



María Buil  
*Retratos - Portraits*

María Buil  
*Retratos - Portraits*

TORREÓN FORTEA  
5 octubre - 23 noviembre 2008



## DES NERFS À FLEUR DE PEAU

En 1880, depuis sa retraite de Bellevue où il mourrait trois ans plus tard de la maladie qu'il était venu y soigner sur la recommandation du docteur Siredly, Manet peignait ses derniers tableaux, Des tableaux « d'un seul fruit » comme ils ont parfois été appelés. De petites natures mortes d'une simplicité absolue qui obligeaient l'artiste, qui n'avait plus la force de travailler sur de grands formats, à se concentrer sur des fruits et des légumes isolés et auxquels il appliquait toute sa maîtrise technique. À quarante-huit ans, Manet, le peintre de la vie moderne, le dandy, *s'isolait* de la mondanité parisienne pour se consacrer entièrement à l'immense fraîcheur des petits animaux du potager, un escargot ou une limace, une poignée de feuilles vertes récemment coupées, quelques humbles asperges... Des asperges, précisément, comme celles qui composaient le petit tableau que Charles Ephrussi, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, lui avait acheté à la même époque, alors qu'il venait tout juste de le terminer. Manet demandait la somme de huit cents francs et quand le commanditaire lui en versa généreusement mille, le peintre répondit par l'envoi d'un petit tableau inoubliable ; un tableau de seulement dix-sept centimètres sur vingt-six représentant une asperge de plus et qu'il avait accompagné de la note suivante : « Il manquait une asperge à votre botte ». C'est cette œuvre inattendue, atypique et magistralement achevée, que l'on peut aujourd'hui admirer au Musée d'Orsay, qui m'est immédiatement venue à l'esprit en contemplant les tableaux que María Buil peignait pour son exposition de Saragosse. Et pour plus d'un d'entre vous, il en aura sûrement été de même.

Dans les notes que María rédigeait alors qu'elle réalisait ces tableaux, et qu'elle m'a généreusement autorisé à étudier, je découvre que les légumes sont devenus les éléments centraux de ses œuvres à un moment où elle ne s'y attendait pas.

## NERVIOS A FLOR DE PIEL

En 1880, retirado en Bellevue, donde moriría tres años más tarde de la enfermedad que allí le había llevado a tratarse por recomendación del doctor Siredly, Manet pintaba sus últimos cuadros. Cuadros "de un solo fruto", como alguna vez se han llamado: pequeños bodegones de una sencillez absoluta que, ya sin fuerzas para abordar el gran formato, obligaban al artista a concentrarse en frutas y verduras aisladas, aplicando en ellos toda la maestría de su técnica. A los cuarenta y ocho años, Manet, el pintor de la vida moderna, el dandy, se *aísla* de la mundanidad parisina para terminar volcándose sobre la inmensa frescura de los animalillos de huerta, un caracol o una babosa, un puñado de hojas verdes recién cortadas, unos humildes espárragos... Como esos precisamente que componían el pequeño cuadro que por las mismas fechas, y recién terminado, adquiriría Charles Ephrussi, director de la *Gazette des Beaux-Arts*, a quien Manet pidió la suma de ochocientos francos. Cuando el comprador le pagó generosamente mil, como contestación Manet enviaría un cuadrado inolvidable, de apenas diecisiete por veintiséis centímetros, con un espárrago más; junto a él, la nota "A su manojito de espárragos le faltaba uno". Esa obra inesperada, atípica y magistralmente rematada que hoy se puede contemplar en el Musée d'Orsay, vino de inmediato a mi cabeza contemplando las que María Buil pintaba para su exposición zaragozana. Seguro que a más de uno de vosotros os habrá pasado lo mismo.

