



Z-567

REVISTA TRIMESTRAL DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Nº 7. Primavera / verano 91 500 Ptas.

JOAQUÍN TORRES GARCÍA

CHIRINO
TORNER



SI LO TIENE EN CASA, EL MUNDO ESTA EN SUS MANOS.

Mírelo bien.

Le estamos presentando una de las mayores revoluciones dentro del campo de la comunicación en los últimos años: IBERTEX.

Desde ahora, gracias al servicio IBERTEX, sin moverse de su casa, puede acceder, a través de su línea telefónica y con su ordenador personal o con un sencillo terminal, a todo un mundo de servicios en continua expansión: comprar, operar con su banco, recibir información de su Ayuntamiento, invertir en bolsa, reservar viajes, hoteles o restaurantes, gestionar seguros, reservar entradas de espectáculos, obtener información de cualquier tipo...

Todo esto y mucho más está a su disposición con sólo pulsar.

Con el servicio IBERTEX. La nueva forma de comunicación sin distancias, sin horarios, sin límite. Instálelo en su casa. El mundo estará en sus manos.

IBER  **EX**
EL LIMITE ES SU IMAGINACION

RS

Nº 7 Primavera-verano 1991

Directora del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
MARÍA DE CORRAL

Director
MANUEL COLOMINA

Directora de arte
MARÍA JESÚS VELASCO JUEZ

Redacción
TERESA PÉREZ-JOFRE
CARLO A. CARANCI

Han colaborado en este número
Maite Ricart, Mari Carmen
Ramírez, David Casado, Francisco
Calvo Serraller, Antonio García
Berrio, Agustín Valle Garagorri,
José Vicente Villaescusa Blanca,
M. Gelavert, Pascal Bonitzer,
Simón Marchán Fiz, Angel
González García, Beatriz
Fernández, Bartolomé Mesa,
Fernando Olmedo, Javier Herrera.

Fotografías
Teresa Peyrí, Anna Miralles,
José F. Loren

Secretaria de Redacción
Carmen Alarcón

Revista RS
C/ Santa Isabel, 52, 5ª
28012 MADRID
Teléfono 91 / 467 50 62

Textos y edición
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Ministerio de Cultura

Suscripciones
EDISA
C/ López de Hoyos, 141
28002 MADRID
Teléfono 91 / 519 67 76

"RS" no comparte necesariamente
las opiniones expresadas por sus
colaboradores.

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN:
PROGRESA (GRUPO PRISA)

Director
JAVIER ANGULO

Publicidad
Miguel Yuste, 40, 5ª planta
28037 MADRID
Teléfono 91 / 327 04 82

Distribución: ITACA
C/ López de Hoyos, 141. 28002 MADRID
Fotomecánica: FOTOMÁTICA
Cronos, 8, 3. 28037 MADRID
Impresión y encuadernación:
MATEU CRÓMO, ARTES GRÁFICAS
Ctra. de Fuenlabrada, s/n. Pinto (Madrid)

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

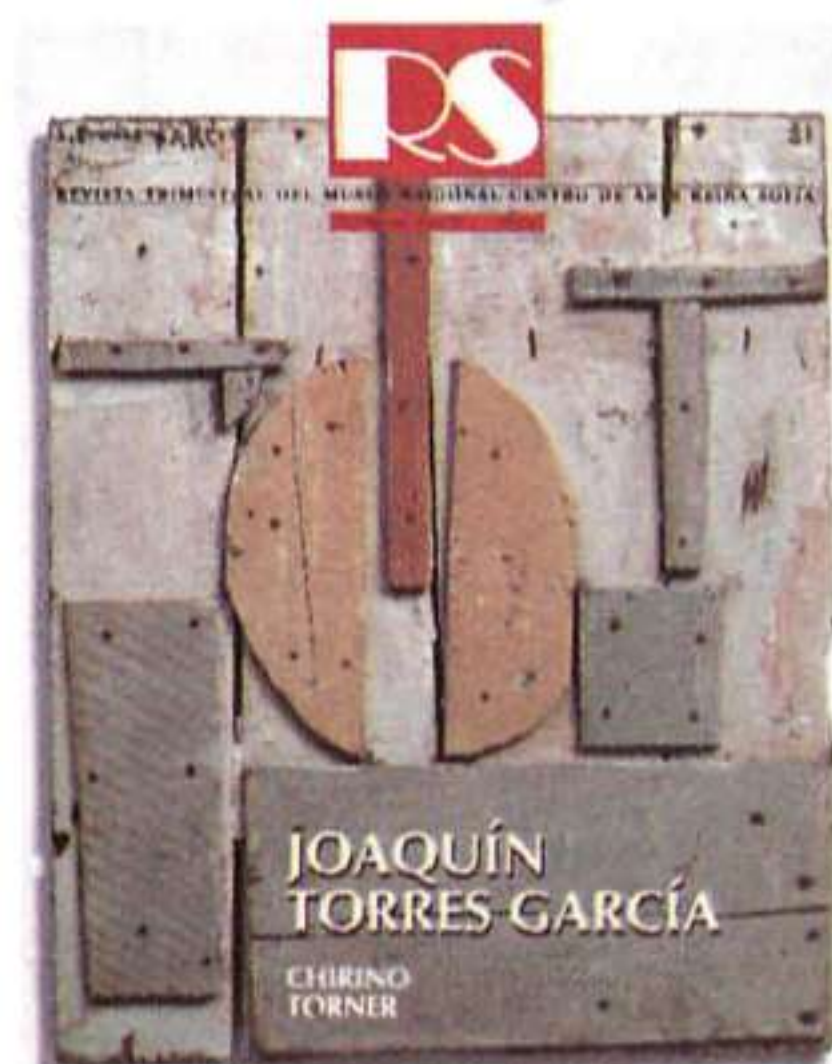
El número de RS que el lector tiene en sus manos propone un recorrido singular de los sentidos y de la inteligencia.

En primer lugar, las exposiciones dedicadas a Joaquín Torres-García y a la Escuela del Sur constituyen, amén de un necesario acto de justicia y reconocimiento, un encuentro con un artista fundamental en su aportación al desarrollo del arte contemporáneo y, en la misma medida, un personaje clave para entender el difícil maridaje de la plástica latinoamericana y española con la Modernidad. Su largo viaje vital y artístico comienza en los cánones clasicistas del *Noucentisme* catalán, para acabar en la abstracción de su universalismo constructivo. Una propuesta fecunda que, como podemos comprobar en la exposición centrada en la obra de sus discípulos de la Escuela del Sur, impregna una buena parte de los desarrollos posteriores de la vanguardia en América.

Por otra parte, las exposiciones dedicadas a Martín Chirino, Gustavo Torner y Nacho Criado, permiten seguir múltiples caminos. En el caso de los dos primeros, se trata de exposiciones retrospectivas que resaltan su trabajo audaz y el coraje cívico de quienes, en la España de los 50, fueron capaces de apostar a contracorriente.

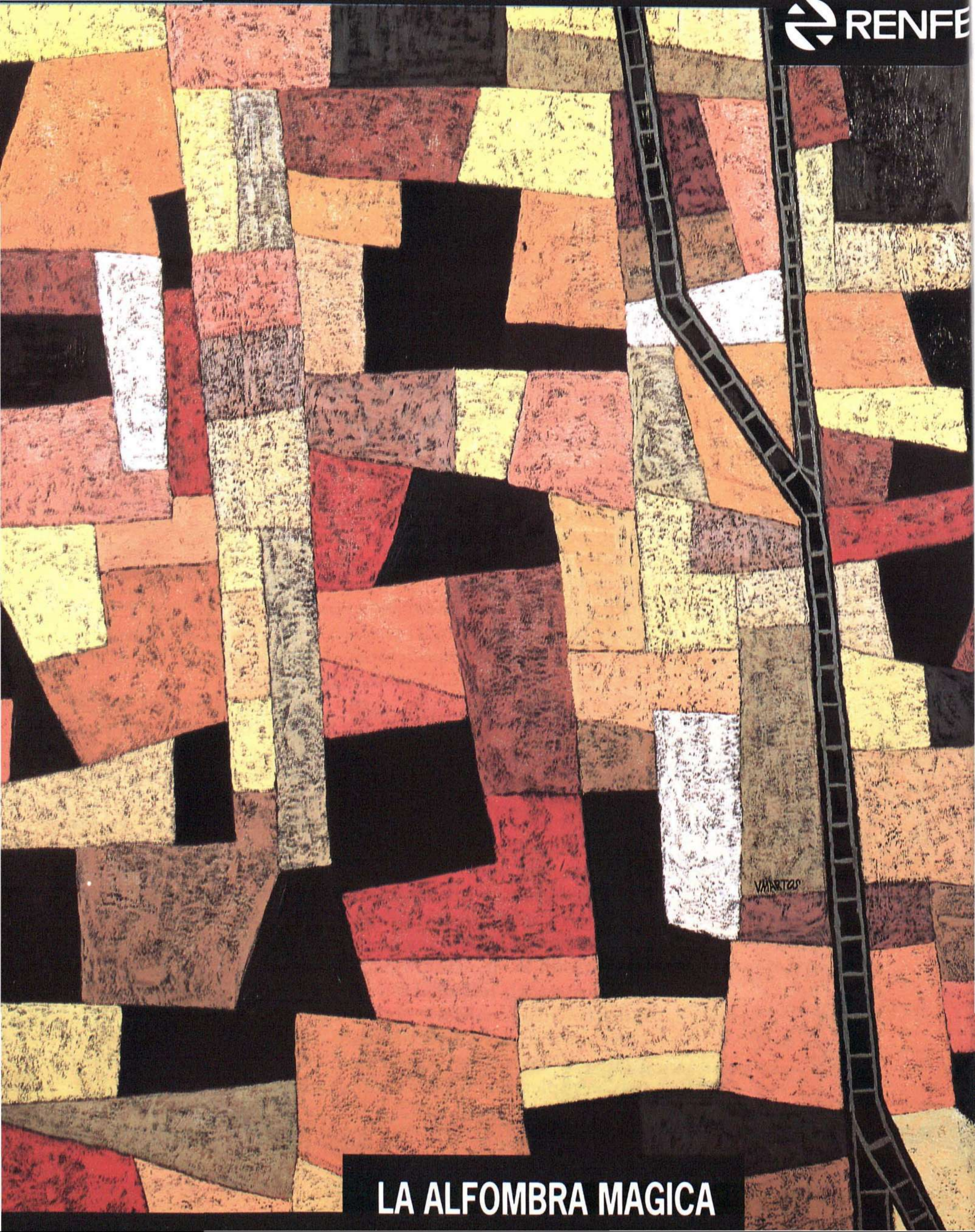
La confluencia, en el plazo de pocos meses, de varias exposiciones de artistas de la vanguardia revolucionaria de los años 20, nos permite una mirada, entre ácida y entrañable, al Constructivismo, aventura artística que quiso ofrecer un horizonte utópico a una revolución que hoy se presenta como un sistema en ruinas.

Por último, lo que denominamos la pintura literaria de Pierre Klossowski, nos ofrece una experiencia más allá de cualquier convencionalismo: la desnuda belleza de la obscenidad. Nuestras miradas a la actualidad, a publicaciones recientes y a las más destacadas exposiciones dentro y fuera de nuestro país, completan el presente número de la Revista.



Joaquín Torres-García,
Constructivo con formas curvas.
Relieve madera
pintada, 48'3x40'6cm;
Galería Dr. Schlegel, Zurich.

RS



VIASTAS

LA ALFOMBRA MAGICA

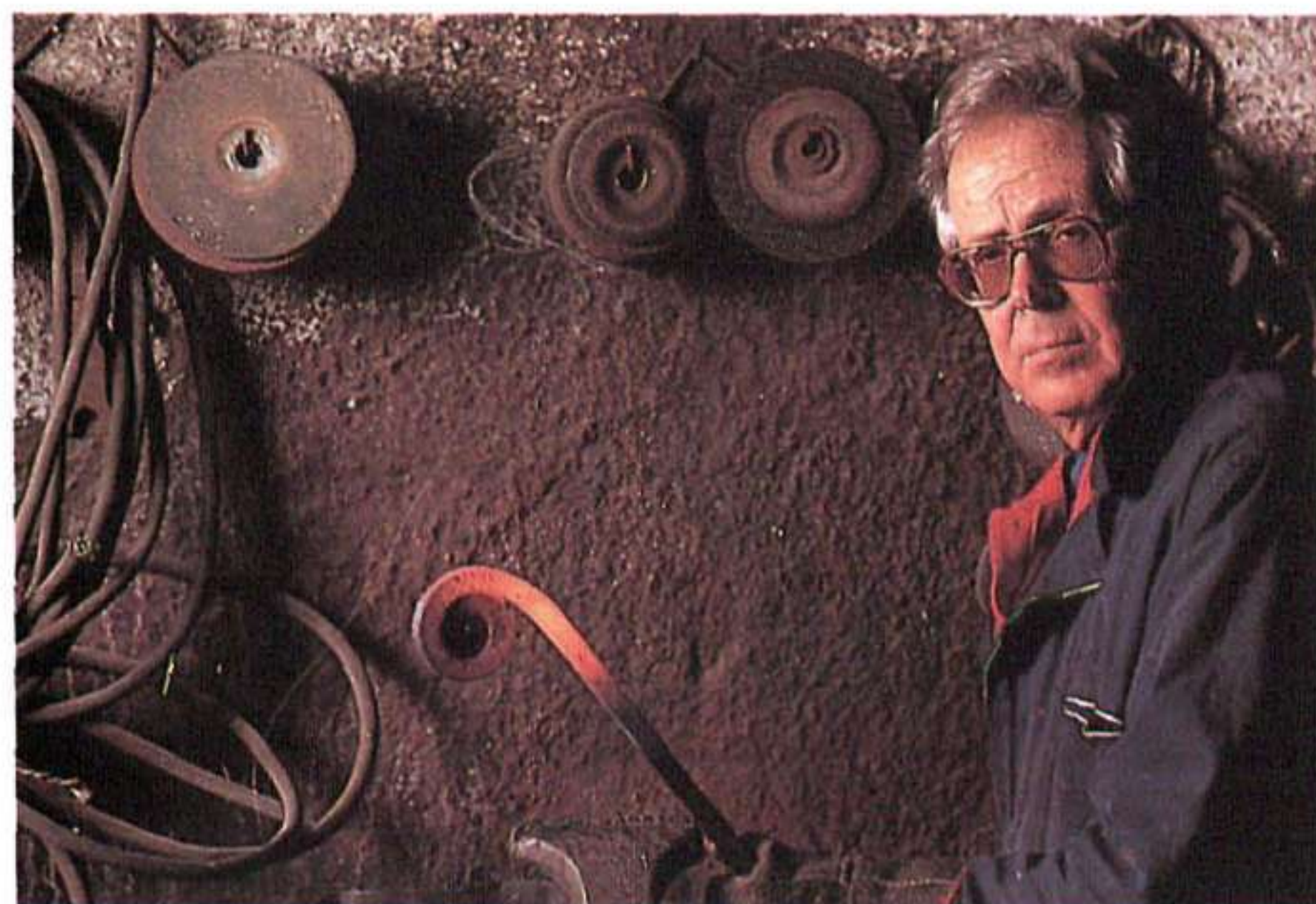
DE ACTUALIDAD

6 JOAQUÍN TORRES GARCÍA Y LA ESCUELA DEL SUR

Exposición retrospectiva del artista uruguayo-catalán, fundador del universalismo constructivo y capaz de dejar tras de sí la huella fecunda de la Escuela del Sur. Artículos del pintor y de Mari Carmen Ramírez acerca del Taller Torres-García..

22 MARTÍN CHIRINO, PASO A PASO

Una entrevista exclusiva con el escultor canario y un artículo de Francisco Calvo Serraller sobre el protagonismo del hierro y la espiral en sus obras.



CHIRINO
TERESA PETRI

34 GUSTAVO TORNER, LA PULCRITUD DEL ESTILO

Entrevista exclusiva con el artista de Cuenca y artículos sobre su obra y estilo creativo de Fernando Zóbel y Antonio García Berrio.

44 SOVIETS Y CONSTRUCTIVISMO, EFÍMERO TRIUNFO DE LA VANGUARDIA

El movimiento constructivista, a través de Gustav Klucis, Moholy-Nagy y Lissitzky.

54 PIERRE KLOSSOWSKI, LA PINTURA LITERARIA

Un reportaje sobre la obra plástica del escritor francés que cambió la pluma por la mina de plomo y los lápices de colores. Con un artículo de Pascal Bonitzer.

62 NACHO CRIADO, PIEZAS DE AGUA Y CRISTAL

Un artículo de Simón Marchán Fiz y otro de Ángel González acerca de la reciente exposición del artista en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño.

MIRADAS

70 INTUICIÓN Y EMOCIÓN EN KANDISKY

70 acuarelas del pintor ruso se exhiben en la sala de exposiciones del BBV en Madrid.

72 EL LABERINTO SIMBÓLICO DE MAX ERNST

La exposición antológica de la Tate Gallery en el centenario del artista.

74 PINTORES ANDALUCES EN SEVILLA

Crónica de las exposiciones antológicas de Juan de Valdés Leal y José Caballero.

76 PAISAJES DE LA METROPÓLIS

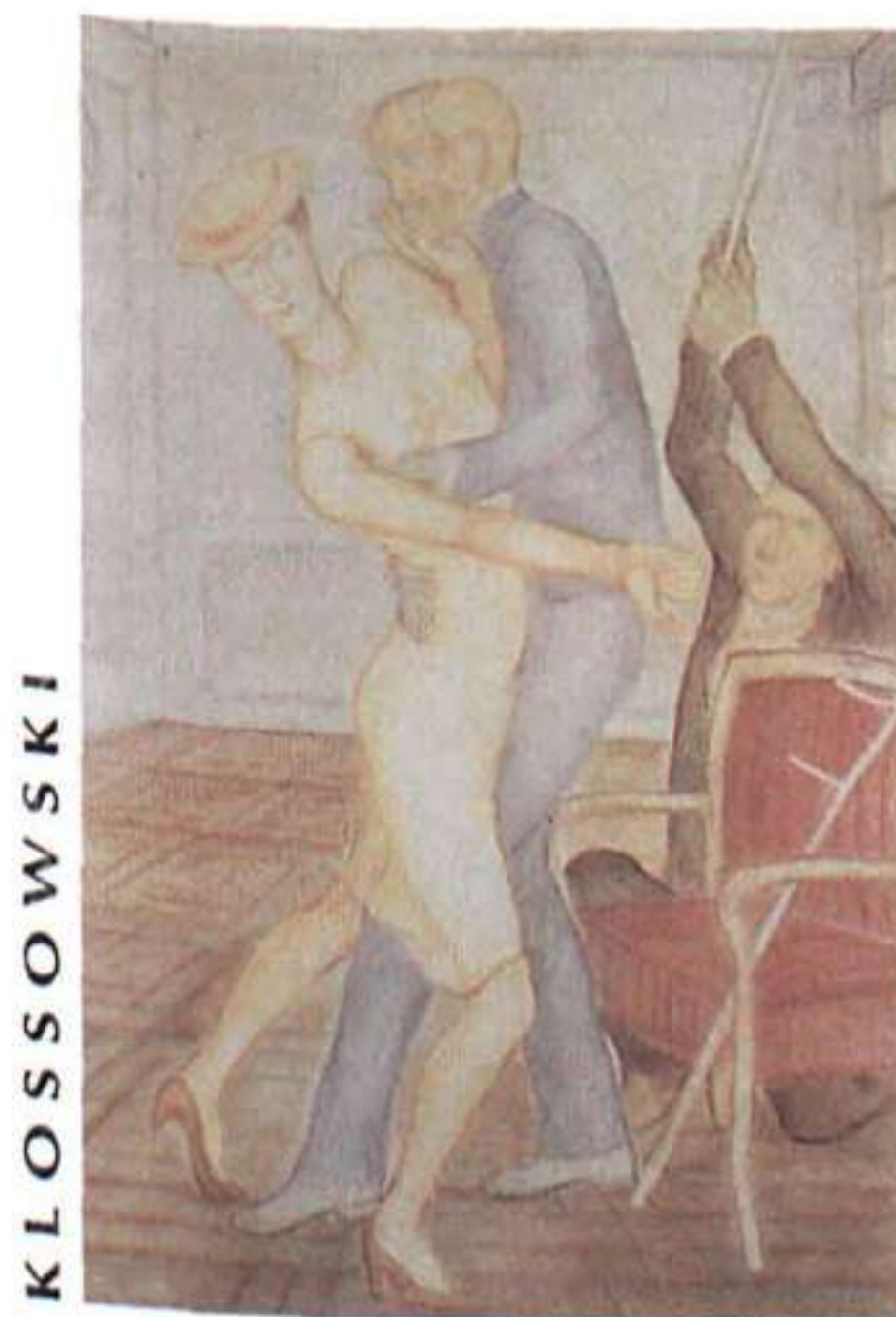
Fotografía americana del siglo XX a través de 257 obras de 66 autores.

78 BARCELONA SE VISTE DE DISEÑO

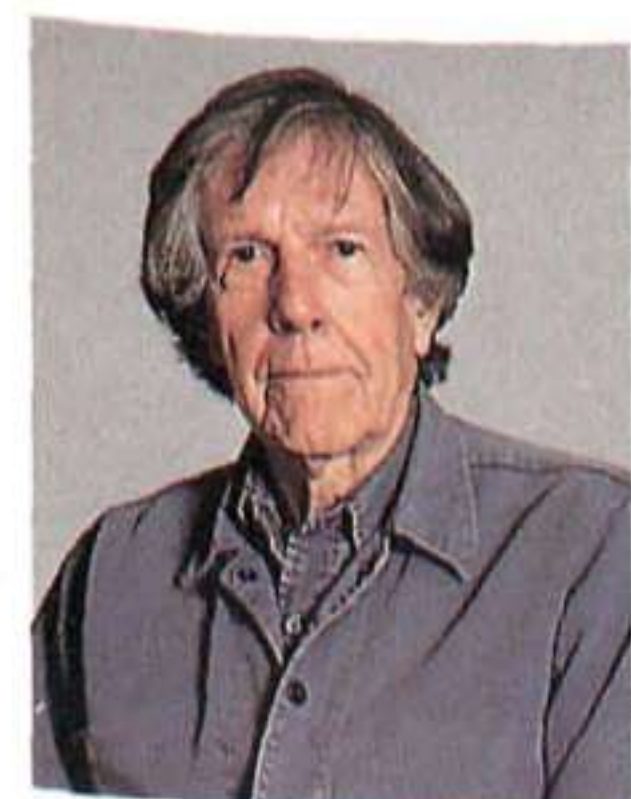
Múltiples exposiciones en la Ciudad Condal bajo el lema *Las ideas venden*.



