid.
- 1988 ARCO'88. Galería Estampa. Madrid.
- 1986 Galería Estampa. Madrid.

Colecciones públicas

Boca Raton Museum of Art, Boca Raton. Florida
 Weisman Art Museum of Art, Minnesota. Mineápolis.
 Bibliothek Hauptpost. St. Gallen, Suiza.
 Universität St. Gallen, St. Gallen, Suiza.
 Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio.
 Hood Museum of Art, Hanover, New Hampshire.
 Dartmouth College Library, Hanover, New Hampshire.
 Bayer Collection of Contemporary Art, Pittsburgh, Pensilvania.
 David L. Lawrence Convention Center, Pittsburgh, Pensilvania.
 University of Pittsburgh, Alumni Hall, Pittsburgh, Pensilvania.
 Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pensilvania.
 Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio.
 The Hermitage Artist Retreat, Sarasota, Florida
 Colección La Caixa, Colecció Testimoni, Barcelona.
 La Pedrera, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona.
 Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
 Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
 Teatro Real, Madrid.
 Colección Banco de España, Madrid.
 Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid.
 Ministerio de Defensa, Madrid.
 Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza.
 Lonja de Alicante.
 Museo de Bellas Artes de Santander.
 Colección Saldañuela, Caja Burgos. Burgos.
 Ayuntamiento de Albacete.
 Consejería de Cultura de Murcia.

Exposición

Galería Fernández-Braso

12 de septiembre / 8 de noviembre 2024

Catálogo

Edición: Galería Fernández-Braso

Texto: Armando Montesinos

Traducción: Deirdre B. Jerry

Imprenta: Gráficas IMTRO

Créditos fotográficos

© Rafael Suarez

Agradecimientos

Sarah Crozier

Galería Fernández-Braso

Calle Villanueva, 30 - 28001 Madrid

www.galeriafernandez-braso.com

Tlf.: + 34 91 575 98 17

Horario

Lunes-viernes: 10-13.45 / 17- 20.30 horas

Sábado: 11-13.45 horas