En sus notas que generosamente me ha dejado estudiar, redactadas mientras realizaba estos cuadros, me encuentro con que María se topó con las verduras protagonizándolos cuando no se lo esperaba: había empezado a pintar retratos, luego paisajes con nubes, y más tarde unos cuadros "rarísimos" a base de "ideas raras"... ¡cómo si la de pintar coliflores no lo fuera! Aunque, bueno, para muchos

Elle avait commencé par peindre des portraits, puis des paysages nuageux et, plus tard, des tableaux « très étranges » à partir d'« idées étranges »... Comme si l'idée de peindre des choux-fleurs ne l'était pas! Même si, pour beaucoup, les choux-fleurs sont en définitive un peu plus *naturels* qu'un « buste de femme, de face, avec masque de beauté aux rondelles de concombre, devant un mur de lierre », ou « trois femmes en bikini, oisives, sur fond vert avec masques de beauté et chaises longues de jardin, tenant un rafraîchissement à la main », selon la propre description de l'artiste... Femmes en bikini tuant le temps en prenant un rafraîchissement... Tout au long de sa carrière, Manet a également aspiré à capter la modernité, soit, selon Baudelaire, « Le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Finalement, le peintre dut se contenter de la première moitié car son public et l'époque lui refusèrent presque jusqu'à sa fin la possibilité d'être reconnu comme un peintre sérieux, juste avant de mourir, l'homme du monde reçut la médaille de Chevalier de la Légion d'Honneur; décoration que Antonin Proust s'empresse de lui remettre peu après avoir été nommé ministre des Beaux Arts. C'était en 1881, les événements se précipitaient, le temps touchait à sa fin: on commençait à considérer Manet comme un peintre sérieux et convenable (« Il est plus grand que nous ne le pensions » déclara Degas à la sortie du cimetière, plusieurs mois plus tard) alors que son œuvre commençait à s'élever sous l'impulsion des impressionnistes. Mais à l'époque, pour Manet, le rythme trépidant de la rue, des courses de chevaux, de la gare de chemin de fer, la foule, la mode, les nouvelles formes de loisirs étaient contenus dans une simple asperge oubliée sur la table; cette même asperge qui, aujourd'hui encore, attend patiemment de rejoindre sa botte...

Le 16 février dernier, María écrivait dans son journal: « L'orgueil, une fois de plus, L'orgueil de prétendre imposer mon propre rythme à la peinture ». Nous en déduisons que, comme Manet lui-même, notre peintre sait parfaitement faire la différence entre le rythme de la peinture et le rythme *dans* la peinture. Celle-ci peut constituer un exercice réellement trépidant, une rencontre constante de cadences et de vitesses; et cela y compris au-delà de l'harmonie, au moment de la plus grande lassitude. Des choux-fleurs, par exemple, se laissant regarder

resultará algo más *natural* que "un busto frontal de mujer con mascarilla de rodajas de pepino delante de un muro de hiedra", o "tres mujeres con bikini, ociosas, sobre fondo verde con mascarillas y tumbonas de jardín y algún refresco en la mano", tal y como los describe ella misma... Mujeres en bikini dejando pasar el rato mientras toman un refrigerio... También Manet aspiró durante toda su carrera a captar la modernidad, esto es, y según Baudelaire, "Lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable", terminando por tener *que contentarse sólo con la primera de ellas, pues su público y su tiempo le negarían casi hasta el final la posibilidad de verle como un pintor serio. Al final, justo antes de morir, el hombre de mundo recibirá la medalla de Caballero de la Legión de Honor con que Antonin Proust se apresuró a condecorarle al poco de ser nombrado ministro de Bellas Artes.* Esto ocurría en 1881, los acontecimientos se precipitan, el tiempo se acababa: Manet empezaba a ser considerado un pintor formal y digno ("Es más grande de lo que pensábamos" llegaría a decir Degas al salir del cementerio meses después) justo cuando su obra crece con el impulso de los impresionistas, pero para entonces el ritmo trepidante de la calle, de las carreras de caballos, de la estación de ferrocarril, la multitud, la moda, las nuevas formas de ocio se habían detenido para él en un simple espárrago olvidado encima de la mesa, ése que todavía hoy espera pacientemente regresar a su mazo...