ESCUELA DEL SUR



KLOSSOWSKI



JOHN CAGE



J.N. BALDEWEG

ANNA MIRALLES

TERESA PETRI

PERSONAJES 80 John Cage, un artista azaroso. 82 Juan Navarro Baldeweg. **CITAS** 84 Las principales exposiciones nacionales e internacionales. **PUBLICACIONES** 96 Información y reseña de libros, revistas y novedades editoriales.



EL CARS PRESENTA UNA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DEL ARTISTA URUGUAYO

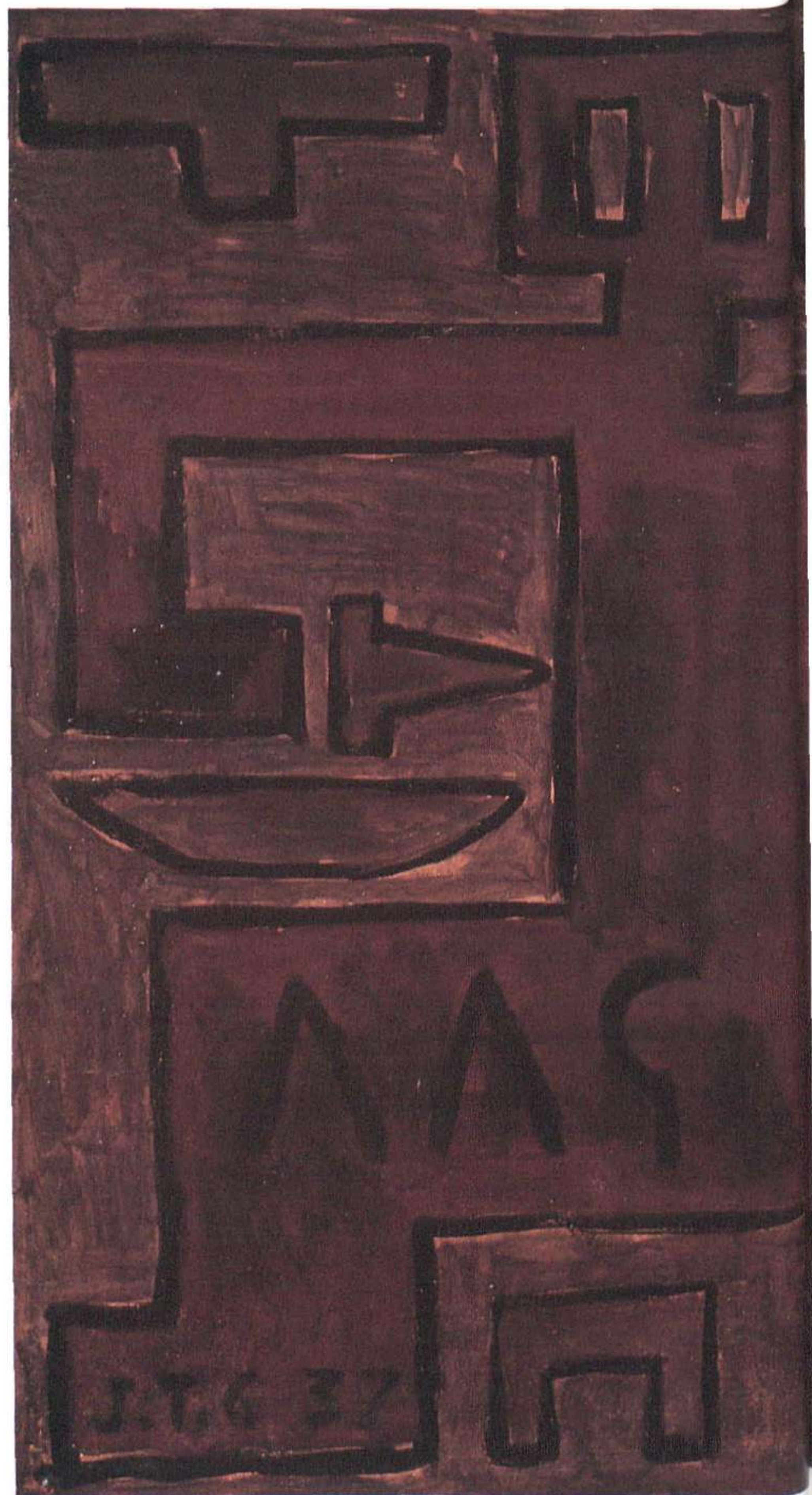
Una gran exposición retrospectiva dedicada a Joaquín Torres-García, reúne en el CARS 120 pinturas y objetos tridimensionales procedentes de varios museos y colecciones particulares. La obra y el papel del artista uruguayo en el arte del siglo XX tiene ya un espacio propio. El que le corresponde al pintor capaz de protagonizar el tránsito del neoclasicismo y el *Noucentisme* catalán de su juventud al lenguaje plástico del universalismo constructivo de su madurez.

MANUEL COLOMINA



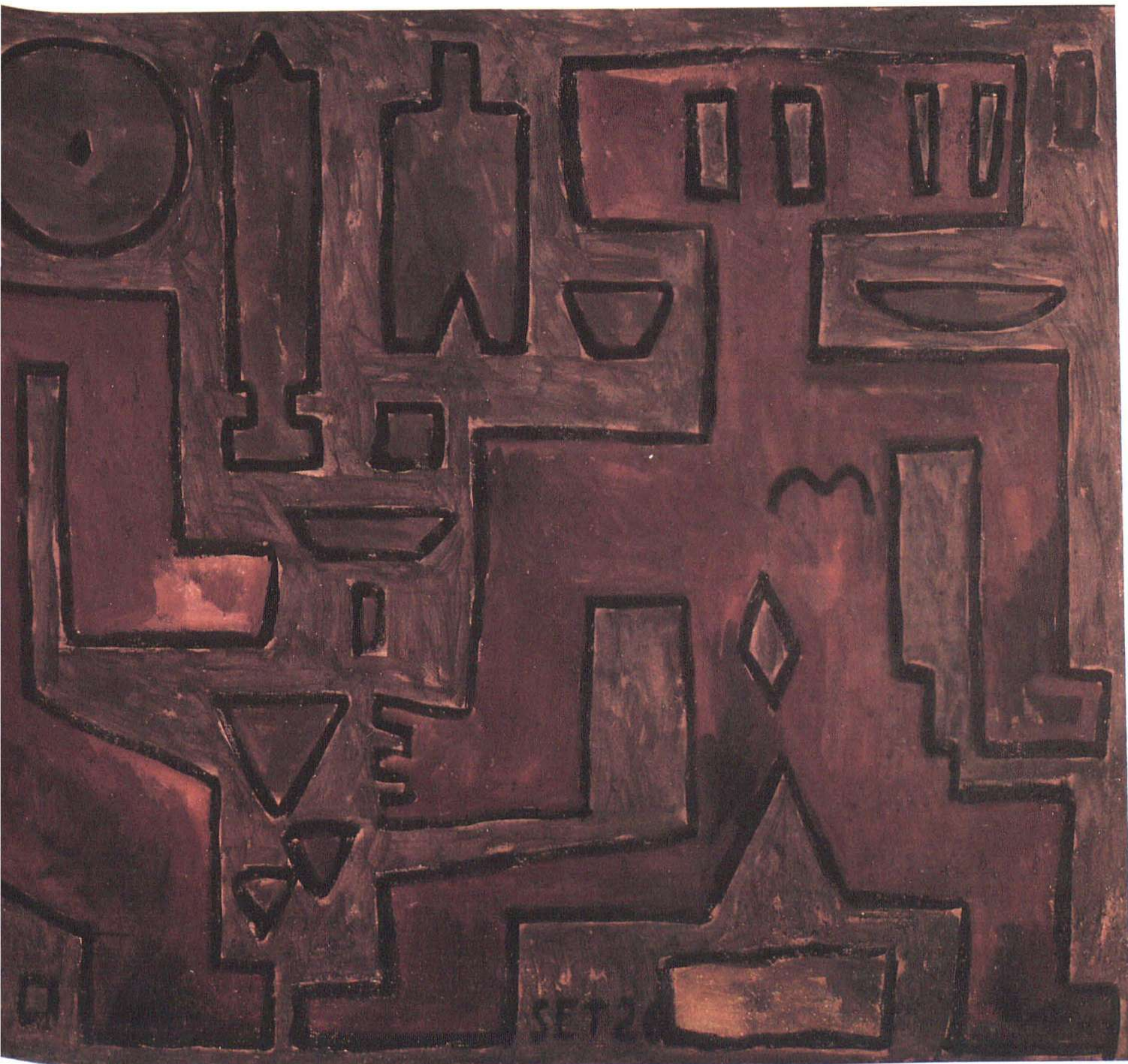
Torres -García, visto por Ramón Casas. A la derecha, *Formas*, 1937. Temple sobre lienzo, 117x200 cms.

JOAQUÍN



EL LARGO V

TORRES GARCÍA



AJE A LA MODERNIDAD

“El desarrollo artístico de Torres-García no sigue un modelo lineal y su posición en relación con la Modernidad todavía es malentendida”



Dos figuras, 1928. Relieve en madera pintada, 55,9x28 cms.

La obra de Joaquín Torres-García había merecido en España, hasta hace pocos años, un interés muy circunscrito a su relación con el desarrollo de la abstracción en París a comienzos de los años treinta. Sin embargo, amplias áreas de su producción continuaban siendo poco conocidas, pese al papel angular que Torres-García desempeña en el tránsito a la modernidad de la plástica española. Excepción hecha de una significativa exposición del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), en abril de 1973, el conocimiento de su obra en España era tan limitado como la apreciación que suscitaba. Esta exposición, y la de pocos meses después en el entonces Museu d'Art Modern de Barcelona, de hecho fueron un epílogo, no demasiado lúcido por cierto, del revuelo ocasionado tres años antes por la exposición montada en The National Gallery of Canada, en Ottawa, y que recaló después en el Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York. Se trataba de la primera gran antológica de Torres-García en el ámbito anglosajón, que supuso su reconocimiento como uno de los grandes patriarcas de la modernidad en el Nuevo Continente. Un año más tarde, The University of Texas, de Austin, organizaba otra gran exposición del artista uruguayo, a través del estudio de la Escuela del Sur.

Más recientemente, la exposición *Arte en Latinoamérica*, que el CARS mostró a comienzos del pasado año, ya subrayaba un enorme interés por la obra de Torres-García, y su papel decisivo en la difusión del constructivismo en América desde 1934.

La exposición exhibida ahora en el CARS, cuyo comisario es el crítico e historiador de arte Tomàs Llorens, enfatiza la complejidad de la investigación artística llevada a cabo por Torres-García a lo largo de su vida. Asimismo, permite reconstruir la profunda coherencia interna de su obra y la relevancia que tiene, a caballo entre dos continentes, para el arte contemporáneo.

El desarrollo artístico de Torres-García no sigue un modelo lineal y su posición en relación con la modernidad, ha sido, y todavía es, malentendida. Su indiferencia a la oposición entre pintura figurativa y abstracta; sus esfuerzos por reconciliar el universalismo utópico y las formas americanas de las culturas indígenas; la búsqueda de síntesis entre el orden geométrico y la técnica pictórica; sin mencionar su obsesión por explorar la ambigua frontera entre la pintura y la escritura..., dificultaron su reconocimiento y despertaron la perplejidad de sus contemporáneos.

La evolución de la concepción singular de Torres-García de la historia del arte está íntimamente ligada a una vida. Una vida caracterizada por

Formas abstractas metafísicas, 1930. Óleo sobre lienzo, 146x114 cms.



desplazamientos múltiples y un desarraigo profundo. Su búsqueda de valores estables y de una tradición fecunda compensan de alguna forma el carácter disperso y errático de sus raíces uruguayo-catalanas.

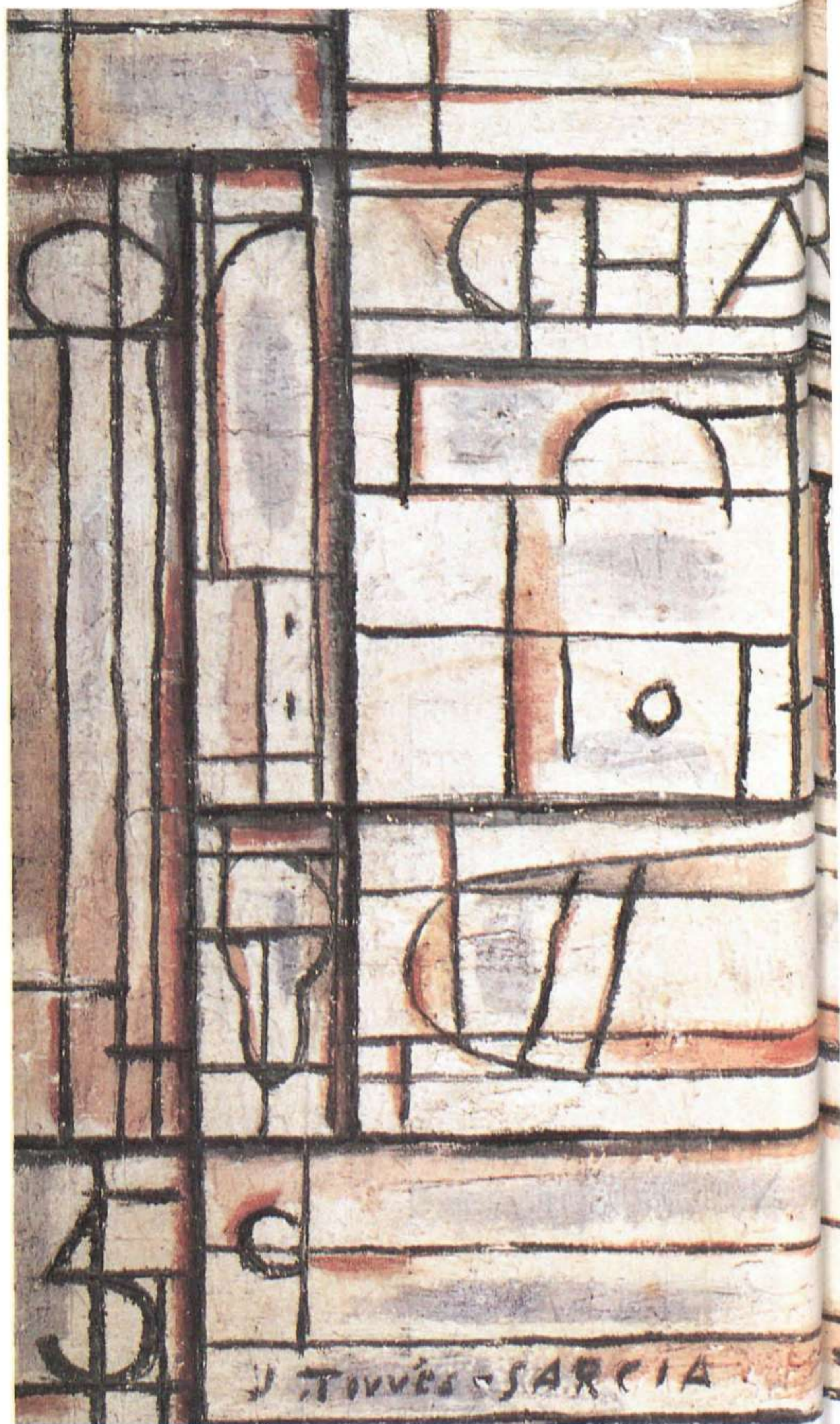
Joaquín Torres-García nació en Montevideo el 28 de julio de 1874. De padre catalán y madre uruguaya, su infancia y adolescencia transcurrieron en el país materno. Cuando tenía 17 años, su familia se instala en Mataró, pueblo natal de su padre, y después en Barcelona. Ello le permite entrar en contacto con el ambiente artístico de la Barcelona del cambio de siglo.

En 1894 se matricula en la Escuela Oficial de Bellas Artes, La Llotja, de Barcelona, donde comparte clases con pintores de la talla de Joaquín Mir, Isidre Nonell, Canals y Sunyer. Ese mismo año se integra como socio del Cercle Artistic Sant Lluc. El joven pintor se encuentra pues con una Barcelona en plena efervescencia modernista y una Cataluña que comienza a rehacer las señas de su identidad nacional. Sus primeros dibujos e ilustraciones muestran influencias de Mucha, Steinlein, Toulouse-Lautrec y, sobre todo, de Ramón Casas.

Poco antes de iniciar sus estudios artísticos, conoce a los hermanos Joan y Julio González, con quienes mantendrá una estrecha amistad y una fecunda relación epistolar, en alguna ocasión convertida en libro, como es el caso de *El descubrimiento de sí mismo: Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas*. Esta relación con los hermanos González será más estrecha, muy en especial tras el traslado de éstos a París en 1900. De esa relación es testimonio este hermoso fragmento de una carta de Joan González a Torres-García fechada hacia 1904: "Usted ahora es artista sólo en parte. Cuando haya pasado por todo aquello que ahora cree poder evitar, lo será del todo. La verdad que, según dicen, es lo único que falta a sus obras, la encontrará precisamente viajando por el mundo. Viajando por el mundo y viajándolo mucho encontrará la energía y la delicadeza de las cosas; haciéndose libre conocerá la libertad, y luchando, la lucha, y amando, el amor". No podía intuir Joan González lo muy al pie de la letra que el artista se tomaría sus consejos.

Con el cambio de siglo, Torres-García y los artistas de su generación comienzan a alejarse del modernismo. Torres-García abraza con entusiasmo el neoclasicismo que hará furor en los primeros años del siglo, tras su particular descubrimiento de los primitivos italianos y el arte helenístico. En 1904-1905 trabaja con Antoni Gaudí en los vitrales de la catedral de Palma de Mallorca y de la Sagrada Familia de Barcelona.

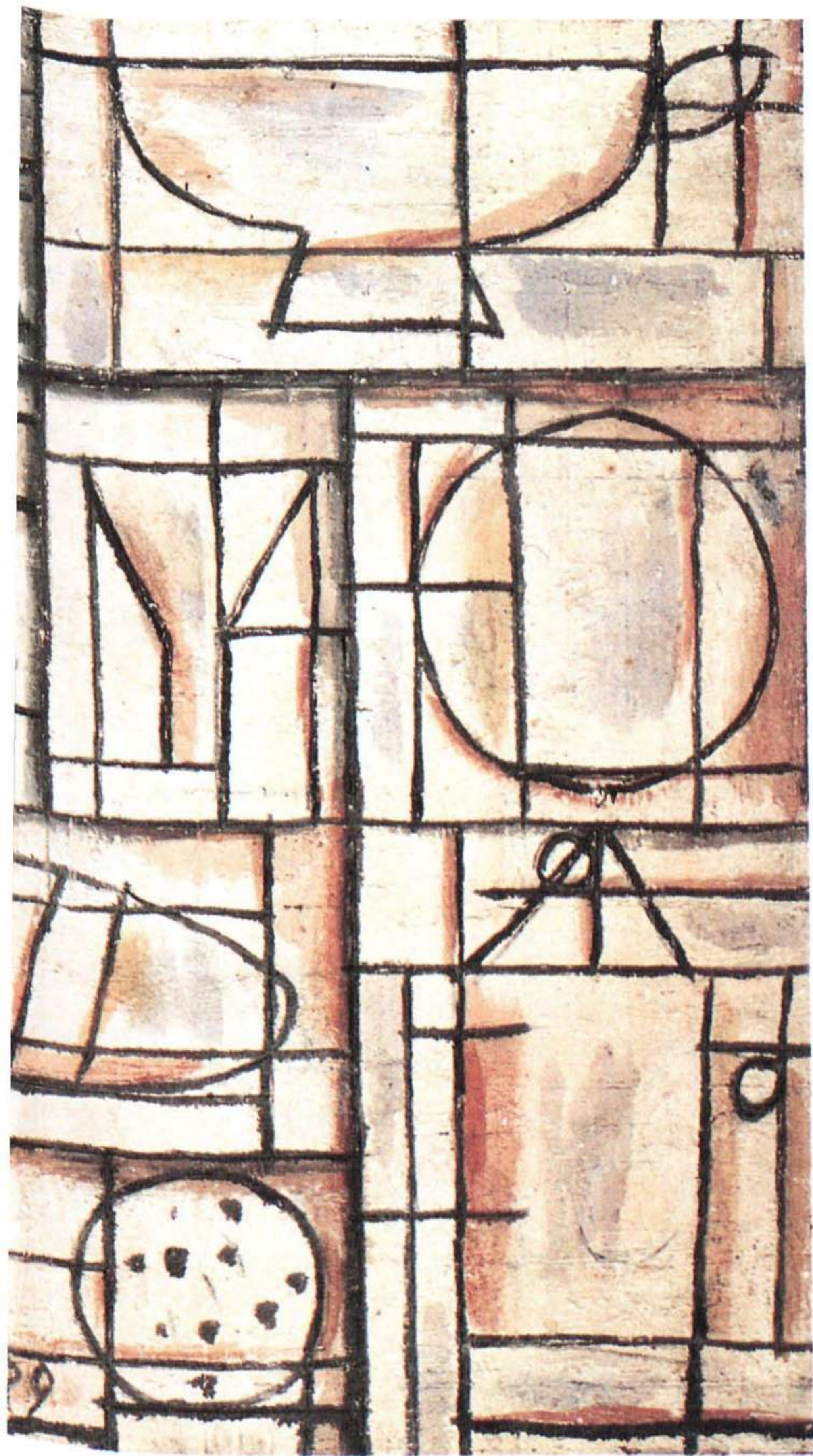
Tras su matrimonio con Manuela Piña de Rubiés,



Fresco constructivo "Au Grand Pain", 1929. Fresco sobre arpillera, 60,5x73 cm

viaja a París, y a Bruselas, donde decora el cielo raso del Pabellón del Uruguay en la Feria Mundial. Viaja también a Suiza, Florencia y Roma, para estudiar pintura al fresco. En pleno ajetreo nómada nacen sus hijos Olimpia y Augusto.

Vuelve a Barcelona y aboga por un retorno a la tradición greco-latina y al clasicismo como la orientación más conveniente al arte de los países mediterráneos. Se relaciona con Eugenio d'Ors, que hace el prólogo a una exposición individual suya, celebrada en enero de 1912 en las Galeries Dalmau de Barcelona. Ese mismo año recibe el encargo del ciclo de frescos del Saló Sant Jordi

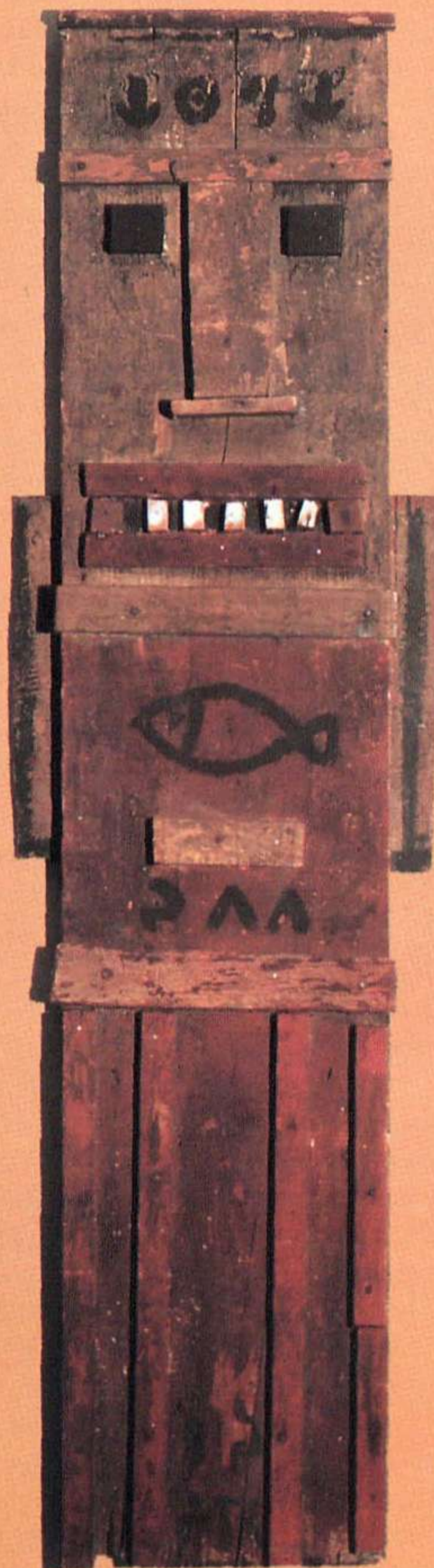


del antiguo Palau de la Generalitat, que Prat de la Riba había recuperado como sede de la Diputación Provincial de Barcelona.

Sin embargo, ese punto de apariencia culminante de su carrera no marca si no el inicio de las divergencias de Torres-García con los líderes intelectuales y políticos del *Noucentisme* catalán.

Desde 1914 fija su residencia en Terrassa, y en vísperas del nacimiento de su hija Yfigenia realiza sus primeros juguetes de madera, una pasión que ya le acompañará de por vida y que sabrá transmitir a su discípulos. Como subraya Tomàs Llorens “para

“Su concepción singular del arte está íntimamente ligada a su vida, caracterizada por desplazamientos múltiples y desarraigos profundos”



Padre Inti, 1942. Madera pintada, 113,3x31,5 cms.

“Para Torres-García el clasicismo tenía una función esencialmente mítica”



Construcción, 1924. Madera pintada, 31x14 cms.

LO HUMANO EN EL ARTE

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

Incluimos a continuación un texto teórico, escrito en el verano de 1942, que reproduce en extracto una de las lecciones que el artista impartía en el taller que llevaba su nombre, creado por él en Montevideo, y donde se formó la Escuela del Sur.

Está entendido: el arte no sirve a nada ni a nadie, se sirve sólo a sí mismo. Se dirá entonces: ¿debe ponerse en vigencia la teoría de “el arte por el arte”? En modo alguno. Si el arte no se liga a nada ni a nadie, es decir, que no se sirve sino a sí mismo y por esto repudia toda alianza, sea con lo religioso o lo social, con lo que se llama “humano” o con la filosofía o con la didáctica o con cualquier otra cosa y en cualquier sentido; si esto debe ser así, y por esto los que esto afirmamos somos tildados de deshumanizadores del arte, es que no se advierte que por otro lado, y entonces tal como debe ser (y se dirá luego por qué), todo aquello entra en juego. Porque si el arte se desliga de todo, no así el artista; toma, pues, humanidad de éste. Mal artista el que explota sus sentimientos o los acontecimientos de su vida. No toma, pues, humanidad, en tal sentido de contarnos los acontecimientos íntimos de su existencia. Aquí nos referimos a cosa muy distinta: a un sentido de verdad y de realidad que harán de su obra algo de viviente y sea cual fuere lo que se haya propuesto realizar. Parte integrante del mundo, luchador en él, entra en su juego, y entonces si no nos da la anécdota (y que sería lo superficial), nos da en cambio

lo profundo, lo esencial a todo fenómeno, a todo idilio o drama humano, a toda vida, sea cual fuere la forma que revista. Y aún todo esto puede darnoslo en forma tan sintética o abstracta que, a primera vista, nos parezca cosa por demás irreal o vacía de sentido. No nos contará, pues, su pequeña historia, pero de ella animará las formas que creará; es decir les prestará de su sustancia. En tal sentido (y no en un sentido anecdótico, realista), el arte tiene humanidad, es decir, un sentido real profundo. Hay que decir (y por lo que antecede puede comprenderse bien) que tal honda realidad que el artista presta a su obra no es dada a ella por voluntad del artista; pasa a ella sin que él se dé cuenta. Lo que hay es que él trata de suscitarla en el plano del arte, valga decir, en terreno puramente estético; no entonces por lo figurativo de sus obras, sino por valores absolutamente plásticos: por lo abstracto de la forma y el color, por el ritmo, por la materia plástica empleada. Lo humano estará en el tono y en la calidad, que determinarán la categoría de la obra, en la visión del mundo interno que nos manifieste, en la vida y en la fuerza que surjan de su conjunto y en el equilibrio y armonía de sus partes, y jamás en la representación. Por esto el arte

no copia, no imita; crea. No debe, pues, desviarnos de su recta comprensión el que el artista tome de las formas naturales y aún de escenas que le preste la realidad: de hechos históricos, de paisajes, de aspectos de la naturaleza; cosas todas que al ser empleadas por un artista mediocre no pasan de puras ficciones sin vida ni sustancia. Aparentemente, pues, haciendo lo mismo, hacen cosa muy diversa el artista eminente y el vulgar imitador. (...)

El artista llega a esa intuición de lo real mediante una profunda concentración en el objeto (sea imaginado o visto), y entonces, de tan personal y suya que será tal visión, truecáse en universal. Y es porque en tal contemplación, que es pura, desaparece la relatividad entre él y el objeto; contempla formas y no objetos. Y tales objetos en tal visión ya no lo son; son algo absoluto, por esto, universal. Pues bien: es en ese plano abstracto en el que el artista da lo humano, pues está en la intuición de lo real y no en el fenómeno de la visión física. Por esto, eso humano no habrá que buscarlo jamás en la representación (el paisaje o la escena figurada), sino en ese otro plano de lo abstracto que escapa a cualquier definición. (...)

No es extraño, pues, que se niegue humanidad a ciertas obras, si se tiene en cuenta que debe buscarse, no en el tema, no en la representación, sino en lo abstracto, como hemos dicho; y que si el artista ha omitido el tema, por no darle importancia, el espectador se halle frente a la obra completamente desorientado. Y exclame: ¿Qué representa eso? No, no representa nada; ni quiere ser

ése de representar algo el propósito del autor. Lo que él quiere decir, lo dice de otro modo, en lenguaje divino. Profundice, pues... Eso es lo que habría que decirle. Y ahora aquí se le da una explicación; en su mano está el considerarla y aprovecharse de ella para penetrar en lo que verdaderamente es la médula del arte; podría decirse, su razón de ser.

Si esto que acabamos de decir es cierto, no dejará de causar extrañeza que muchos teorizadores de arte o críticos traten de clasificar eso inclasificable (casi inaccesible podría decirse), de someterlo a cruel análisis y hasta de condenarlo. Sí, esto podría sorprender, si realmente dieran contra eso que, por su naturaleza, es inatacable; pero no hay tal cosa: dan contra lo externo de la obra. Gratuitamente, entonces, inventan historias: es la manera literaria de considerar el arte, y aún la misma literatura, que no debe ser así juzgada literariamente. Y es que, sea cual fuere la expresión artística, música o pintura, arquitectura o poesía, si no llega a lo abstracto nada se ha comprendido. Por esto, muy justamente, el pintor Cézanne, se irritaba cuando los críticos metían mano en sus obras. Decía que eran éstas las que debían hablar solamente. Y tenía razón. Pues ¿qué se puede decir de lo que no puede tener nombre ni saberse qué es? Tanto valdría querer saber del porqué del universo. Porque lo que el arte revela —pues revelación es— es lo que el hombre mismo no comprende, y que viene de no se sabe dónde. Pues la personalidad, ¿no es un misterio? Por serlo, nos conocemos harto mal, y aún conocién-

donos, ¿agotaremos su esencia? y entonces tenemos que si el arte se basa en lo personal y si esto es ya lo original, ¿quién osará meterse en eso? Lo que busca un artista, que es como decir que se busca a sí mismo, él sólo puede saberlo, y aún tras un penosísimo esfuerzo. (...)



Hoy, 1921. Acuarela y collage, 51,5x36,1 cms.

Por tal razón, quien enseña no debe enseñar a pintar cuadros, sino que debe enseñar sólomente lo que puede ser la técnica del arte, sea pintura o escultura (y lo mismo podría decirse de las otras artes), es decir, el oficio. Sí, el oficio, que es lo exter-

Torres-García el clasicismo tenía una función especialmente *mítica*; el arcaísmo del modelo social que connotaba era, como en el mito de la Atlántida de Platón, expresión de una pérdida identidad primitiva entre naturaleza y cultura. El proyecto de modernidad que derivaba de esa perspectiva —el que se revela en la mano abrupta y arriesgada de Torres-García— estribaba en *radicalizar el deseo y la apuesta de afirmación de aquella mítica identidad sobre cuya ausencia precisamente debía fundamentarse la utopía moderna*".

No obstante su apuesta neoclásica de aquellos años, simultáneamente Torres-García intenta una síntesis superadora del cubismo y el futurismo, que los historiadores han dado en llamar *vibracionismo*. Ello tampoco le impedía ser el colaborador principal, de *Un Enemy of the People*, la revista más representativa de la vanguardia artística y literaria de la Barcelona. Esta desconcertante variedad y aparente dispersión serán desde entonces rasgos definitorios Torres-García. En mayo de 1920 parte hacia Nueva York, vía París. En la capital francesa reanuda su amistad con Joan Miró, al que había conocido en Barcelona, e íntima con Jean Arp. Una vez en Estados Unidos, recibe apoyo moral y financiero de Isabelle Whitney. Pero tras dos años de penurias regresa a Europa y se establece en

Italia. De vuelta a París (1926) renueva su amistad con Julio González y conoce a Luis Fernández y Jean Hélion.

En 1928 inicia una sólida relación con Theo van Doesburg y Michel Seuphor que, dos años más tarde, desembocará en la fundación del mítico grupo *Cercle et Carré*, en el que Torres-García tiene un protagonismo destacado. Sin embargo, los historiadores del arte sólo ahora empiezan a reconocer ese protagonismo.

Durante esos dos años, Torres-García mantiene estrechas relaciones con Mondrian, Braque, Gris,

Lipchitz, Picasso, Le Corbusier y Domela. El grupo Cercle et Carré, apenas tendrá un año de vida, pero todavía es objetivo de estudio para una comprensión cabal del arte abstracto del siglo XX. Es en esa época también cuando el artista realiza sus primeras obras constructivas y descubre el arte precolombino gracias a la exposición *Las Artes primitivas de América*, organizada en París en mayo de 1928.

A finales de 1932 regresa a España y se instala en Madrid. Tras dos años de dificultades económicas y de intentos infructuosos de formar una escuela y un museo del Constructivismo, se instala definitivamente en su Montevideo natal. Hasta su muerte en 1949 se consagra a una intensa actividad en múltiples campos como la teoría del arte, las publicaciones, el desarrollo de su propia obra desde parámetros inequívocamente constructivistas, actividad que lo llevará a fundar la Asociación de Arte Constructivo y, más tarde, el Taller Torres-García, un centro de trabajo artístico, de enseñanza y de encargos colectivos.

Como apunta con lucidez el comisario de la muestra, Tomàs Llorens, es evidente que “la fortuna crítica habría de mostrarse particularmente ardua con él Podría decirse que llegó demasiado pronto a Nueva York o demasiado tarde a París. Pero es en el propio carácter de su obra donde hay que buscar la dificultad de su encaje dentro de la red de conceptos historiográficos que domina nuestra imagen del desarrollo del arte moderno”.

La influencia indoamericana de sus culturas primitivas se acentúa en los últimos años de su vida, tanto en su trabajo teórico como en su pintura. Con la satisfacción de quien ha reencontrado unas raíces perdidas o ignoradas, de quien ha seguido con fervor el bello consejo de Joan González a principios de siglo, de nuevo instalado en la tierra que le vio nacer, escribe en 1935: “Ni en el mate, ni en el poncho, ni en las canciones puede encontrarse un carácter especial; se trata de algo más sutil, que lo permite todo y que tiene la misma claridad, la misma luz blanca de la ciudad... Y aquí estamos, junto a los ululantes vientos que perturban a la mente y al cuerpo en esta particular orilla del gran río, casi península, como si quisiera capitanear el continente, situarse en la vanguardia. De esta manera, nuestra posición geográfica sella nuestro destino”. □

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA

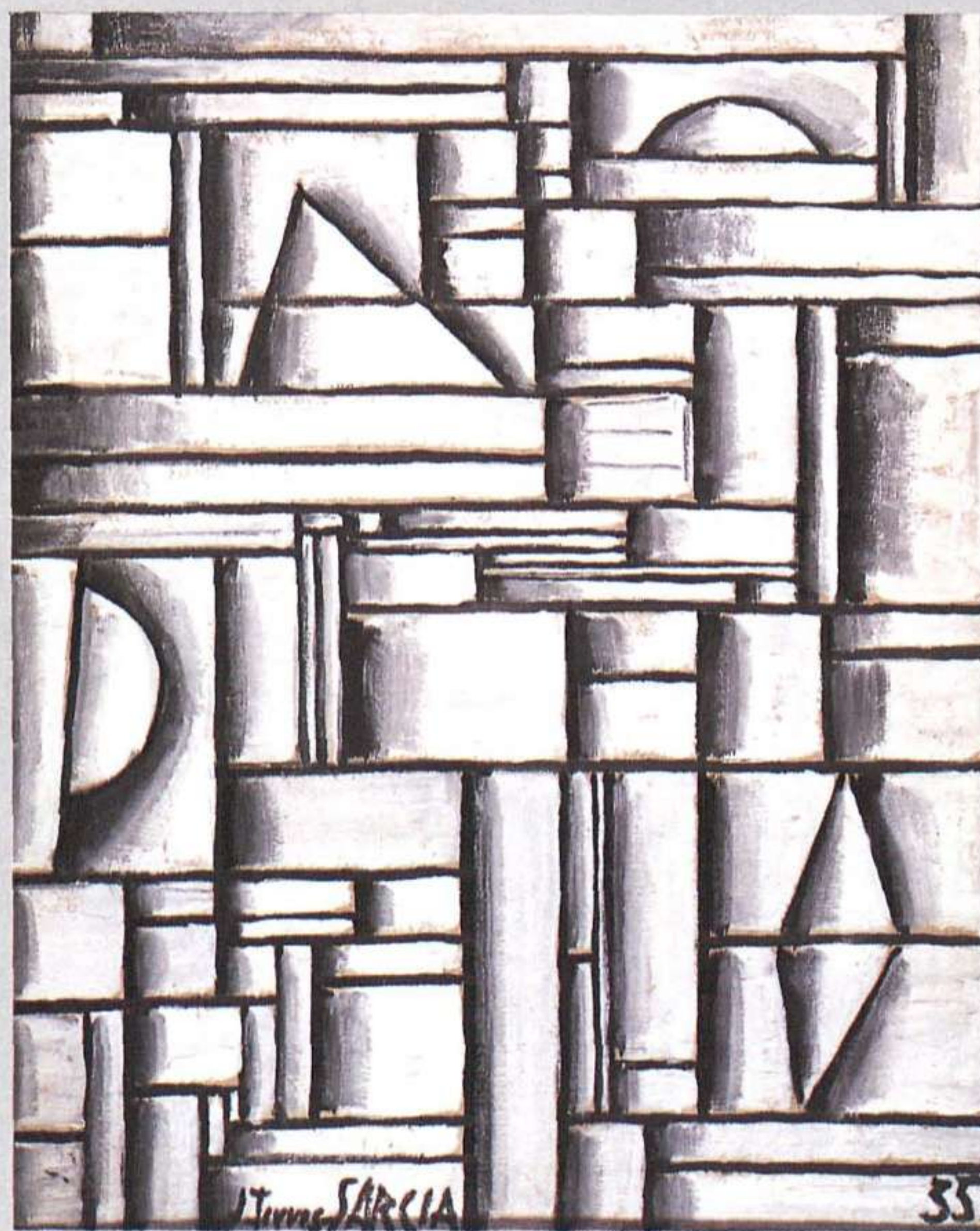
Comisario: Tomàs Llorens.

18 de junio – 21 de agosto.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

no; los medios más indispensables de expresarse; lo que, si es el arte (pues en realidad eso es el arte), no es lo divino que con esos medios puede expresar. Si todo esto que se acaba de decir es así realmente cierto (y a todas luces parece serlo), puede muy oportunamente preguntarse: ¿cómo, si el arte descansa

zar esta lección: que siendo el artista un individuo del conjunto social, ha de ser sensible a cuanto pasa a su alrededor y que, por esto, algo de eso o mucho puede pasar a su arte. Es lo que acontece. Pero entonces, formando cuerpo con lo demás suyo: humanizado. Pero tal humanización de lo anecdótico,



Estructura abstracta con formas geométricas intercaladas, 1935.
Óleo sobre cartón, 50,2x40 cms.

sobre ese fondo de la personalidad del artista, por cuya puerta nos muestra este algo de inédito y por esto de jamás visto, cómo, digo, podrá nunca eso encauzarse en una ideología dada o esclavizarlo en una teoría estética? Porque eso emerge libre de lo profundo y lleva ya su dirección propia. Lo que puede ocurrir es otra cosa, y es mejor. Ya en parte se ha dicho al comen-

aquí quiere decir, por tratarse de un artista grande, en lo externo, en el tema y su representación, sino en lo abstracto. Y véase así a lo que entonces se llama la deshumanización del arte; y véase también cómo injustamente (y por incomprensión) tal proceder del artista es duramente censurado, diciendo que se está en su “torre de marfil”, sordo al dolor humano. No

quieren ver que él lo traduce, quiera o no, en otro lenguaje, y que tal lenguaje puede ser sublime.

Eso, pues, de la deshumanización del arte, es una notable majadería. No hay tal cosa cuando el que toma la paleta y los pinceles es un artista auténtico y hace vivir la materia; dota a la obra de una luz que ya no es la luz imitada, sino irradiación de la armonía; y por entre-medio de todo, satura su obra de mayor humanidad (pues es viviente) que el que simula una representación cualquiera. Impregnada de lo que anima todo lo que se agita a su alrededor, y por inexplicable misterio, la obra trasunta algo cualitativo que, sin que se dijera su procedencia y época también sin tener en cuenta la representación, la delataría. Tal vemos en muchas obras de arte africano en las que, sin que estén, se ven caracterizadas las particularidades de plantas y seres vivientes, que pasan a lo abstracto de la forma. Y lo mismo si se trata del arte primitivo indoamericano, por un matiz inconfundible, el cual no es jamás captado por el artista mediocre que imita lo típico, como tantas veces hemos podido ver. Pues el otro nos da lo esencial, y éste lo externo. Pues en la esencia del estilo (y que sería lo verdaderamente humano, por estar de tal esencia impregnada la obra) hemos de ver lo más profundo de una raza y de una época, sin que escape nada de sus características. Piénsese a ese respecto en el carácter (aparte de la representación) del arte oriental (chino o indio, por ejemplo) con el arte griego o egipcio. Comenzando por los materiales empleados preferentemente

con respecto a otras: intensidad de color y preferencias de tonos, robustez o elegancia según los casos, y que distingue a los estilos. Finalmente (y esto quizá es lo más importante) las calidades... pero ¿a qué hablar de calidad, si hoy todo el mundo habla de eso sin saber lo que se dice? Por sólo palabras es ya difícil entenderse. Pues las mismas emplean el que intuye verdaderamente las cosas que el que aprendió en los libros y dice todo sin sentido alguno.

Pero a trueque de ser mal interpretados, aún tenemos que emplear la palabra calidad, pues no hay otra para designar lo que aquí se pretende.