El 16 de febrero de este año en curso María escribía en su diario: "Otra vez la soberbia. Soberbia de pretender imponer yo mi ritmo a la pintura". Deducimos de aquí que, como el propio Manet, nuestra pintora sabe diferenciar de sobra el ritmo *de* la pintura del ritmo *en* la pintura. Ésta puede ser, sí, un ejercicio trepidante, un encuentro constante de cadencias, de velocidades, incluso más allá de la armonía, desde el momento de la más lisa espera. Unas coliflores dejándose mirar, por ejemplo, estropeándose poco a poco mientras alguien las retrata, pueden dar ocasión para que las cosas ocurran a una velocidad de vértigo llegada la hora de su captura. En lo que se marchita late un frenesí, la efervescencia de la carne que se agita, voluptuosa en vida, o recorrida por ebullición y pululares en su descomposición. El caso es que la materia no para; se mueve

et qui se flétrissent peu à peu à mesure que l'on fait leur portrait, donnent lieu à ce que les choses se déroulent à une vitesse vertigineuse au moment de les capturer. Au cœur de ce qui s'étiole, palpète une frénésie, l'effervescence de la chair qui s'agitte, voluptueuse pendant la vie, parcourue par l'ébullition et pullulante au cours de sa décomposition. Le fait est que la matière ne s'arrête pas, elle évolue à son propre rythme. Un rythme que bien souvent la peinture ne peut que suivre de loin. Parmi les photos que María m'a envoyés ces derniers mois pour que je puisse, entre autres choses, suivre l'évolution de son travail, chacune des images des tableaux qu'elle terminait était accompagnée d'un détail permettant d'observer en gros plan la nature, caverneuse, comme de la rocaïlie, de la peau de ses natures mortes. Un peu à la façon d'Archimboldo ou chaque élément de la physiologie du modèle du portrait appartient au final à un ordre inattendu de la nature, régi par ses propres lois, avec une morphologie indépendante, où la vie, le rythme qui bat dans la vision rapprochée de ces natures mortes, nous fait douter de leur état actuel de conservation.

Le fugace et accidentel; l'éternel et immuable... Les natures mortes de María sont-elles une sorte de vanitas moderne par idiosyncrasie et dans lesquelles ces deux pôles se trouveraient amalgamés? Car, de près comme de loin, elles semblent bien commenter des aspects tellement différents de la nature...; des qualités qui bien que successives ne nous conduiront pas nécessairement à nous imaginer qu'elles puissent être superposées et compatibles dans une même image. « Je veux que ma peinture s'organise » dit-elle dans ses notes du jour dont je parlais plus haut. Puis, de conclure : « Et moi, je veux aller en m'adaptant ». C'est peut-être justement pour cette raison que quelques jours plus tard, le 6 mai pour être exact, elle parlait clairement de « portraits de légumes ». Cela ne fait plus aucun doute, la peinture a dépassé ce lieu commun qui retient la nature morte dans les limbes, entre la projection empathique (les paysages de l'âme si chers au romantisme tardif de Baudelaire) et la nécessité propre au paysage classique de maintenir le regard à l'extérieur. Si María aborde ses compositions de légumes comme un visage, c'est tout simplement parce que le peintre le permet, au-delà de la dimension allégorique et emblématique qui a chargé ce genre au fil des siècles

con ritmo propio, no pudiendo a menudo la pintura más que seguirlo de lejos. En las fotografías que María me ha ido haciendo llegar durante los últimos meses para que pueda seguir la evolución de su trabajo, por ejemplo, cada una de las imágenes completas de los cuadros que iba terminando se acompañaba de algún detalle en zoom donde observar en primer plano esa naturaleza cavernosa, como de rocaïlie, de la piel de sus bodegones. Casi al modo de los de Archimboldo, donde cada elemento en la fisiología del retratado resulta que al final pertenece a un orden inesperado de la naturaleza, con sus propias leyes y una morfología independiente, la vida, el ritmo que late en la mirada cercana de estas naturalezas muertas hace dudar de su estado actual de conservación.