Excusado es decir que en las obras de tiempos más modernos, y hasta el presente, nos encontramos con lo mismo. Las obras del período romántico difieren, y no sólo por lo anecdótico sino por calidad, del período naturalista que va a sucederle. En breve espacio de tiempo ya se opera un cambio: de Delacroix, de Géricault o de Courbet, a Manet, Cézanne o Van Gogh. Y poco tiempo después, cubistas y neoplasticistas ya dan otro matiz. De manera que sólo el artista anodino, imperturbable en su sueño imitativo, da siempre la misma nota a través de tiempos y países, y que no dice nada, y esto porque es un vulgar. Pero hay los simuladores de calidades y maneras. Estos, que quieren por esnobismo o por conveniencia vestirse a la moda, hacen el papel de Marsias frente al dios de la armonía: una vil caricatura. Falsa calidad, simulación de profundidad (ingenua mentira que a la legua se descubre), empleo falso de los medios de

que se valió el artista auténtico, y que por carecer de sentido, pues él lo ignora, no tiene ninguna expresividad; cosas todas lamentables y que causan vergüenza. Pero dejemos eso.

Con todo lo que se acaba de decir, y que ha sido dicho con el fin de señalar lo profundo del arte, no se quiere decir que mantenga su importancia la representación. El verdadero artista piensa en eso, cuida todo detalle, es decir, compone su obra... pero todo eso (y sea cual fuere la representación) es arras-trado por una mayor fuerza, que va a impulsarlo y a saturarlo y envolverlo todo: el tono, el ritmo, las calidades, la música, el perfume, el ambiente que crea la obra. Algo que viene de lo desconocido, inclasificable, y que irrumpe en medio de la figuración. Y eso será después, lo que en tiempos remotísimos nos dieron tantos artistas anónimos; y en otros más cercanos, El Greco o Velázquez; y en música, Haendel o Mozart; y en literatura, Cervantes o Fray Luis de León: es decir, lo personal. Pero no lo personal externo, la manifestación del sentir individual entre las realidades del mundo, sino aquella otra personalidad en lo abstracto ya no hay tiempo ni cosa.

Y bien: si no se llega a captar eso en el arte —dígame usted señor crítico de arte, usted que todo lo sabe—, ¿qué cosa comprendió o vio que valiese? Y es sobre eso que se escribe, es decir, que se inventa una historia (un andamiaje filosófico o una ficción literaria), porque de lo demás (y que es el alma de la obra) ¿quién podría hablar? Nadie, puesto que es intraducible. Por eso tenía razón Cézanne: ¡Que hablen sólo las obras! □

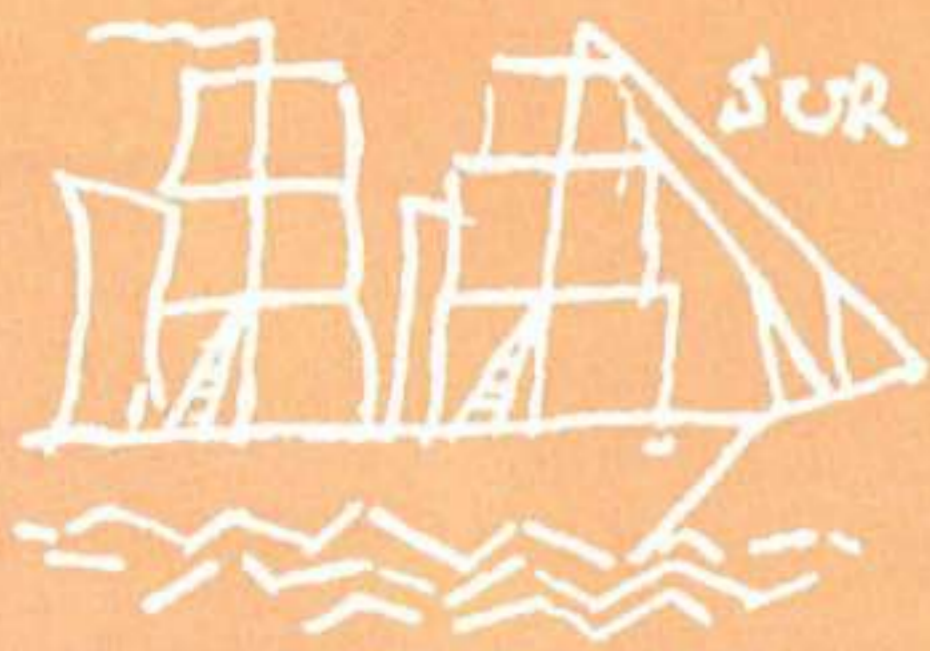
“Podría decirse que llegó demasiado pronto a Nueva York o demasiado tarde a París”



Arquitectura con figuras clásicas, 1914. Temple sobre cartón, 55x62 cms.



Pachamama, 1944. Madera pintada, 76x88 cms.



EL TALLER TORRES-GARCÍA Y SU LEGADO

La Escuela del Sur: El Taller Torres-García y su legado representa un capítulo indocumentado de la historia del arte moderno latinoamericano: el del taller escuela establecido por el maestro uruguayo Joaquín Torres-García a su regreso a Montevideo en 1934. El Taller Torres-García (TTG) sirvió de catalizador para la consolidación de la filosofía estética de Torres-García, así como para la elaboración de sus teorías relativas al papel y a la función del arte moderno en América Latina. Se convirtió en un campo de pruebas para ideas sobre el papel del constructivismo y la abstracción en la producción de un arte americano, así como en un laboratorio para experimentar con los materiales y técnicas tanto tradicionales como nuevos.

MARI CARMEN RAMÍREZ

LA ESCUELA

El TTG no ha tenido precedentes o paralelos en América Latina como modelo de una comunidad artística integrada ni en cuanto a la extensión y gama de medios y materiales que caracterizaron su producción. Los componentes del Taller produjeron una serie de trabajos importantes, y hasta entonces inéditos en su mayoría, que incluía pintura, escultura, cerámica, relieves de madera y de hierro, muebles, murales y proyectos arquitectónicos.

La exposición ha tomado su título del ensayo seminal de Torres-García de 1935, *La Escuela del Sur*, en el que el pintor uruguayo invirtió el mapa de América del Sur como modo de anunciar el final del período colonial del arte de la América Latina y el comienzo de una nueva era artística. La llamada de Torres a los artistas que fueran latinoamericanos a la vez que participaban en los experimentos formales que caracterizan el arte moderno no sólo contribuyeron a una dimensión nueva para la búsqueda existente de un lenguaje que unificase el continente, sino que también abrió las puertas para los jóvenes artistas latinoamericanos se incorporasen de forma activa al modernismo. La historia del Taller Torres-García da así un ejemplo concreto desde el que se puede analizar lo que tiene de específico el arte de vanguardia en América Latina y el papel que debería interpretar el arte moderno en la definición y construcción de las identidades regionales.

Esta publicación y la exposición que la acompaña constituyen el primer intento para reconstruir la historia y la filosofía del Taller Torres-García y de los principales artistas que participaron en él. Tanto el catálogo como la exposición están divididos en tres secciones que corresponden a la cronología básica del desarrollo del TTG y su influencia en el contexto más amplio de América Latina.

La parte I se remonta a los orígenes del taller en el grupo de artistas que se autodenominaron Asociación de Arte Constructivo (AC) o Association of Constructivist Art. En el ensayo con que se inicia esta sección, Cecilia Buzio de Torres, que anteriormente era miembro del TTG y conservadora invitada de la muestra, nos da una visión global llena de perspicacia de las motivaciones que produjeron el regreso de Torres-García a Uruguay, la recepción que le dispensó la comunidad artística local, y las ideas

A DEL SUR



Adrián Dorado, *El árbol de la vida*, 1990. Madera y hierro, 110x70 cms.

el continente americano, la asociación defendió la renovación del arte uruguayo promocionando y adaptado para sus propios propósitos los principios del constructivismo europeo. Cecilia Buzio describe las actividades de la AAC que incluían la organización de exposiciones, el intercambio activo con artistas europeos, el estudio de lo precolombino y otras formas de arte antiguo y primitivo, la publicación de la influyente revista *Círculo y Cuadrado* —continuación de la revista vanguardista *Cercle et Carré* que Torres-García había fundado con Michel Seuphor en París en 1930— y la elaboración de manifiestos y otros escritos proclamando o defendiendo las actividades de la asociación y del arte moderno en general. El aspecto definitivamente más importante del trabajo de Torres-García con los artistas de la AAC fue sus exploraciones del arte precolombino y su concepción pionera de la importancia de esta tradición en la elaboración de un idioma moderno para el arte latinoamericano. Los resultados de estas investigaciones aparecieron por primera vez en el tratado *Estructura* (1935) y se desarrollaron con mayor amplitud en *Metafísica de la prehistoria americana* (1939) extractos de los cuales hemos reproducido en este catálogo. El análisis de Torres-García sobre la morfología del arte de las civilizaciones indígenas

que condujeron a la formación y actividades de la mayormente olvidada AAC. Fundada en 1935, el año después de la llegada de Torres-García, la AAC reunió un grupo de artistas establecidos y partidarios entusiastas de Torres-García. Inspirados en su propuesta de formular un lenguaje artístico nuevo para

americanas que avanzó en estos estudios, sirvieron de inspiración para el proyecto de los artistas de AAC de crear un tipo de arte anónimo, colectivo y monumental.

En su análisis del arte precolombino Torres-García subrayó las grandes afinidades entre esta tradición

y el constructivismo de vanguardia, que desde su punto de vista ponían las culturas indígenas latinoamericanas al mismo nivel estético y teórico que sus colegas europeos modernos. La concepción de un “constructivismo indígena” que antecedió a la presencia europea en América del Sur, ilustra los intentos de los artistas con práctica en Europa, como Torres-García, para tender un puente entre las tradiciones de los Viejo y Nuevo Mundos. La noción de un “constructivismo indígena” no sólo sentó las bases teóricas para la AAC, sino que con el tiempo se convirtió en uno de los principios fundamentales del legado del taller.

La historia y el destino de la asociación facilitan un ejemplo concreto de los problemas específicos y limitaciones con que se encontraron los grupos artísticos de vanguardia en América Latina, que contribuyeron a dar forma a la naturaleza específica del vanguardismo latinoamericano. Buzio profundiza extensamente en la resistencia que Torres-García y los artistas de la AAC encontraron por parte de las autoridades conservadoras de Uruguay y del público y los temas relativos a la carencia de comprensión y rechazo del arte moderno que estas polémicas pusieron de manifiesto. El Manifiesto Constructivo 2: Constructivo 100%, ilustra con mayor amplitud las amargas polémicas desatadas por Torres y los artistas de la AAC a cuenta de su proyecto modernista.

En el segundo ensayo del catálogo, el filósofo uruguayo Juan Fló establece un contexto muy necesario para explicar el desarrollo de las teorías americanistas de Torres-García. Mientras que a Torres-García se le ha reconocido desde hace mucho tiempo como un maestro y pionero del Modernismo en América Latina, las exposiciones y publicaciones eruditas dedicadas a su producción artística e intelectual se han limitado hasta ahora a su período europeo, con muy escasas referencias al trabajo que hizo después de su regreso a Montevideo en 1934. Fló, sin embargo, expone de forma persuasiva que el período de Montevideo es crucial para un entendimiento integral del pensamiento y personalidad artística de Torres-García. Estos años no sólo marcan la culminación de las actividades de toda una vida enseñando y escribiendo que inició en Europa, sino que también puede servir como punto de partida para situar su pasado europeo en una perspectiva crítica.

Por medio de una lectura sensible y profunda de los escritos teóricos de Torres-García en lo que se referían a su práctica artística y cómo la modeló, Fló, perfila las fuerzas y contradicciones del pensamiento del pintor uruguayo y sus metas artísticas desde sus tempranas formulaciones neoplatónicas de la naturaleza de la pintura a sus desacuerdos teóricos con los

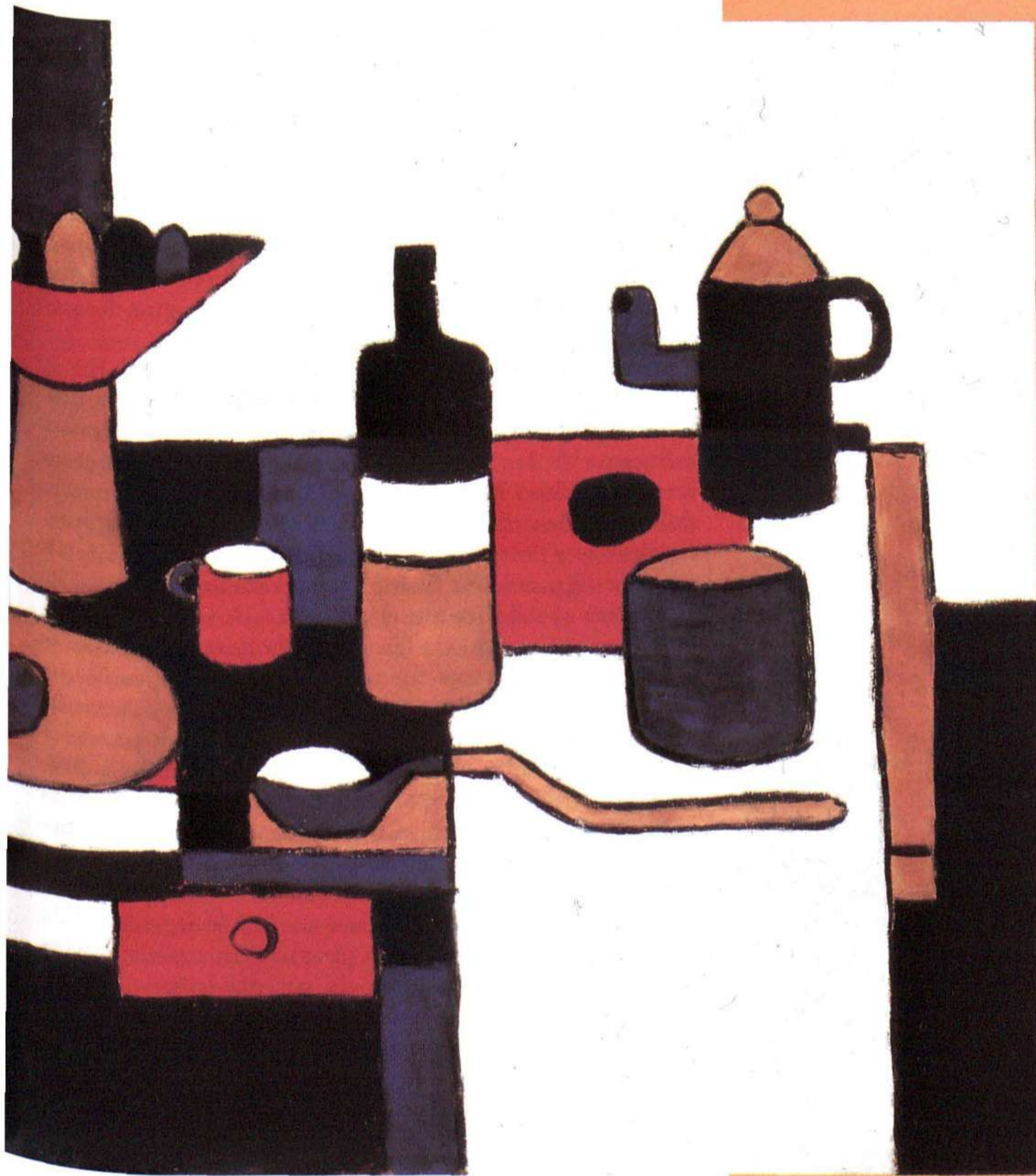
dirigentes de la vanguardia europea del período. En su opinión, el empuje principal del pensamiento de Torres-García, que se basaba en la noción de la metafísica y la meta ritual de la práctica artística era, desde el principio, radicalmente opuesta al espíritu de la invención plástica pura que animaba a la mayor parte del arte de vanguardia. Por consiguiente él establece los orígenes del proyecto americanista de Torres-García, y su importancia para el arte latinoamericano, en su papel de *disidente* con relación a la vanguardia europea que le condujo a proponer sus ideas de una forma extrema y utópica. El análisis de Fló amplía aún más el marco en el que se puede valorar la naturaleza específica de la ideología y práctica modernista y vanguardista en la América Latina.

La parte II se centra en el nacimiento y desarrollo del Taller Torres-García desde su comienzo en los cuarenta a su cierre en 1962. Cecilia Buzio analiza la transición de la AAC a el TTG y las dife-

rencias en apariencia y organización que separaron a ambos grupos. Según lo describe Buzio, el TTG se modeló siguiendo el concepto de los gremios o talleres de artistas medievales y renacentistas que revivieron los grupos vanguardistas europeos en los primeros veinticinco años del siglo y compartía con ellos la creencia en la visión transformadora del artista y su responsabilidad social. La idea de que los artistas, cuando se unen para formar un grupo de principios e ideales comunes, podrían forzar un cambio social y artístico adquirió nueva relevancia en un marco limpio que comenzaba de cero en el Nuevo Mundo. En este contexto, los principios utópicos que elaboraron



Francisco Matto, *Naturaleza muerta*, 1946. Óleo sobre lienzo, 32x41 cms.



Manuel Pailós, *Cerámica*, 1945.
Jarra de loza pintada y grabada,
28x18x18,14 cms.

los pioneros del constructivismo en Europa entre 1910 y 1925 tomaron en el taller formas y significados sin precedentes; del mismo modo la idea de hacer arte de las formas y materiales más elementales adquirió una nueva dimensión cuando se confrontó con las realidades y limitaciones del contexto uruguayo.

En contraposición con los artistas de la AAC, los miembros del TTG eran jóvenes y habían tenido un contacto muy limitado con el arte. Por consiguiente, el taller brindó un campo de entrenamiento experimental para este grupo, así como un espacio único para comprobar la aplicabilidad de los principios modernistas en el encuadre americano. Como resultado, gran parte de la producción del TTG de los años cuarenta fue o pedagógica o experimental. Cecilia



Gonzalo Fonseca, *Graneros III*, 1971-75. Travertino rojo, 20,2x54x50,3 cms.



Cartel anunciador de una exposición del Taller Torres-García.

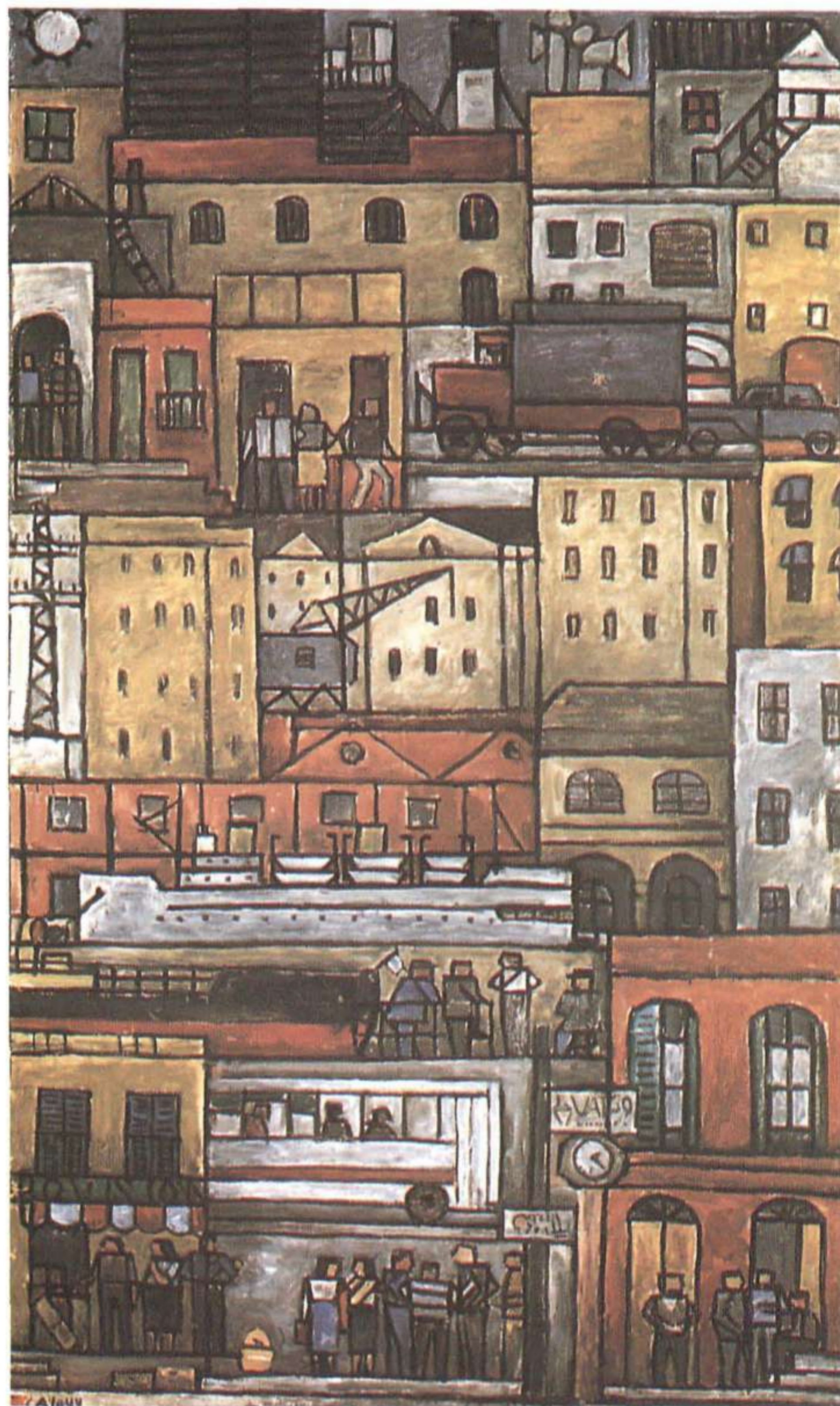
Buzio comenta con amplitud las actividades primeras de un grupo de estudiantes que constituyeron Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto, Manuel Pailós, José Gurvich, Augusto Torres y Horacio Torres y el sistema de enseñanza que desarrolló Torres-García para enseñar los principios de la pintura moderna a sus jóvenes estudiantes. Hay una serie de trabajos en esta sección de la exposición que ilustra en concreto las exploraciones que hicieron estos artistas de los problemas formales y estéticos que destacó Torres-García en sus clases y conferencias.