Lo fugaz y accidental; lo eterno e inmutable... ¿serán estos bodegones de María una suerte de *vánitas* idiosincrásicamente moderna en donde ambos polos quedan amalgamados? Porque, en efecto, de cerca y de lejos parecen comentar aspectos tan distintos de la naturaleza...; cualidades que no por sucesivas vamos a imaginar necesariamente superpuestas y compatibles en una misma imagen. "Quiero que mi pintura se organice", dice ella en la entrada del día que arriba os he citado, para concluir: "Y yo sólo ir adaptándome." Será por eso mismo que algunos días más tarde, en concreto el 6 de mayo, hablará con claridad de "retratos de verduras". No hay duda ya: la pintura ha superado esa tóptica que mantiene a la naturaleza muerta en un limbo entre la proyección empática (los paisajes del alma tan caros al romanticismo tardío de Baudelaire) y la necesidad de que la mirada permanezca afuera, propia del paisaje clásico. Si María se acerca a sus composiciones de verduras como si se tratara de un rostro es porque, más allá de la dimensión alegórica y emblemática con que se ha cargado al género a lo largo de los siglos desde su aparición, a veces de manera realmente abusiva, es simple y llanamente porque la pintura se lo permite. Mirad, en una serie anterior y una de mis favoritas de la autora, que yo veo muy cerca de esta de las coliflores, titulada *Visceras* (ca. 2006), María se concentró en órganos animales vistos frontal, cercanamente, y aislados como lo están ahora las coles: un riñón, el corazón, los ojos, el hígado... toda esa casquería, sin un ápice de *gore*, impecablemente pintada, ponía en evidencia por otros caminos,

depuis son apparition, parfois de façon réellement abusive. Tenez ! Dans une série précédente intitulée *Viscères* (catalogue 2006), l'une de mes préférées de cette artiste et que je trouve très proche de celle des choux-fleurs, María s'est concentrée sur les organes animaux vus de face, de près, et isolés comme elle le fait maintenant avec les choux : un rein, le cœur, les yeux, le foie... toute cette trippaille peinte de manière impeccable, sans le moindre soupçon de *gore*, mettait en évidence par d'autres chemins, peut-être plus didactiques, ce que j'aimerais dire maintenant pour conclure : la matière peut parfois constituer un support extrêmement sensible pour un *tissu* entièrement composé de nerfs ou de connexions nerveuses, et la peinture se charge souvent de réaliser une mise en scène d'une complexité similaire. Les viscères dont je vous parle, au-delà de muscle, sébum, artères, etc. se comportaient comme de véritables récepteurs de fines sensations diverses y compris visuelles. Il en est de même de ces légumes (des fleurs hors d'elles, hystériques, excessivement voluptueuses) avec lesquels je vous laisse maintenant qui, au-delà de leur simple effigie, sont un réservoir de nerfs ; ce que nous n'aurions même pas soupçonné dans l'inspiration du règne végétal, n'est-ce pas ?

**Oscar Alonso Molina**  
[Madrid, juin-juillet 2008]

qu'au moins un peu plus didactiques, lo que ahora quiero decir para concluir: que la materia, a veces, puede ser un soporte extremadamente sensible para un tejido *-tissu-* todo él compuesto por nervios o conexiones nerviosas, y que la pintura se encarga a menudo de poner en escena algo de semejante complejidad. Las vísceras de que os hablo, más allá de músculo, sebo, arterias, etcétera, se comportaban como auténticos órganos receptores de finas sensaciones de muy variada índole; desde luego que también visuales. Lo mismo que estas verduras (flores fuera de sí, histéricas, en exceso voluptuosas) con que ahora os dejo son, más allá de su mera efigie, un depósito de nervios; algo que nunca hubiéramos siquiera sospechado en el numen del reino vegetal, ¿verdad?.