Uno de los aspectos más destacados del taller fue su meta de integrar las artes en un conjunto total y uniforme, al estilo de la tradición de los movimientos europeos de las artes y artesanías. La historiadora de arte Jacqueline Barnitz comenta este aspecto concreto del TTG describiendo sus fuentes europeas y latinoamericanas y comparándolo con otros estudios de artistas de vanguardia en Europa y los Estados Unidos. Ella considera el taller como el producto de un deseo similar de reunificación de las artes y la desaparición de la noción de que el arte fuera superior a la artesanía que caracterizaba a talleres parecidos de arte y artesanía, pero distingue entre el TTG y otros talleres paralelos en términos del rechazo de Torres-García a los aspectos industriales y tecnológicamente orientados de la cultura moderna europea. Barnitz también considera las repercusiones que tenían en la concepción del taller y su producción, la falta de acceso a los materiales y a los equipos que imponía el marco de Montevideo. Ella analiza la amplia gama de la producción artística de los artistas miembros a la luz de sus experimentos con materiales simples, indígenas y sus técnicas innovadoras. Al igual que la AAC, el TTG enfocó sus actividades a la promoción de los principios del arte moderno por medio de un programa activo de exposiciones y publicaciones, al estudio de las culturas y civilizaciones indígenas y la formulación de una estética americanista de vanguardia. Cecilia Buzio analiza en su ensayo los polémicos debates que involucraron a Torres-García y a los artistas del TTG, que tocaron temas tales como la mimética en contraposición con la naturaleza reductiva de la pintura, la metafísica en contraposición con la meta plástica del arte, el rechazo del "indigenismo" y el papel y misión del artista moderno. Como en el caso de la asociación, los miembros del taller fueron objeto de muy duros ataques por parte de la prensa y el público uruguayo. El objeto más evidente de su ataque fue el proyecto mural del Hospital de Saint Bois, que representaba la culminación de los objetivos constructivistas del TTG y la primera obra mural colectiva en el continente del América del Sur. Sus intentos de autodefensa en medio de un ambiente hostil que desató el proyecto de Saint-Bois condujo a la creación en

1944 del Removedor, el órgano oficial de influencia del grupo. Después del fallecimiento de Torres-García en 1949, el TTG siguió funcionando durante más de una década bajo la dirección de alguno de sus miembros más antiguos. Como lo describen tanto Buzio como Barnitz, estos años representaron un período de desarrollo maduro y experimentación para el grupo seminal de los artistas del taller que vieron el florecimiento de sus personalidades y estilos individuales, así como un nuevo interés en desarrollar el potencial de las artes y artesanías constructivistas. Al trabajar dentro del estilo colectivo del TTG, y al buscar siempre soluciones creativas a las limitaciones materiales de su entorno, participaron en proyectos que cubrían una amplia gama de medios tales como cerámica, textiles, hierro, cemento, madera, mosaicos y ladrillos, y produjeron un amplio surtido de trabajos, que iban desde la pintura tradicional y esculturas hasta muebles y objetos decorativos. Este período contempló también su incursión en la arquitectura como parte del objetivo de la integración de las artes, así como la participación en proyectos públicos. No obstante, a finales de los años cincuenta, los miembros principales del TTG salieron de Uruguay para continuar sus propias carreras de forma individual. Cecilia Buzio termina su ensayo con una descripción de la inevitable transformación del TTG durante sus años finales en una "academia" y con un comentario de las acaloradas polémicas que acompañaron a su cierre definitivo en 1962.

La tercera y última sección de la exposición enfoca el impacto de Torres-García en el arte de América Latina y el modo en el que miembros de diferentes generaciones de artistas han recuperado o se han apropiado de aspectos importantes de su arte y enseñanza para su producción artística propia. Después del cierre oficial de su taller, el grupo seminal de artistas del TTG continuaron desarrollando los aspectos clave de las enseñanzas de Torres-García desde sus propias perspectivas individuales, mientras que muchos otros artistas fuera de Uruguay recibieron también una profunda influencia del maestro de las artes uruguayo. Por consiguiente, esta última sección incluye tanto las obras más recientes de los anteriores componentes del TTG como otras de artistas mucho más jóvenes que llegaron a comprender a Torres-García desde sus ubicaciones por medio de diversos medios. El arte de estos dos grupos puede considerarse que constituye una Escuela del Sur contemporánea, basada en la recuperación por parte de los artistas de elementos de su pasado indígena a través de la utilización de convencionalismos del arte contemporáneo.

Como se hará patente en la presente exposición, el atractivo del arte y las teorías de Torres García reside en su oferta a los jóvenes artistas de una alternativa



Julio Alpuy, *Paisaje constructivista de Montevideo*, 1957.

aceptada al realismo social nacionalista de movimientos como el muralismo mejicano, por medio de un idioma abstracto enraizado en la experiencia y tradición latinoamericana. Desde este punto de vista, la pervivencia del atractivo de Torres-García para los artistas contemporáneos y lo que últimamente constituye la base para el legado del taller está íntimamente asociado con los más amplios puntos de dependencia e identidad que siguen dando forma a la presencia latinoamericana en las artes visuales. □

LA ESCUELA DEL SUR

Comisaria: Mari Carmen Ramírez.

18 de junio - 21 de agosto.

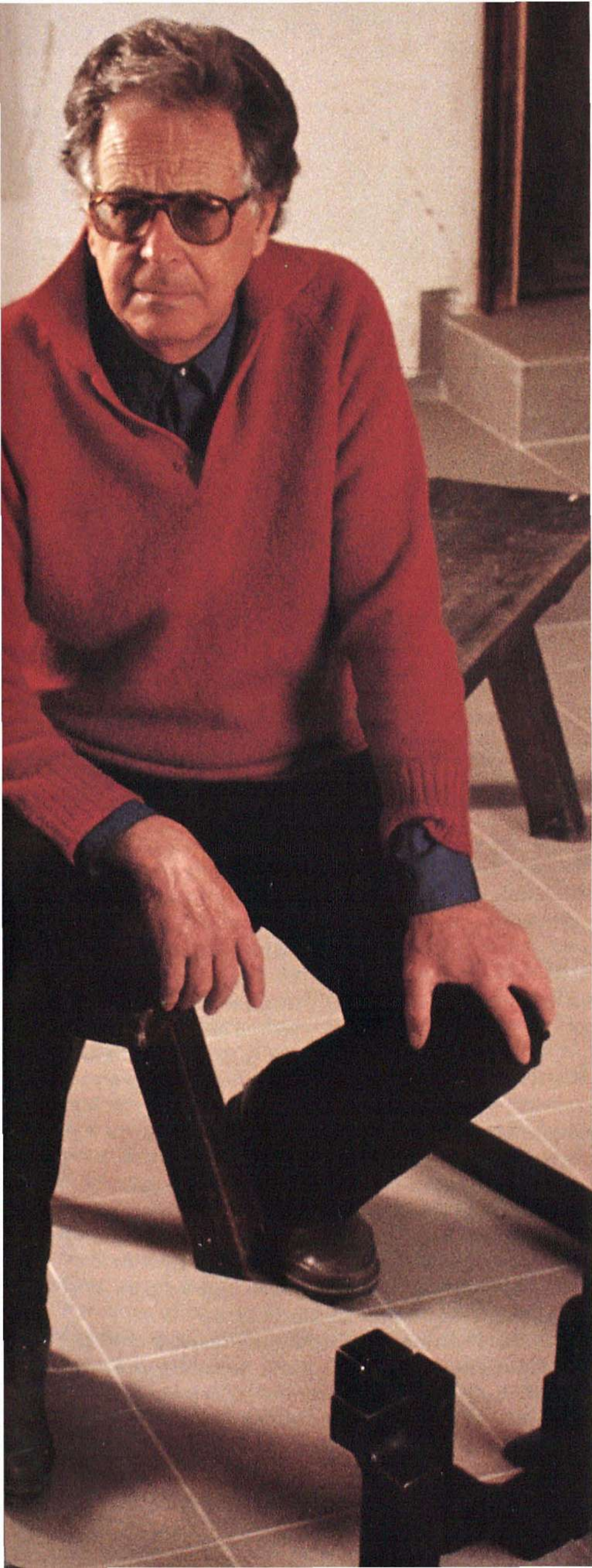
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

PRIMERA RETROSPECTIVA DEL ESCULTOR EN ESPAÑA

MARTÍN CHIRINO PASO A PASO

El CARS presenta la primera gran exposición retrospectiva que sobre la obra del escultor Martín Chirino se realiza en España. El Palacio de Velázquez del Retiro madrileño acoge la exhibición de 65 de sus mejores obras realizadas desde el año 1955 hasta la fecha. En la siguiente entrevista exclusiva, el artista reflexiona acerca de su quehacer personal y el de la generación a la que pertenece, marcada por su heroico engarce con la modernidad.

DAVID CASADO



Martín Chirino no desea caer “ni en la hipocresía ni en la estupidez de negar la gran satisfacción que para mí representa la exposición del CARS, que de tener éxito, tal y como espero, puede significar la gratificación que he esperado de mi país durante mucho tiempo”. Tampoco oculta la perplejidad que le produce el hecho de que su nombre resulte más conocido por su labor al frente de instituciones como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, o el Centro Atlántico de Arte Moderno, que por su trabajo como escultor.

Pregunta. ¿Con qué criterios ha planteado su exposición retrospectiva en el CARS?

Respuesta. Para muchísima gente mi obra sigue siendo un misterio. Efectivamente, saben que soy escultor, pero a menudo ignoran qué clase de escultor soy. Pero eso no se lo puedo imputar a nadie, es sólo un problema mío. De ahí también arranca el hecho de que la muestra del CARS sea para mí tan importante. No es una antológica, sino una retrospectiva que empiezo con obras de los primeros cincuenta y que llega hasta mi creación actual, permitiendo conocer mi trayectoria como escultor en todas las décadas, a través de piezas muy representativas de cada uno de los momentos por los que he atravesado.

Yo como hombre y artista me siento absolutamente ecléctico y me he dejado influir por todo. A mí me ha interesado el surrealismo, el primitivismo, el indigenismo, el neuentismo y un largo etcétera. Pienso que el hombre moderno se hace por acumulación, y en mi caso, ésta es el resultado de todo ello. También creo que el arte nunca es inocente porque el arte es la vida y está totalmente integrado en ella aunque a veces no nos demos cuenta. Cada hombre es un artista, existe una estética del vivir e incluso haciendo política se hace hoy arte.

P. ¿Cree que se está produciendo el reconocimiento público en España a la generación de artistas de la que usted forma parte?

R. En el fondo, e invirtiendo los términos, algo de esto fue lo que pasó con los artistas de mi generación que nos propusimos un tipo de trabajo con el afán de lograr que este país funcionara. Estoy hablando del grupo El Paso y de toda una generación que comenzó a hablar de la modernidad en un país en el que resulta un término de difícil comprensión porque llegamos tarde a ella. Como artista siempre me ha preocupado el poder desentrañar el misterio del proceso histórico en que vivimos, controlarlo, definirlo y estudiarlo para que todos podamos empezar a comprender qué es lo que ha pasado en este siglo, y lo que este tiempo ha significado para España.

Ortega y Gasset lo definió muy bien en su *España invertebrada*, y ese punto de invertebración es el que

hay que romper para empezar a vertebrar nuestra sociedad. Por la misma razón, el mundo de la cultura sufre también esa invertebración, y en este momento siento que lo que existe es una nueva y grave contradicción entre lo que fue, y qué fue importante. Los años cincuenta fueron muy importantes porque después del millón de muertos, España se enganchó de nuevo al carro de la historia, y nosotros, los artistas, fuimos en cierta medida protagonistas de ese evento.

Luego se produce un extraño vacío durante los años sesenta y parte de la década de los setenta, que se convierten en una especie de laguna extraña por segunda vez en este país, hasta el momento de la llegada de la democracia en el año 1976, tras el que aparecen nuevas generaciones con un tipo de información muy importante respecto a lo que se hacía fuera; pero con una grave desinformación de lo que se había hecho dentro, y de lo que esto había significado. Por ello es preciso un punto de ajuste en donde el antes y el ahora tienen que encontrar su conjunción.

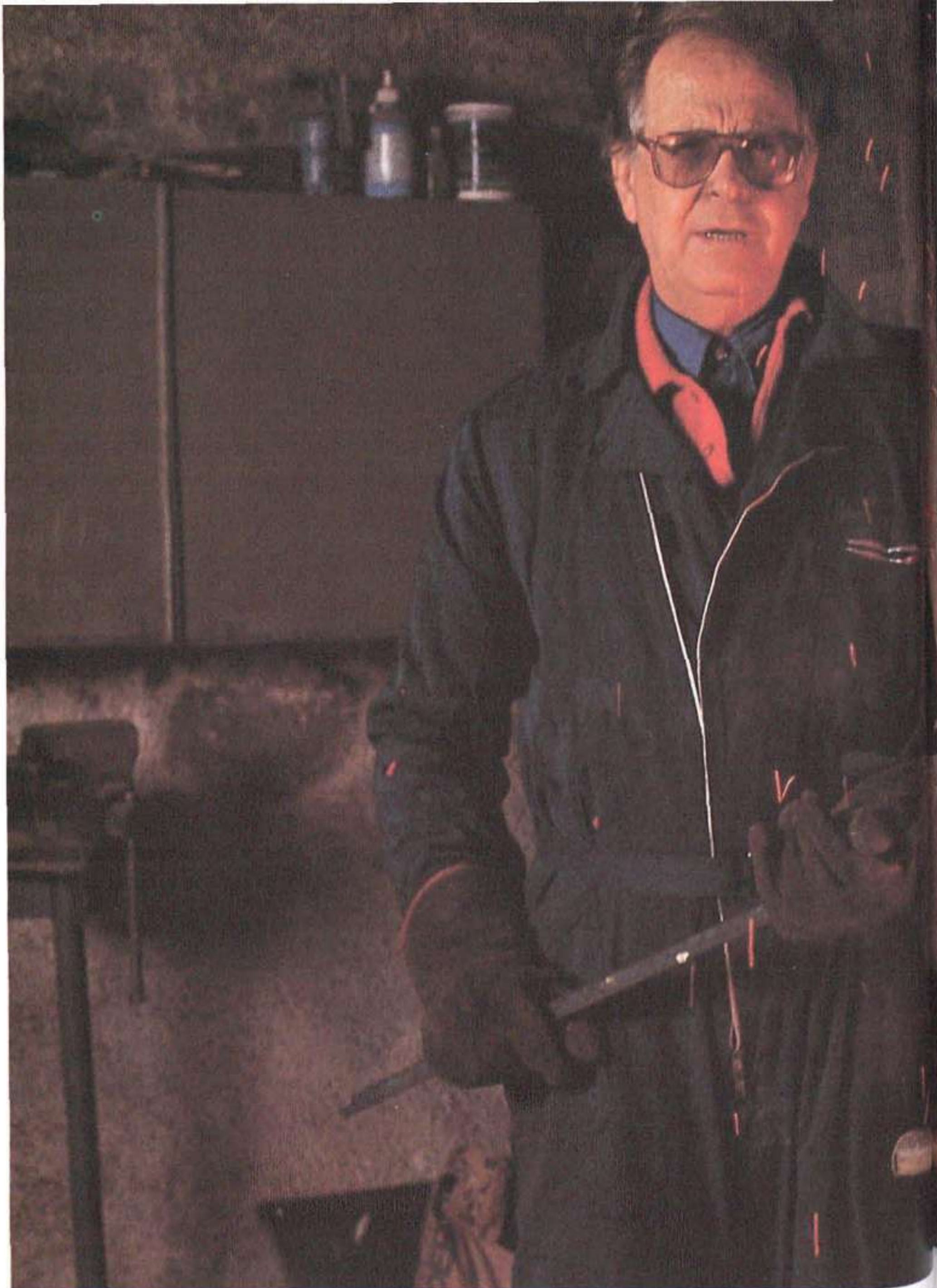
P. ¿Qué huellas ha dejado en usted el alejamiento de España durante bastantes años?

R. Es cierto que yo viví una especie de exilio mental respecto a nuestro país, durante el tiempo en que residí en los Estados Unidos. Efectivamente, a veces lo comento como grave defecto, ya que en Nueva York, en donde vivo y en donde desarrollo mi trabajo, comienzo a participar de códigos y nuevos entendimientos de la cultura ajenos a España. Yo soy perfectamente bilingüe y hablo el inglés como el español, desde siempre, por lo que hay un momento en que me desentiendo totalmente de lo que pasa en mi país en función de una necesidad de supervivencia.

A partir de aquella famosa exposición de 1960 en el MOMA, sobre pintura y escultura española, en donde estamos incluidos toda la generación de El Paso, algunos de nosotros entramos en contacto con galerías neoyorquinas y allí nos quedamos a trabajar y a vivir porque España seguía siendo la tierra baldía. Prueba evidente es que el fenómeno de Juana Mordó aún se comenta como algo extraordinario, y todos nosotros intentamos sobrevivir y crecer en el único lugar en donde podíamos hacerlo. Pero quizá por ello, ahora noto que hay un vacío entre nuestra generación y la actual. No ha existido continuidad, tan sólo una especie de sacralización de los grandes nombres como El Paso o Dau al Set, que son los grandes mitos; pero eso no significa nada.

P. ¿No produce un cierto vértigo en un artista la preparación de una exposición que abarca al conjunto de su obra?

R. Espero que ahora, y a pesar de mi perplejidad, esta retrospectiva sobre mi obra permita una mayor información sobre todo el trabajo que he desarrollado



■ **“Acepto que me definan a través de mi obra, aunque la única respuesta válida es el reconocimiento del individuo”**

durante tanto tiempo. Unas veces en soledad absoluta en esta tierra, y otras en esa especie de exilio mental que yo viví en Estados Unidos. Es una creación con la que yo me siento muy feliz y me agrada pensar en verla de nuevo toda junta, no por reclamar ningún tipo de paternidad, sino porque me va a permitir una reflexión sobre las circunstancias en las que he ido trabajando y cómo éstas han ido variando. La exposición en este sentido va a significar para mí algo así como una recolección de pensamientos y me imagino que al final extraeré de ella algún tipo de consecuencia. Fundamentalmente creo que es para lo que nos sirven a los artistas las antológicas.

Es cierto también que de alguna manera estas grandes exposiciones parecen que le ponen a uno como un paréntesis. Algo así como *eso es la obra de Martín Chirino y ya está todo condensado*. Yo creo que como fenómeno social que se corresponde con el momento



TERESA PEYRÉ



El Inquisidor nº 1, 1962-1979.

miedo de mí mismo como individuo que tiene un origen que va de lo particular a lo universal. Es por ello que digo que tengo una sola escultura, consolidada sobre un concepto, y que se sigue repitiendo a través del tiempo.

En este sentido, mi obra por antonomasia es la *espiral*. Como símil de un pensamiento centrífugo que sigue creciendo y que va tocando colateralmente algo que a cada momento le acontece. Es decir, que

una *reina africana* realmente es parte de la espiral, junto con la investigación de su propio acervo. El pensamiento gira de nuevo y se convierte en *aeróvoro* y éste a su vez, con referencias precisas a un lugar, se vuelve *afrocán* o *paisaje*, pero todo resulta siempre ser el concepto de la canariedad llevado a unos planteamientos de universalidad.

P. Martín Chirino, hijo de un jefe de talleres de los astilleros de la Compañía Blandy Brothers, del Puerto de la Luz, se crió prácticamente en el pequeño negocio particular que su familia tenía como armadores de buques en la Playa de las Canteras. Allí, un año después que él, nació su gran amigo, el pintor Manolo Millares, con el que compartió su infancia y este paisaje común. ¿Qué papel desempeña en su formación artistas como Ángel Ferrant o Manolo Millares?

R. Miralles es el amigo de siempre, el investigador con quien siempre discutía, con quien siempre hablaba, con el que tenía tantas cosas en común. Y asombrosamente, cada uno de nosotros desarrolló su obra de modo paralelo. Su trabajo y el mío no tienen nada que ver en cuanto a sus aspectos formales, pero ambos participan de un *algo* que nosotros entendíamos que era el quehacer artístico. Son obras radicalmente diferentes, y sin embargo, de grandes concomitancias mentales. Millares, como el escultor Ángel Ferrant, son para mí personajes definitivos.

Ferrant es el hombre que cuando yo llego a Madrid me da la seguridad que necesito. Por aquél entonces yo era un artista bisoño y él es la persona que se atreve a decir: *Martín Chirino es escultor*, y ese respaldo en un momento tan difícil en la historia de nuestro país,

que me toca vivir, tengo que aceptar que así sea, es un condicionante más de mi trabajo, y a mí me interesa mucho conocer lo que sucede, todo lo que pasa en el mundo, aunque luego *produce* no crear sobre todo eso, ni mantener ningún código ético imperante, sino tan sólo ir creciendo sobre la marcha, rehaciéndome constantemente como persona y como artista, que es una actitud producto de mi influencia americana. Sin embargo, yo acepto el que me definan a través de mi obra, porque ello no es más que una pretensión social propia del marco en el que todos nosotros estamos viviendo, pero sé que la única respuesta válida es siempre el reconocimiento del hombre, del individuo.

P. En distintas ocasiones ha declarado que es artista de una sola escultura. ¿Qué ha querido dar a entender?

R. Yo creo que soy un artista de una sola escultura, porque en el fondo siempre he estado persiguiendo una misma idea, a lo largo de toda mi obra. Mi origen como autor está en ese acervo cultural que tenemos en Canarias, y a partir de ahí, pensando por una investigación que yo hago respecto a los primeros pobladores del archipiélago, junto con toda la universidad, yo sigo desarrollando el único tema del conoci-

resulta fundamental, aunque significara que me lanzaba al mundo de la locura, porque hacer arte abstracto en hierro, en la España de los años cincuenta, era una aventura increíble. De eso no se vivía, de eso se moría uno, era un sacrificio casi inútil. Pero Ferrant me anima y lo que hace es permitir la posibilidad de que ello suceda. Por eso, tanto a uno como a otro, sin duda, les debo mucho.

En aquella época además, en Madrid prácticamente no existía nada. Era un mundo muy conservador y totalmente virgen. ¿Por qué entonces venir a Madrid, y no a París o a cualquier otro foco de atención del arte? Es una pregunta a la que sólo puedo responder con el empeño de toda una generación de jóvenes artistas que estábamos dispuestos a plantear con nuestro trabajo la recuperación social del país. Y a veces, yo creo que las cosas también suceden quieras que no, y lo nuestro era como una aventura inevitable. Ahí estuvimos y quiérase o no, nos convertimos en agentes de ese cambio, aunque si no hubiésemos sido nosotros, en ese momento hubieran sido cualesquiera otros.

Ese germen es el que animó a El Paso o a Dau al Set, y de ahí su escasa duración. Ambos fueron como una llamada, un toque de atención, un quehacer y un desarrollo rápido a partir del cual hubo que acabar porque era totalmente necesario romper el gueto.

P. De aquella época, dura, difícil, seguro que también guarda el recuerdo de su estancia en Cuenca.

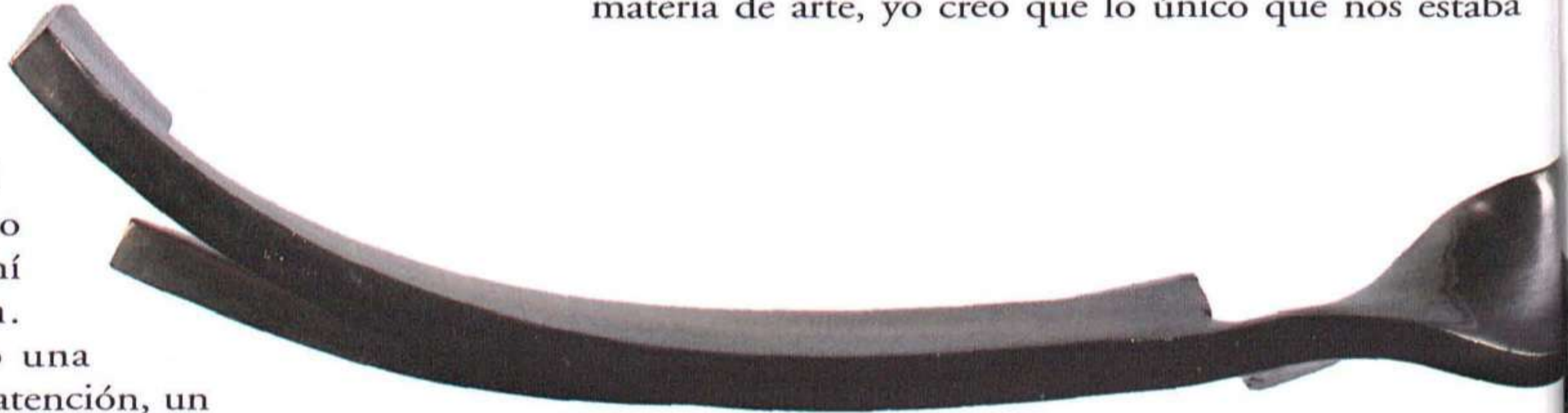
R. Allí me fui en busca de herrerías. En Cuenca aún herraban caballos y existía allí la posibilidad para mí de desarrollar todo lo que yo estaba pretendiendo. Y en efecto, me puse a trabajar en una de ellas, a cambio de que me dejaran utilizar luego lo que tenían para poder hacer mi obra. Pero yo creo que aquella gente debió pensar que yo estaba loco, y por eso me dejaron hacer y fueron realmente exquisitos conmigo. Aún tengo muy buenos amigos allí, y aquellas gentes acabaron por aceptar mi trabajo como una locura plausible. Luego, fue Nueva York.

Aquello representó un alivio importante para mí. Fue como tomar una bocanada de aire fresco, porque significó la ratificación de toda una serie de preocupaciones que yo tenía, y de algún modo supuso una pequeña consagración, si se puede decir así. En Nueva York comencé a vivir de la escultura y de mi arte, si no holgadamente, sí por lo menos con cierta naturalidad, y sobre todo, el tipo de vida que desarro-

llé y los encuentros que tuve, aportaron un gran enriquecimiento a mi vida, porque fue muy serio todo lo que me sucedió.

P. Lejanos ya en el tiempo aquellos años, y tras su definitiva vuelta a España, usted ha trabajado durante los últimos años en una importante labor como gestor cultural, que ha ido alternando con su quehacer escultórico en su casa taller de San Sebastián de los Reyes, obra de Antonio Fernández Alba, un arquitecto muy próximo a El Paso. ¿Cree que, por fin, la modernidad se asienta en nuestro país?

R. España es un país muy interesante, quizá ahora más que nunca. Es una nación con un extraño *malditismo*, pero que a la vez te atrae poderosamente. En este momento, lejos de tener ningún disgusto con España, pienso que es el país de la esperanza. Yo creo que a los españoles nos están sucediendo cosas extraordinarias. Nuestro país está creciendo a un ritmo vertiginoso, y quizá por ello tenga algunas dislocaciones por la misma rapidez con que suceden las cosas. En materia de arte, yo creo que lo único que nos estaba



Raíz, 1972.
Hierro forjado,
105 x 25 x 25 cms.
Colección particular,
Madrid.

DINÁM

FRANCISCO CALVO SERRALLER



El Carro, 1957. Hierro forjado, 183 x 168 x 108 cm.

haciendo falta eran instituciones modernas como las que ahora representan el CARS, el IVAM o el mismo CAAM, que son centros de arte que tienen ya convencimientos implícitos de lo que tienen que hacer y desarrollar. Con ellos, la modernidad en este país pasará definitivamente por ahí, en su articulación y en la vertebración de todos esos aspectos y pensamientos que hasta ahora entraban en la pura controversia por la imposibilidad que teníamos de llevarlos a la práctica.

Ahora estamos viviendo un momento de profundos cambios históricos, del que todavía no tenemos la perspectiva suficiente para poder elaborar un análisis crítico correcto, pero es seguro que con la caída del muro de Berlín hemos atravesado un momento realmente importante que a la fuerza influirá en el arte. Yo creo que España va a salir airosa de todos estos cambios y nuestra creación, que es fuerte e importante, se va a convertir en uno de los grandes puntales de nuestro país en el mundo. Yo apuesto por eso y con este convencimiento trabajo cada día para verlo hecho realidad. □



CAE EN ESPIRAL

A partir de una reflexión acerca de la querencia por el hierro que han mostrado los más importantes escultores españoles contemporáneos, el autor del siguiente artículo efectúa un análisis de la trayectoria artística de Martín Chirino, del silencioso diálogo estético que establece con la obra de otros escultores que le precedieron y, muy en especial, con la del escultor catalán Julio González.

En algún momento habrá que preguntarse por esa obstinada querencia que por el hierro han demostrado tener los mejores escultores españoles contemporáneos. En ello seguramente han influido las sombras tutelares de Pablo Picasso y Julio González, que en determinado momento ahorman con rígidos patrones de hierro una vanguardia en crisis. Sea como sea, lo que nuestros escultores han dicho de más significativo e interesante, durante el siglo XX, ha sido expresado con el lenguaje del hierro y, en general, con metales.

“La Edad del Hierro ha comenzado, hace siglos —escribió Julio González—, suministrando (desgraciadamente) armas muy bellas. ¡Ahora permite la edificación de puentes, de raíles para ferrocarriles! Es hora ya que este metal deje de ser mortífero y simple instrumento de una ciencia demasiado mecánica. La puerta se abre hoy de par en par a esta materia para ¡por fin!, ser forjada y repujada por las manos pacíficas de los artistas”.

Años después, en 1959, ese otro gran escultor de vanguardia español, Ángel Ferrant, en un texto escrito para celebrar precisamente la obra del entonces joven escultor Martín Chirino, apuntó, por su parte, lo siguiente: “Aún estamos en la Edad del Hierro y de la Piedra. El paso a una nueva edad es, no obstante, perceptible. Y pienso que tal percepción no es ajena a la denominación del grupo al que pertenece Martín Chirino. El Paso es, en efecto, una pequeña asociación. Mas es de advertir que en esas dos palabras se contiene el sentido de una etapa que comienza, a la vez que otra se extingue. De dos maneras se puede ver lo que pasa: cara a la marcha o de espaldas a ella”.

Nadie puede discutir la alta significación histórica que tuvo El Paso en la animación de la vanguardia

española de posguerra, ni tampoco la intuición manifestada por Ferrant al prever la existencia de un “paso” más allá de lo que él denominaba, en términos ya referidos a la evolución histórica de la escultura, la Edad del Hierro y de la Piedra, aunque no tanto por la existencia de un nuevo o distinto material que de forma característica sirviera como nuevo soporte para la misma, sino por la extensión indeterminada del signo artístico a cualquier tipo de material e incluso, valga la expresión, de “inmaterial”; no obstante, lo que en aquel texto de presentación de la obra primera de Martín Chirino quería significar Ferrant con esa apelación al positivo sentido de la marcha hacia adelante que encarnaba El Paso era la importancia de una actitud abierta a la experimentación y al cambio, al progreso y, en definitiva, a la vanguardia.

La vanguardia española de posguerra necesitaba, empero, no sólo mirar hacia delante, sino también, para mejor lograrlo, buscar una apoyatura histórica de legitimación. En este sentido, en el contexto de una España basada en un régimen dictatorial y aislada internacionalmente, como lo fue nuestro país durante la década de los cuarenta, es curioso comprobar la búsqueda, por parte de los jóvenes artistas con pretensiones vanguardistas surgidos tras la guerra civil, de unas raíces autóctonas que relacionasen su experiencia con la vivida por la vanguardia histórica de antes. Eso, por ejemplo, explica que Tàpies, Saura y Millares, cada uno localizado en muy diferentes lugares del país, tratasen, al comienzo de sus respectivas carreras artísticas, de crear una conexión con el surrealismo.

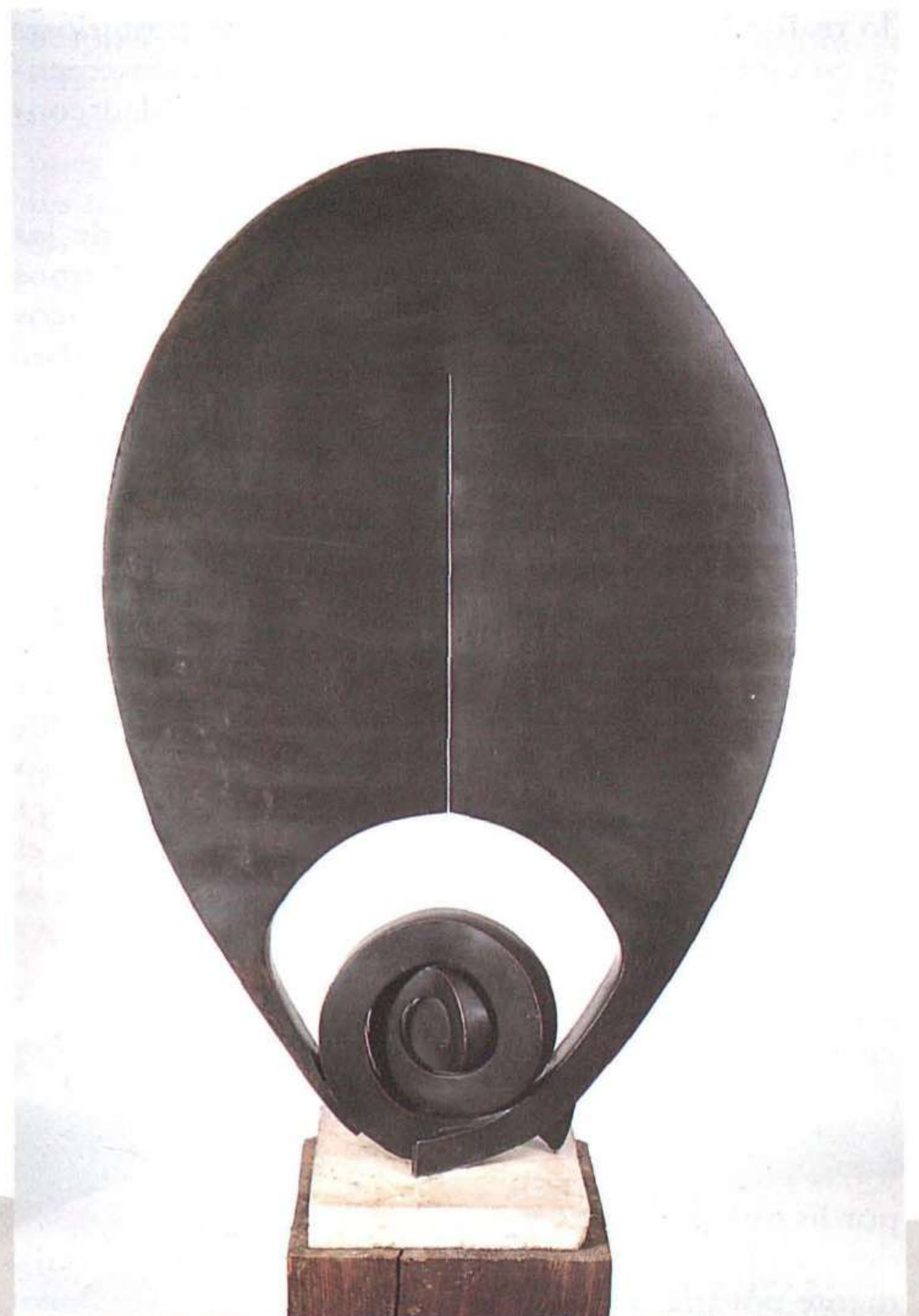
Para un joven escultor de aquel mismo momento, como Martín Chirino, lo correspondiente a la búsqueda de esta experiencia previa tutelar no podía ser otra cosa que el modelo ofrecido por Julio González. Existían, por lo pronto, algunas analogías biográficas entre ellos, como las de pertenecer ambos a un mismo país y a medios familiares relacionados con la fundición y forja industrial de metales, además naturalmente la de ser ambos escultores; pero lo que aquí importa es su relación artística, una relación, en primer término, de naturaleza efectivamente tutelar, pues de tutela hay que calificar —en el sentido que antes hemos expresado la necesidad de hallar una raíz por parte de quienes las circunstancias trágicas de la guerra civil española habían dejado en un completo desarraigo—, la que ejerce Julio González sobre el joven Martín Chirino, mas una tutela que no se puede tampoco limitar a lo moralmente ejemplar. Quiero decir que tan importante como eso y aún más es el diálogo formal y estético que ambos posteriormente mantienen entre sí como conversación



Herramienta inútil y poética I, 1967. Hierro forjado, 23 x 63 x 20 cms.
Col. Galería Grace Borgenicht Gallery, Nueva York.



Viento, 1971-1972. Hierro forjado, 150 x 115 x 25 cms. Col. particular.



Afrocán, 1975. Hierro forjado, 94 x 65 x 14 cms.

entre sus respectivas obras en función de lo que debe ser la escultura.

¿Acaso, se me dirá, puede replicar algo Julio González después de muerto? Los escultores mueren, sin duda, pero no en su obra, al menos en la medida que ésta sigue planteando interrogantes o problemas total o parcialmente indescifrados. Y una obra deviene enigmática por su manera de sobrevivir en lo irreductible. En este sentido, creo que tiene toda la razón Tomàs Llorens al no conformarse con la lectura crítica convencional de la obra de Julio González, que ha sido interpretada en función de parámetros estrictamente formalistas como conquista de una grafía espacial lograda a base de evolucionar de lo naturalista a lo abstracto, esto es: mediante un proceso de desmaterialización y, asimismo, como acierto instrumental en la elección del material adecuado para lograrlo, al haber decidido emplear el metal y, más específicamente, el hierro.

De todas formas, frente a estos reduccionismos

que se han contagiado de una visión lineal de la vanguardia, Llorens plantea que el "progreso" de González no estriba necesariamente en el salto de lo naturalista a lo abstracto, ni, de hecho, siguió este curso la evolución de sus últimos años. Algo parecido le ocurrió a Picasso, cuyas investigaciones experimentales más extremas nunca llegaron a significar un deslindamiento claro entre lo naturalista-figurativo y lo abstracto, aunque este aspecto que estrecha las relaciones entre éste y aquél se suele eludir por plantear la cuestión en términos más culturales que artísticos.

Pero si la modernidad de González se enfatiza como conquista de la abstracción respecto a lo que se estaba haciendo en la escultura vanguardista inmediatamente anterior a él o contemporánea suya, también se suele poner en entredicho cuando se la compara, por mor de su cuidadoso tratamiento artesanal de los detalles y la textura, con

lo realizado por algunos de sus seguidores posteriores y, en especial, por David Smith, que conscientemente los desatiende en favor de la mayor claridad conceptual del método adoptado.

Tratar de explicar aquí la importancia de las excéntricas raíces antropológicas de algunos de los más relevantes vanguardistas históricos españoles, como Julio González y, sobre todo, la influencia decisiva que éstas pudieron tener en el modo como todos ellos afrontaron la experiencia vanguardista, podría obligarnos a ir, no obstante, más lejos de lo que nos es permitido en un texto de estas características. Por eso, en vez de ello, me voy a limitar a subrayar esa peculiar o, si se quiere, excéntrica manera con que Julio González establece una dialéctica entre lo naturalista y lo abstracto, esa otra manera igualmente excéntrica de abrir toda la posibilidad a la claridad conceptual del diseño sin por eso renunciar a los incidentes accidentales de la textura manipulada artesanalmente y, por encima de todo, el *summum* de lo excéntrico, esa manera de franquear la formalización de

una pieza en función y no a costa de la carga simbólica y semántica, característica

todas ellas que no sólo subrayo por lo que para la comprensión de la obra del escultor catalán significan, sino fundamentalmente porque, a través de ellas, se produce el diálogo entre Julio González y Martín Chirino.

Es tal el encuentro entre ambos en los tres niveles o maneras antes señalados que incluso puede producirse el caso, al comparar sus respectivas obras, que reflejen una evolución pareja aunque en dirección contraria. Me refiero al hecho del cambio del orden de los factores que constituyen la trayectoria de ambos sin que se produzca una alteración del producto final: el que, por ejemplo, González vaya de las máscaras a la estilización de las figuras mientras que Chirino eventualmente siga el proceso inverso.

Tutela moral o diálogo formal, con todas las peculiaridades que se quieran en la forma de interpretar estos asuntos, además de las evidentes afinidades que relacionan a González con Chirino existen también, como es obvio, diferencias o, mejor aún, divergencias. Y, entre ellas, quizá la más importante sea la diversa forma con que ambos desenvuelven su común fundamento barroco, por contar esas cosas antropológicas que en ambos inciden de una manera intensa desde una perspectiva lo menos alejada posi-

ble del análisis formal. Se trata, en efecto, de una similar concepción barroca porque los dos están dominados por el principio del pliegue, aunque luego desplieguen cada uno su obra de forma ciertamente divergente.

“El Barroco no remite a una esencia —ha escrito Gilles Deleuze—, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero el Barroco curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito... Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras”.

Pliegues y laberintos han estado presentes en la escultura de Martín Chirino prácticamente desde el principio. La serie de *Herramientas* que formaban parte de la exposición presentada por Ángel Ferrant el año 1959, algunas de las cuales databan de al menos dos años antes, eran ya estructuras desplegándose ascensorialmente en el espacio o desarrollándose

sinuosamente en la horizontal, a ras de tierra, serpenteando. Enseguida, no obstante, se sucederán los repliegues subterráneos de las raíces y, sobre todo, el vértigo laberíntico de las

espirales. En cualquier caso, aquéllas o éstas, todas culebrean la curvatura de la materia, aunque éstas redundan más en la barroquización a través de esa alegoría que es la espiral como viento.

Hay muchos modos de relacionar la espiral con el viento, como en la mecánica marinera ocurre con la forma henchida en espiral por el viento al ser desplegada la vela; el ascender mismo se hace verticalmente a través de la escalera en espiral, forma de horadar el espacio similar, por cierto, a la que

constituye como pura energía devastadora el huracán y asimismo forma pareja de horadar la materia, ya sea compactada, lo que consigue con una broca de cabezal en espiral, ya sea fluida, que se abre en forma de remolino acuático también en espiral. Deleuze, por su parte, pensando en la forma y la función del abanico, instrumento de viento, halla la disposición barroca en Mallarmé.

La naturaleza se pliega a su manera; el abanico, por su parte, independientemente de sus posibilidades formativas en su despliegue manipulado, en su aireación, es un instrumento cuya estructura está constituida a partir de una serie de radiales varillas metálicas que convergen en un mismo centro; la alegoría del viento que realiza Martín Chirino es, empero, una auténtica espiral de hierro, cuya versión final más depurada deja hueco en el centro, como si se tratase de un agujero de luz, de pura energía.

En la espiral con la que Chirino alegoriza el viento —y permítaseme aclarar, de paso, que con esta tendencia a la alegorización se obtiene otro rasgo barroco de Chirino, pues, tal y como advirtiera al respecto Benjamin, la alegoría, a diferencia del símbolo, plantea la naturaleza y la historia desde una perspectiva temporal, lo que supone transformar la naturaleza en la historia y la historia en la naturaleza, lo que, a su vez, no es sino una interpretación vertiginosa y excéntrica del mundo— se dan los seis rasgos con que Deleuze define la obra barroca: el pliegue; el interior y el exterior; lo alto y lo bajo; el

despliegue; las texturas; el paradigma. Éste último se refiere a la necesidad de supeditar la búsqueda de un modelo de pliegue por la elección de una materia, pues “todo el problema radica en que los componentes materiales del pliegue (la textura) no deben ocultar el fenómeno formal o la forma de expresión”.

Los *aeróvoros*, que realiza en la década de los setenta, consuman este desplegarse de la espiral, tanto en el sentido de pliegues que se relanzan en los términos contrapuestos de una escisión y así remontan el vuelo, como en el impulso divergente que representa entre lo figurativo y lo geométrico, el pájaro y el avión.

Otra tangencial divergencia, muy antropológicamente enraizada en ese concepto típicamente hispánico de lo barroco, es la elíptica excursión africana que hace Chirino con esa espiral convertida en máscara que denomina *Afrocán*; aún, si cabe, más barrocamente estilizada, pues de nuevo con ella se revuelven los niveles sintácticos y los semánticos, con esa otra que titula *Pentrecán*.