Un saludo.

**Oscar Alonso Molina**  
[Madrid, junio-julio de 2008]

## Marie,

À voir cette exposition qui s'achève me viennent des impressions que je te livre. Ce rapport tout d'abord à l'intimité. Pour moi ce qui fonde, ce me semble, la cohérence des tableaux que je vois, c'est cette intimité entre ta matière : ton huile, la matière : ton sujet et toi, le peintre. Quelque chose d'intime, de ténu qui vous unis, toi, ta peinture et ton sujet ; un échange qui doit se faire et qui ne se fait que dans l'essence de chacun d'entre vous.

Que ta matière reste matière et s'en est fini, ou même si tu te limites toi à tes codes culturels..., ou à l'opposé, à ton seul instinct, l'équilibre se rompt. Et je ne vois pas l'huile ici se limiter à elle seule, mais je trouve dans tout ce travail l'essence de la matière, l'essence du fruit, l'essence de la peinture, l'essence de toi. C'est ce que signifie pour moi le légume inconnu.

Jean Clair dans *La Responsabilité de l'Artiste* cite Gombrich qui confie son malaise (p. 125) à comparer les progrès de la science en génétique face « aux historiens de l'art qui discutent le fait que Duchamp a envoyé un urinoir à une exposition. Réfléchissez à la différence de niveau intellectuel ce n'est plus possible ». Ce qui me permet de faire un détours par les neurosciences, Damasio dans ces trois ouvrages expliquant les processus corporels qui forment la sensation, l'émotion et la conscience, ne décrit pas autre chose que ce qui se passe sur tes toiles. L'introduction à *l'Erreur de Descartes* t'éclairera évidemment mieux que moi sur ce monde d'émotion qu'est pour nous la vision d'un chou-fleur comment sa perception n'est que finalement perception de notre propre corps et comment par notre propre poids, notre lourdeur conventionnelle nous n'y voyons plus un monde, nous ne sommes plus un monde dans ce chou-fleur.

Ton travail me fait voir cela : ce légume qui est un monde et moi, un monde de sensation en retours. Deleuze dans ses entretiens ne définit pas l'art autrement que par la matérialisation de ce qu'il appelle des percepts, ces mondes de sensa-

## María,

Ver estos cuadros en proceso, me ha sugerido una serie de impresiones que quiero compartir contigo.

En primer lugar, subrayar la sensación tan intensa de intimidad. Para mí, creo, la coherencia de los cuadros que contemplo es esta relación íntima que os une a la materia, al tema, a la pintura y a tí, pintora. Un algo frágil y profundo que os une en un intercambio que debe hacerse y que sólo se hace desde la esencia de cada uno de vosotros.

Si la materia que trabajas fuera materia y nada más, o incluso si tu te limitases a seguir tus códigos culturales..., o a seguir lo opuesto, tu instinto; el equilibrio que existe se hubiera roto. Y en este caso, no veo que el óleo se limite a sí mismo, sino que encuentro en todo este trabajo la esencia de la materia, del fruto, de la pintura y de tí. Esto es lo que significa para mí la aparición de verduras desconocidas en tu pintura.

Jean Clair, en *La responsabilidad del artista*, cita a Gombrich cuando confiesa su incomodidad (p. 125) al comparar los progresos de la ciencia en genética frente « a los historiadores del arte que discuten sobre el hecho de que Duchamp haya enviado un orinal a una exposición. Piensen ustedes en la diferencia de nivel intelectual, esto ya no es admisible ». Esto me da la oportunidad de desviarme un poco hacia la neurociencia. Damasio, en sus tres obras que explican los procesos físicos que conforman las sensaciones, las emociones y la conciencia, no describe otra cosa que lo que sucede en tus telas. La introducción a *Error de Descartes*, te aclarará, evidentemente mucho mejor que yo, este mundo de emoción que para nosotros es la visión de una coliflor, cómo su percepción no es sino percepción de nuestro propio cuerpo y cómo por nuestro propio peso, por nuestra torpeza convencional, ya no vemos en ello un mundo, ya no somos un mundo en esta coliflor.