Las *cabezas* de la década de los ochenta parecen incidir en ese ojo del huracán que constituye el vértice de la trayectoria de Mar-

tín Chirino, que es asimismo una trayectoria en espiral, pues, por una parte, lo repliegan sobre sí mismo, convirtiendo la meta en un origen —vuelta al diálogo con las máscaras de Julio González, aunque, como inmediatamente veremos, planteando un plano de inclinación muy interesante, y que se aleja de la más clásica perpendicularidad que practica ésta y, sobre todo, desafiando la escala, lo que lo lleva a una afirmación monumental—, mientras que, por otra, despliega sus formas, que se hacen hinchidas a la vez que huecas, construyéndose la máscara-cabeza como una estructura en la que se ajustan lo cóncavo y lo convexo, como si se tratase de un edificio compacto hecho de curvas interpenetradas; no tanto de curvas sucesivas como los anillos ascendentes de un zigurat, en los que el vértigo se produce pliegue tras pliegue, sino como la dinámica pendular de una danza de pliegue según pliegue, esto es: un desplegarse replegándose.

La lógica constructiva de esta dinámica no puede ser otra que la de una inmensa bóveda, que Martín

Paisaje, 1981.
Hierro forjado,
120 x 21 x 20 cms.
Col. particular,
Madrid.

Chirino jamás concebirá con la regularidad centralizada de una cúpula esférica. Multiplica muy barrocamen- te los centros de la misma y con ello vuelve a salirse por la tangen- te, reafirmando su dinamismo excéntrico, de abombadas superfi- cies interpenetradas que hacen que los cuerpos tengan la inestabilidad de un globo elipsoidal.

La gran cabeza- máscara, que se suspende hacia delante sin llegar a caer, como una nueva torre de Pissa, impone la ley del plano incli- nado, desafiando todas las leyes de lo regular. Lo que ha sido conce- bido de forma excén- trica tampoco tiene por qué ser regular, ni lo irregular debe asi- mismo estar asociado al error, en todo caso, al errar, al extraviarse, pero en el sentido de extravío de las sendas convencionalmente usadas, frecuentadas por los exploradores insatisfechos, los buscadores inconformistas de la verdad, que no temen dar todas las vueltas que sean necesarias en pos de ella ni, consiguientemente, perderse. En este mismo sentido se ha pronunciado Gaston Bachelard en su luminoso ensayo *La poética del espacio*, cuando afirma que "si es el ser del hombre lo que se quiere determinar, ¿no se está nunca seguro de estar más cerca de sí *entrando* en sí mismo, yendo hacia el centro de la espiral? Con frecuencia es en el cora- zón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior".

Verdaderamente Martín Chirino no ha temido buscar nuevos centros de desarrollo de su personali- dad artística, aunque ello implicase quebrar con la regularidad de una vida y una obra ordenadas de antemano. No debe, pues, sorprendernos que su

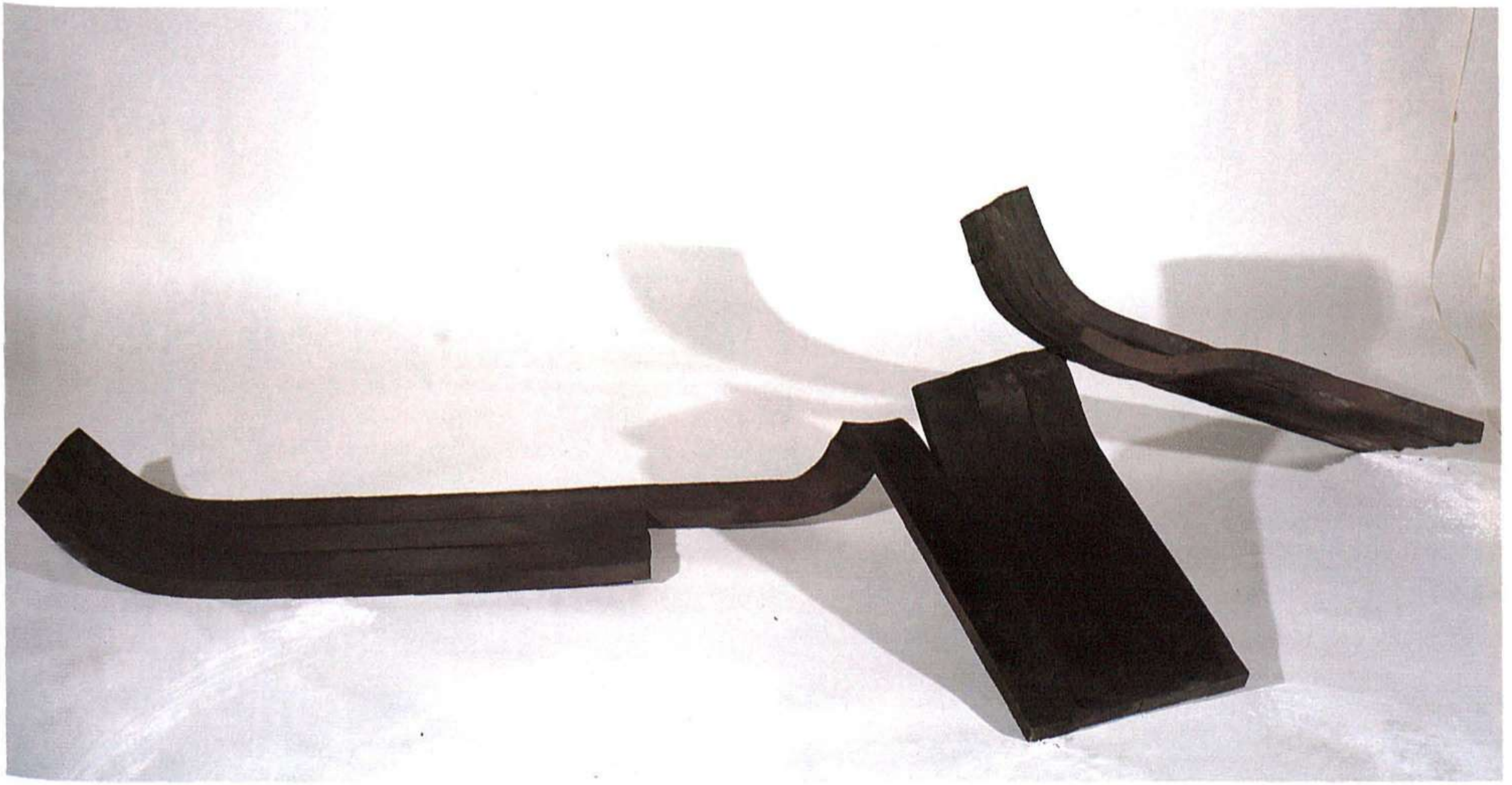


Cabeza VI-Crónica del siglo xx, 1988. Hierro forjado, 38 x 30,5 x 20 cms. Colección particular, Nueva York.

ilusión e interés en la continuación de su obra escultórica, incluso cuando las circunstancias le han obligado a compatibilizar dicha tarea con el esfuer- zo solidario de apoyar, desde la más alta responsabi- lidad, empresas culturales de la importancia del Círculo de Bellas Artes de Madrid, institución que ha visto cambiado por completo su languideciente rumbo a lo largo de los diez años en los que le tuvo como presidente, o, más recientemente, mediante la creación y la dirección del Centro Atlántico de Arte Moderno, situado en su ciudad natal de Las Palmas de Gran Canaria.

Toda esa trayectoria vital se ha dibujado efectiva- mente mediante órbitas parabólicas de trazado elíp- tico, que son las apropiadas para quien, sin perder el centro, no se conforma con girar con regularidad y de la misma forma sobre su único eje. Es, pues, la suya una trayectoria fundamentalmente dinámica, que no cree en los límites conocidos y prueba lo nuevo todavía ilimitado. Pero este dinamismo es

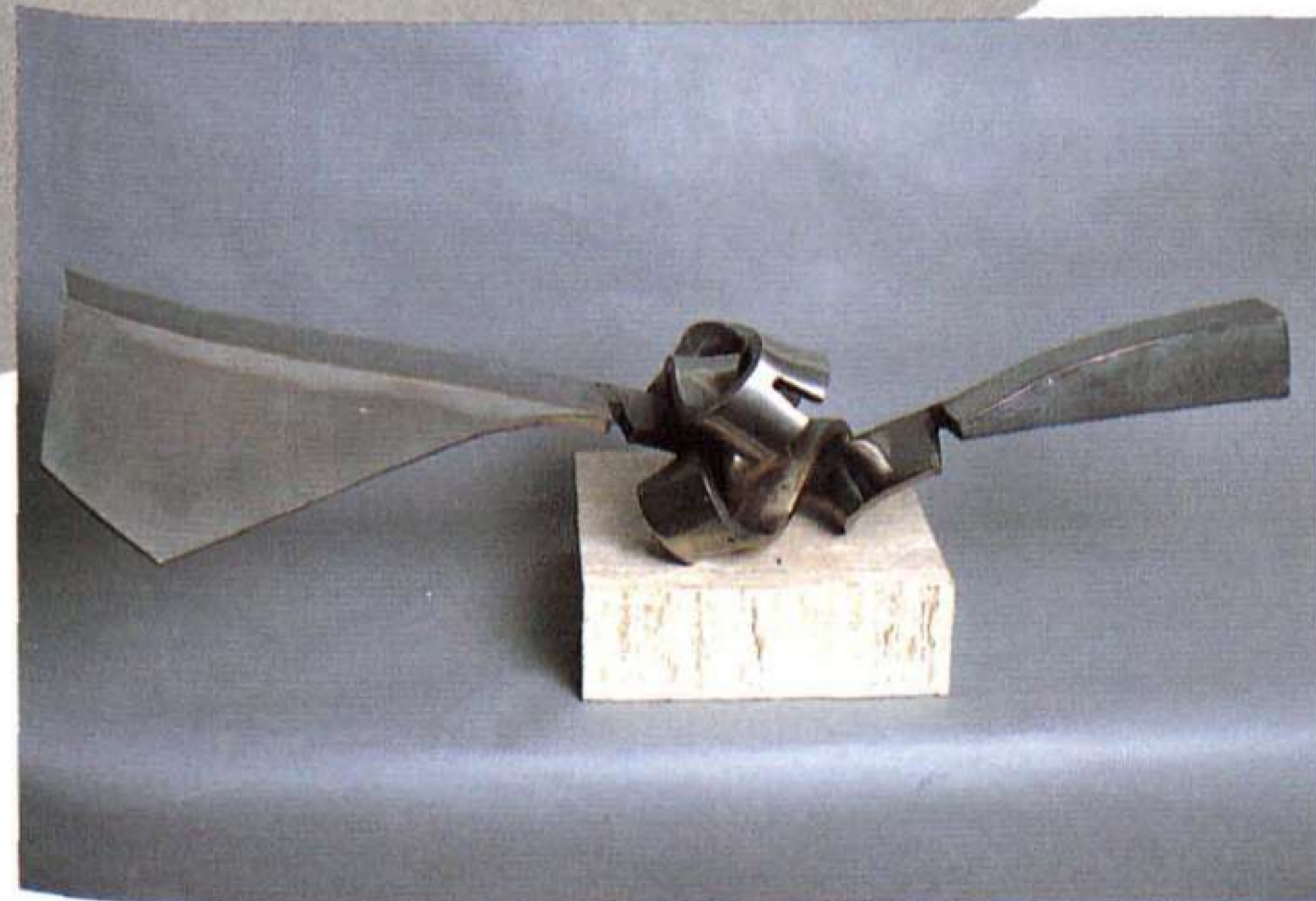
trayectoria no haya sido lineal, ni que su crecimiento no fuera armónico. Existencial- mente, no se arredró al tener que saltar desde su tierra natal hacia lugares progresivamen- te extraños, ni se asus- tó por cambiar la pro- fesión que le había sido asignada familiar- mente ni, ya estando completamente decidi- do a ser artista, cuando cursó Bellas Artes en la madrileña Escuela de San Fernando, por juntarse con quienes eran más inquietos y buscaban nuevas pers- pectivas artísticas en el cerrado ambiente cul- tural de la España de posguerra, ni, en fin, una vez que su contri- bución artística tuvo el reconocimiento que se merecía, dedicándole un papel protagonista indiscutido en la histo- ria del arte español de la segunda mitad del siglo XX, ha perdido



Atlántica I, 1987. Acero forjado, 56 x 95,5 x 212 cms. Col. Galería Grace Borgenicht, Nueva York.

igualmente perceptible en su vida como en su obra, que poseen una misma dirección y un mismo trazado. En realidad, la una remite a la otra, pudiéndose alternativamente comprender el curso seguido por ambas con sólo observar el trazado dejado por cada uno.

Por eso mismo, y ya a modo de conclusión, creo que puede ahora ser oportuno retomar ese juego de palabras, que con doble sentido de apelar tanto a la existencia del grupo El Paso y su significado en el arte español como a un



Herramienta, 1960. Hierro forjado, 40 x 20 x 15 cms. Col Particular, Madrid.

paso hacia delante, empleó Ángel Ferrant al presentar la exposición de Martín Chirino en Madrid el año 1959, texto que ya cité al comienzo de este mismo escrito. Pues bien, en él Ferrant venía a decir que, de las dos maneras que se puede ver lo que pasa, cara a la marcha y de espaldas a ella, la de El Paso había sido dar, en efecto, un decidido paso adelante.

Treinta y dos años después de lo entonces apuntado por Ferrant, y tras treinta y cuatro de la fundación de El Paso, por no referirnos a los cuarenta que lleva empeñados Martín Chirino en su dedicación a la escultura, hoy, en 1991, cuando se celebra esta retrospectiva de su obra y, por tanto, cuando podemos mirar la importante labor que este artista canario ha dejado a sus espaldas, lo más relevante en él sigue siendo, con todo, su obstinada voluntad de encarar la marcha, de mirar el futuro y apostar por lo que ha de venir, que es exactamente lo que, vida, obra y circunstancias, queda aún pendiente por realizar.

Es, por lo tanto, el de Martín Chirino, un paso necesariamente dinámico. □

MARTÍN CHIRINO

Comisaria: Ana Beristáin.

10 de mayo - 14 de julio de 1991.

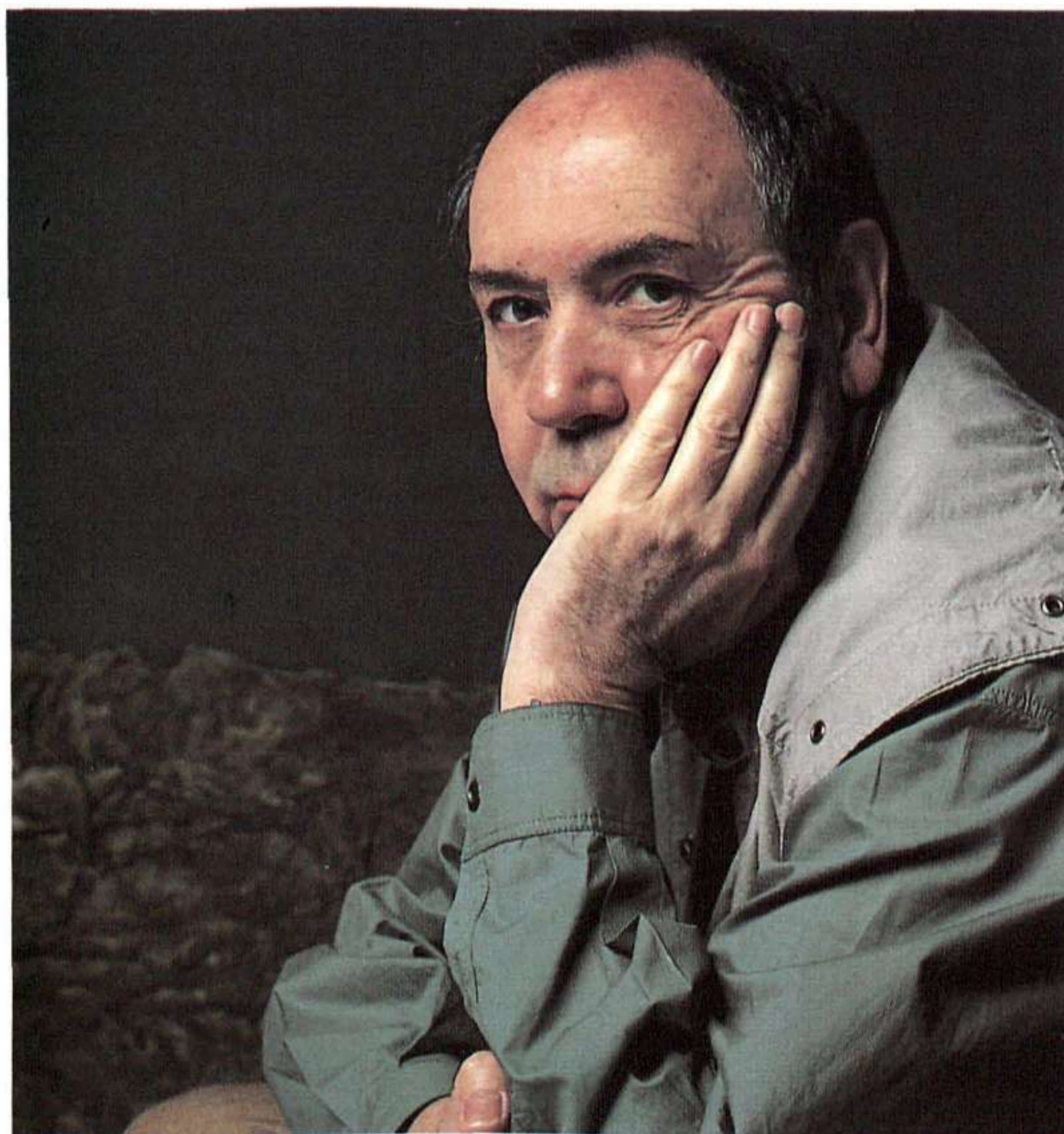
PALACIO DE VELÁZQUEZ.



“EL CUADRO QUE SE TENGA QUE EXPLICAR NO MERECE LA PENA”

GUSTAVO TORNER

LA PULCRITUD DEL ESTILO



Dos rocas, 1956. Óleo sobre lienzo, 116x89 cms.

De Gustavo Torner se ha dicho que “más que estilo de hacer, tiene un estilo de pensar”. En la entrevista realizada con motivo de su exposición antológica en el CARS, Torner nos desvela parte de ese “modo de pensar” que infiere en su creación artística.

TERESA PÉREZ-JOFRE

Gustavo Torner nació en Cuenca en 1925, estudió Ingeniería Técnica de Montes y fue destinado a Teruel. En 1953 pide el traslado a Cuenca, donde ha fijado su residencia, y ha participado de manera activa en el progreso cultural de la ciudad, principalmente con la creación, junto con Fernando Zóbel, del Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

La exposición antológica que se celebra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (CARS) recoge algo más de 120 obras, que son lo más representativo de este artista, y que darán una visión global de 45 años dedicados a la creación artística.

Su obra comprende pinturas, esculturas y, sobre todo, lo que se ha denominado *escultopinturas*. Excepto un primer momento en que realiza cuadros figurativos, siempre se ha movido en el terreno de la abstracción, aunque considerando el término con ciertas matizaciones, ya que siempre está en una constante reflexión de la materia, de la realidad. Técnicamente, sus obras inicialmente se realizan en óleo sobre lienzo, aunque va incorporando progresivamente materiales menos convencionales, como el feldespató, la arena, el látex, raíces o cáñamo, y sustituye, por necesidad lógica de un soporte más fuerte, el lienzo por la madera.

Se ha dicho, frase tantas veces repetida a la hora de hablar de Torner, que éste, más que un estilo de hacer, tiene un estilo de pensar. Efectivamente, sus obras son diferentes y se aprecia una lógica evolución, a la vez que utiliza los materiales y, si se quiere, los *estilos* artísticos que mejor se adapten a las necesidades de cada obra. Pero sí tienen un sello particular, que es una *pulcritud* en la realización, un sentido de la proporcionalidad y un gran cuidado, como él mismo dice, en la composición de las partes.