Tu trabajo me hace ver eso, esta hortaliza que es un mundo y yo, un mundo de

tions, ces compositions fugaces d'émotions que l'artiste fige, rend tangible. Le neurobiologiste Pierre Changeux dans *Raison et Plaisir* explique (p. 61) que c'est par là que l'art se met hors du temps. C'est tout le travail de Proust qu'ainsi retrouver le temps perdu ce « peu de temps à l'état pur ».

Mais pour ça il faut toucher l'essence et toucher l'essence à travers les essences, celle de la peinture, du peintre et du sujet, c'est l'éternel présent des bouddhistes, c'est leur Eveil « la jouissance de l'essence de chose » nous dit Spinoza dans *l'Éthique*.

Comme une dernière évolution des légumes non plus sur les principes darwiniens de la nécessité mais sous la loi de leur propre essence, cette ultime concrétisation du fruit en lui-même, en sa propre abstraction me pose sur des chemins de réflexion, de sensation qui me rendent plus libre. Et si ces tableaux devaient être utiles, à moi ils me donnent cette jouissance de l'instant éprouvé.

Voilà, J'espère qu'avec cette lettre j'ai pu répondre à ta question de savoir la résonance que ton travail a pu avoir en moi.

Je t'embrasse fort.

**Simon Caute**

Jun 2008

sensación en contrapartida. Deleuze, en sus entrevistas, no define el arte de otra forma que no sea por la materialización de lo que él llama perceptos, esos mundos de sensaciones, esas composiciones fugaces de emociones que el artista fija, hace tangibles. El neurobiólogo Pierre Changeux, en *Razón y Placer*, explica (p. 61) que es por ahí por donde el arte se coloca fuera del tiempo. Es todo el trabajo de Proust que reencuentra así el tiempo perdido ese «poco tiempo en estado puro».

Pero para ello es necesario tocar la esencia y tocar la esencia a través de las esencias, la de la pintura, la del pintor y la del tema, es el eterno presente de los budistas, es su Despertar, «el goce de la esencia de la cosa», nos dice Spinoza en *la Ética*.

Como una última evolución de las hortalizas, ya no sobre los principios darwiniens de la necesidad, sino bajo la ley de su propia esencia, esta última concreción del fruto en sí mismo, en su propia abstracción, me sitúa en unos caminos de reflexión, de sensación, que me hacen más libre. Y si tuviera que buscar un provecho, diría que me producen el gozo del instante experimentado.

Con esta carta, espero haber podido contestar a tu pregunta sobre la resonancia que tu trabajo ha podido tener en mí.

Un fuerte abrazo

**Simon Caute**

Junio 2008



*Retratos - Portraits*



*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm



*Verdura desconocida n° 3*, 2008. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm



*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 54 x 81 cm



*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 81 x 130 cm



*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 89 x 130 cm





*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 97 x 146 cm







*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm





*Sin título*, 2008. Óleo sobre tela, 130 x 195 cm



*Verdura desconocida n° 4*, 2008. Óleo sobre tela, 50 x 61 cm



## MARIA BUIL

Zaragoza, 1970

1994 Licenciada en Bellas Artes, especialidad de Pintura.  
Universidad de Barcelona.

### EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 2006 Galerie Les Singuliers. París.  
*Alas y vísceras*, Casa de la mujer. Zaragoza.
- 2005 *Territorio íntimo*, En la Frontera, Ayuntamiento  
de Zaragoza, Espacio Cinegia. Zaragoza.
- 2004 Galerie Les Singuliers. París.  
Espace Châteauneuf. Tours.
- 2002 *María Buil. 2000-2002*, Diputación de Zaragoza, Monasterio  
de Veruela (Zaragoza).
- 1999 Palacio de Montemuzo. Zaragoza.
- 1997 Galería Nostr-Art. Girona.
- 1996 Galería Recoletos. Madrid.
- 1994 Galería Manel Mayoral. Barcelona.

### EXPOSICIONES COLECTIVAS

- 2008 *La pintura en los tiempos del arte*, Edificio Baluarte.  
Pamplona.
- 2006 Vårfok Galería. Budapest.
- 2005 Scoope-London. Londres.  
*Fête de l'humanité*, Espace Seine Saint Denis. París.  
*Violentes femmes*, Château de Tours. Tours.
- 2004 ARCO, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Madrid.

- 2003 *Imágenes de mujer*, Museo Pablo Serrano. Zaragoza.
- 2002 Institut de France, Casa de Velázquez, Salle de Caen. París.  
*Retratos*, María Buil, Pepe Cerdá, Casa de Velázquez.  
 Madrid - Lourmarin - Aix-en-Provence (Francia).  
*Seres híbridos*, Casa de Velázquez. Madrid.  
*Aquí. Arte + Rolde*, Torreón Fortea. Zaragoza.
- 2001 *Exposition statutaire*, Casa de Velázquez. Madrid.  
*Exposition statutaire*, Espace Cardin. París.
- 2000 *Muestra de Arte Joven*, Museo Pablo Serrano. Zaragoza.  
*El sueño rojo de Buñuel*, Asociación de Artistas Plásticos  
 Goya-Aragón. Itinerante.
- 1999 Capilla del Oidor, Alcalá de Henares. Madrid.  
 ARCO, Galería Val-i-30. Madrid.
- 1996 *Pintura joven*, Sala Parés. Barcelona.
- 1995 *La balsa de Babel*, Galería Val-i-30. Valencia.  
*Espai Obert*, Galerie Ferrán Cano 4-Gats. Barcelona.  
 Galería Arte-Clio. Pamplona.
- 1993 Galería Val-i-30. Valencia.
- 1992 Torreón de Lozoya. Segovia.

## BECAS Y PREMIOS

- 2002 Beca del Ministerio de Cultura. Colegio de España en París.
- 2000 Casa de Velázquez. Beca de dos años Diputación Provincial  
 de Zaragoza, Ministère de l'Éducation Française.  
 Mención de Honor. ZARTE. Feria de Muestras de Zaragoza.
- 1998 *XII Gran Premio de Arte Santa Isabel de Aragón Reina  
 de Portugal*, Diputación de Zaragoza.
- 1997 Mención especial *Artista menor de 30 años XI Premio  
 de Arte Santa Isabel de Aragón Reina de Portugal*,  
 Diputación de Zaragoza.
- 1995 Finalista *XXXVII Premio a la pintura joven*, Sala Parés.  
 Barcelona.  
 Seleccionada para la *14 Mostra d'arts plastiques per a joves*,  
 Generalitat de Cataluña.
- 1994 Beca de pintura de la Fundación Rodríguez-Acosta.  
 Granada.
- 1993 Beca de Pintura *Del Paular a Segovia*,  
 Provincia de Segovia-Comunidad de Madrid.

## EXPOSICIÓN

*Promueve y patrocina*  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Área de Cultura y Educación

*Organiza*  
Servicio de Cultura  
Unidad de Museos y Exposiciones

*Título*  
María Buil  
Retratos - *Portraits*

*Espacio*  
Torreón Fortea

*Período*  
5 octubre -23 noviembre 2008

## CATÁLOGO

*Edita*  
Ayuntamiento de Zaragoza  
Área de Cultura y Educación  
Servicio de Cultura

*Textos*  
Óscar Alonso Molina  
Simon Caute

*Traducción textos*  
Target traducciones

*Fotografías*  
Gonzalo Bullón

*Fotografía personal*  
Simon Caute

*Impresión*  
Artes Gráficas conotrocolor

*ISBN*  
978-84-8069-485-8

*Depósito legal*  
Z-3433-08