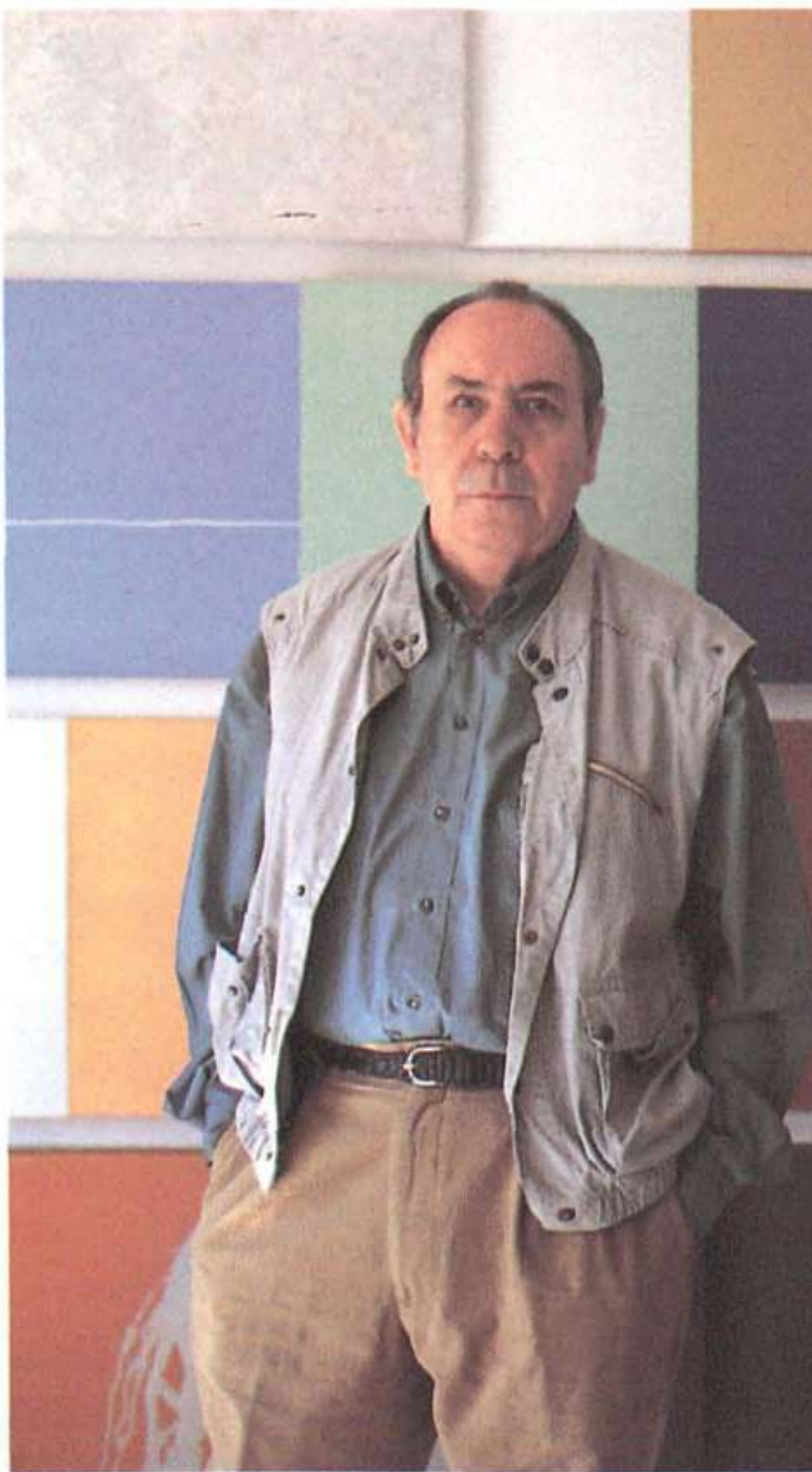
La exposición se ha colocado en la sala A-1 del CARS, y el propio Gustavo Torner ha colaborado en el diseño de la misma. Desde luego no es ésta su primera experiencia al respecto, ya que en su currículum está la reinstalación de algunas salas del Museo del Prado, exposiciones en la Fundación Juan March, de la que es asesor artístico, además de realización de decorados para representaciones teatrales, diseño de libros, tapices o decoración de interiores.

Pregunta. ¿Cómo has concebido el diseño de la exposición?

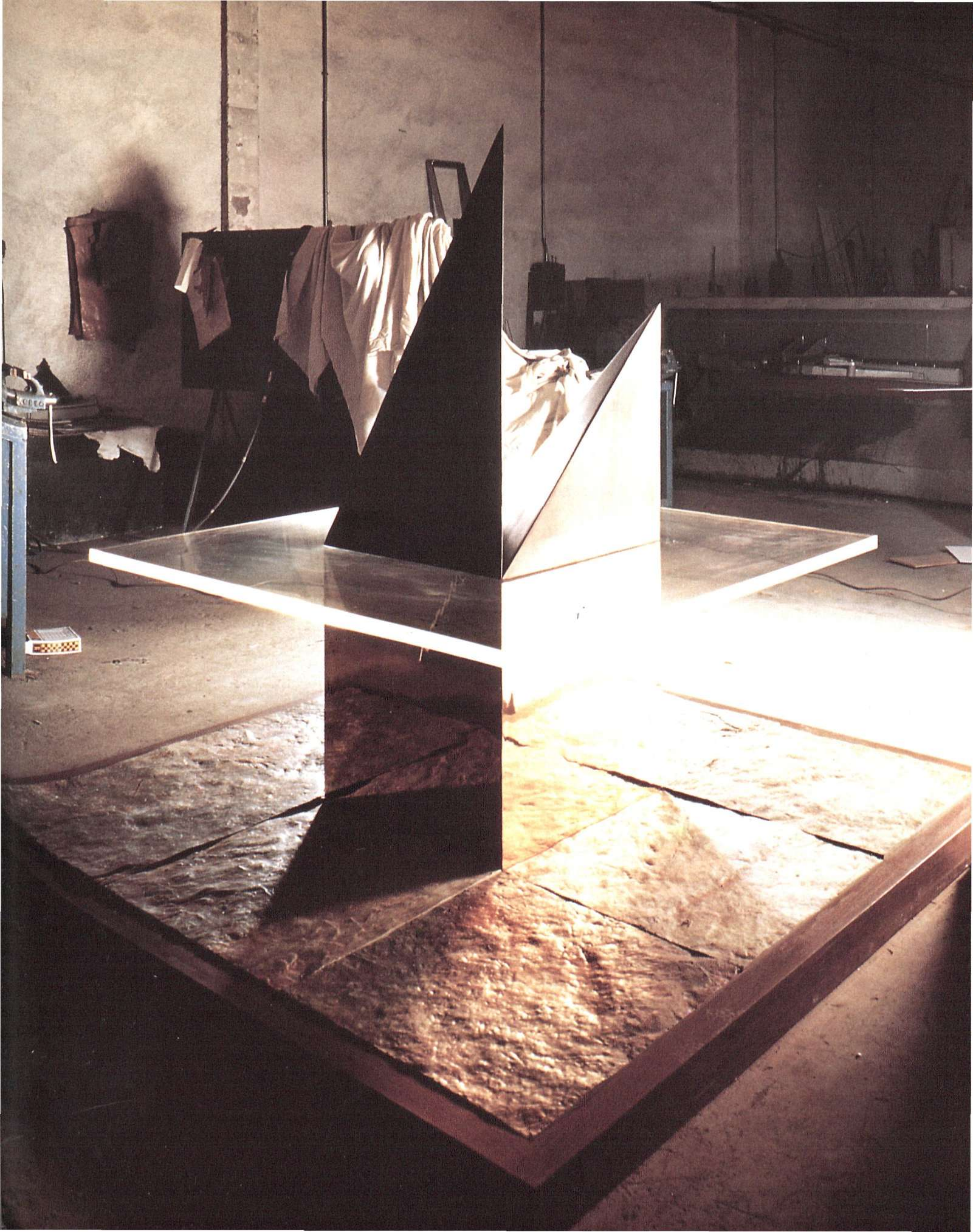
Respuesta. La exposición es el resultado de mucho tiempo de trabajo, hasta tal punto que yo he llegado a concebir siete exposiciones diferentes. Porque una exposición no es una serie de cuadros colocados uno detrás de otro, sino que tiene una intención. El recorrido se ha diseñado formando espacios o *habitaciones* a base de paneles transversales a la gran nave principal, y sugiriendo el recorrido dejando amplios lugares de paso. La idea es que la exposición tiene un orden cronológico, pero a la vez temático, ya que desde las primeras obras, unas láminas de botánica que realicé por encargo mientras estudiaba ingeniero de montes, hasta la última obra de 1991, se ha buscado que una obra no se diferencie mucho ni de la anterior ni de la siguiente, aunque comparando dos distantes pueden no parecerse en nada, y que cada uno de los espacios compartimentados sea un conjunto coherente. En algunos casos, como por ejemplo en el de los cuadros de las dos partes, de los primeros años sesenta, se presentan juntos. El espacio recoge, pues, una serie de cuadros casi exactos, del mismo tamaño y de la misma forma, precisamente para que se vea que hay cambio de expresión no por la forma ni por el tema, sino por las texturas y el color. De modo que se trata de hacer un discurso a través de mi obra.

P. Según lo que acabas de decir, a lo largo de tu carrera no se han producido cortes o cambios bruscos, sino que ha sido una evolución paulatina y constante.

R. Yo creo que nunca ha habido un corte, ni siquiera desde el principio de mi actividad como pintor. Yo me inicié con unas láminas de botánica, muy detallistas. Después de eso, mis primeras obras como pintor eran paisajes. En el año 1958 realicé, en una galería de Cuenca, una exposición de fotografía, algo inusual para la época, cuyo tema eran las cortezas de árboles. Después, siguiendo con la pintura de paisajes, Cuenca me ofrece un paisaje singular, nada común, que no tiene horizontales, vista la colina desde el otro lado del



Elogio de la locura (A Brancusi), 1983 (en el taller). Acero cortén, metacrilato, bronce pulimentado, cuarcita y madera de wengué, 170x190x190 cms.



PENSANDO EN GUSTAVO TORNER

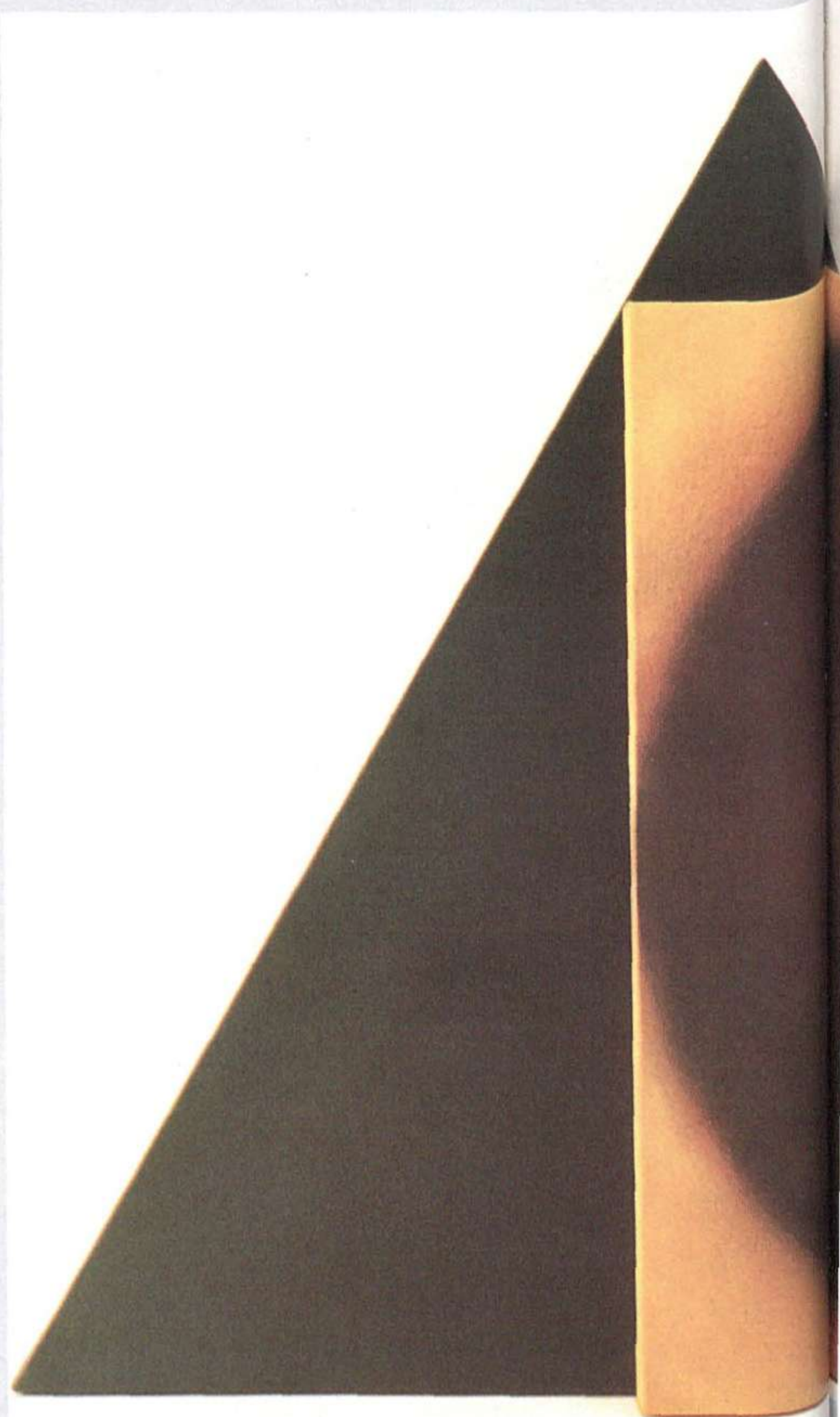
Con motivo de una exposición del artista en Sevilla, el pintor Fernando Zóbel, ya desaparecido, escribió en 1978 el siguiente texto de presentación. En él reflexiona acerca del estilo de la obra de Gustavo Torner, la aparente dificultad para encontrar un hilo conductor y su forma específica de pensar con el vocabulario de las artes plásticas en términos de forma, línea, color y volumen.

FERNANDO ZÓBEL

Lo más desconcertante, quizá, en Gustavo Torner, como artista, es que sus obras aparentemente no se parecen entre sí. No tienen, al parecer, eso que se llama "aire de familia", y que permite al menos iniciado el reconocerlas a la legua como tuyas, con lo que eso podría suponer de rápida identificación, fácil imitación y, quizá más tarde, afortunada falsificación. Incluso se ha llegado a decir (de palabra, por supuesto) que Torner no tiene estilo, que cada una de sus obras es hija de su padre y de su madre, etcétera. A mí me parece que ocurre todo lo contrario. Me parece que Torner no sólo tiene estilo, sino que tiene muchísimo estilo. Lo que ocurre es que la gente suele confundir la técnica particular —cierta forma de emplear materiales— con el estilo. Y Torner no tiene un estilo de hacer, sino un estilo de pensar. Su hacer es consecuencia de su estilo de pensar, y para ese hacer tiene a su servicio y emplea toda una rica variedad de técnicas, desde las más tradicionales hasta las más originales y sorprendentes. Yo me atrevería a decir (quizá exagerando un

poco) que, cada vez que Torner se plantea la necesidad de hacer una obra, se inventa la técnica necesaria para hacerla. Sus conceptos cambian y con ellos cambian sus técnicas. Lo que no cambia es el proceso mental de Gustavo Torner (un proceso mental argumentado en términos visuales, por supuesto). Ese proceso mental es el estilo de Torner. Es un estilo claro, sutil, agudo, elíptico, atrevido, sensual y extraordinariamente inteligente. Una vez reconocido resulta inconfundible.

¿Cómo piensa Torner? ¿En qué consiste ese "estilo de pensar" que le caracteriza? Apenas propuesta la pregunta, nos encontramos con un problema. Y es que nos hemos acostumbrado a creer que se piensa con palabras. Torner, como casi todos los artistas plásticos, piensa en términos de forma, línea, color, volumen, etcétera. Nos cuesta cierto esfuerzo aceptar que una combinación de colores pueda tener la fuerza de un silogismo. Y, sin embargo, cuando Manet taladra la superficie de un gris liláceo con un punto bermellón para producir el efecto de un verde a la vez pálido y vibrante, no sólo

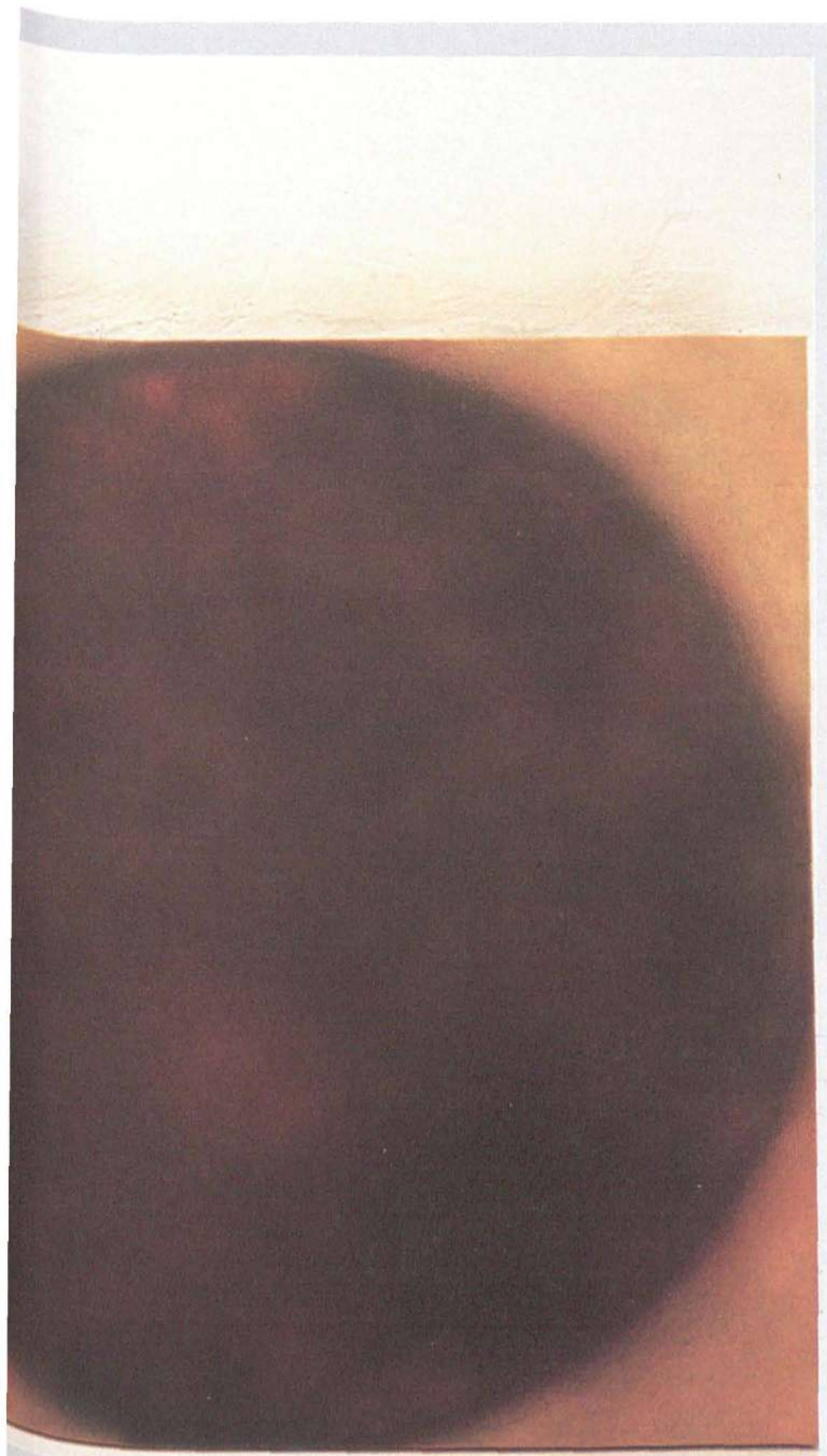


Alfa, 1989. Técnica mixta sobre lienzo, 122x140,5 cms.

lo aceptamos, sino que lo aceptamos con el sobresalto emocionado que sentimos cuando se nos descubre una verdad.

Torner piensa con el vocabulario de las artes plásticas. Pero piensa con ello de una forma bastante especial, y es de ello precisamente de lo que quiero hablar; de esa forma de pensar; de su actitud ante la obra.(...)

La captación directa de ese misterio puede ser la intención y temática de otro tipo de artista. Su mirada es sutil, hipersensible, y analítica; siempre busca y a veces encuentra. Busca el misterio en lo cotidiano y cuando lo encuentra se ve obligado a inventar la metáfora visual capaz de recrear y expresarlo. Zurbarán muchas veces nos



habla en esos términos, y también Caspar David Friedrich, Matisse, Rothko, el Pontormo del *Descendimiento* y tantos más. Yo diría que entre ellos, por su actitud, se encuentra Gustavo Torner.

En esta búsqueda, las actitudes pueden resultar parecidas e incluso idénticas, pero los vocabularios, los acentos, inevitable-

mente son de una tremenda individualidad. Son resultado de posturas profundamente subjetivas. Son vocabularios que, por deseo de precisión, se van individualizando hasta llegar a parecer lenguajes distintos. (...)

Torner no improvisa composiciones con objetos encontrados; sabe lo que quiere decir y busca hasta que encuentra lo

río. Es todo verticales, como en el cuadro de la catedral de Cuenca, vista desde atrás: la catedral y las rocas llegando hasta el río, todo marcado por verticales. Entonces resulta que mi evolución es como un *travelling* de cine, te vas acercando a la roca, ves los líquenes, el moho, las porosidades, y pintas la roca del tamaño del cuadro. Luego te planteas hacerlo con el mismo material, roca triturada, y además someterlo al mismo proceso de la intemperie: le ha llovido, se ha secado, le ha corrido barro, le sale moho, líquenes. Y esas son mis obras de los años cincuenta, en los que, valga la frase, llegué a la abstracción por una acentuación del realismo.

■ “Cuenca era, en los años cincuenta, el único lugar donde nos interesaba lo que ocurría fuera”

Luego, para que lo real parezca más real, se le añade un trozo no real, en los cuadros de las dos partes. Un fondo de un color que en la naturaleza no se da nunca en un tamaño tan grande, como de un

lienzo de 2x2 metros. Aquí se presenta la naturaleza, la materia en su estado bruto; luego vendrá la naturaleza ya elaborada, objetos ensamblados, como en *Homenaje a Cranach*, de 1966. Pero tampoco voy a explicarlo todo, porque los cuadros tienen validez por sí mismos, sin necesidad de interpretaciones. En definitiva, lo que quiero decir es que nunca he dado saltos en el vacío. Como le decía a Saura cuando nos conocimos, y se quejaba de mis cuadros figurativos: “Es que yo no quiero ser moderno; si yo soy moderno de verdad, ya saldrán mis cuadros solos, pero yo no puedo pretender ser moderno”. Aunque su mujer de entonces, algunos años después, me decía: “¡Qué barbaridad!, lo que hacías antes y a qué velocidad estás cruzando todo”.

P. Saura, Zóbel, Feito, Canogar, Millares... toda una generación que ahora conformáis con vuestra obra el Museo de Arte Abstracto, y que teníais en Cuenca un centro de encuentro. ¿Vuestra unión era debida a unidad de criterios estéticos?

R. Cuenca era, sobre todo, en los años cincuenta, el único lugar de España, o casi el único, donde estábamos al tanto de lo que ocurría fuera, y nos interesaba. Éramos, sobre todo, un grupo de amigos con unas inquietudes intelectuales enormes, que teníamos muchas tertulias sobre arte, sobre lo que es el arte desde un punto de vista hondo. Y Fernando Zóbel era, dentro de este grupo, la persona que más preocupado e involucrado estaba en estos temas. Pero cada uno tenía su manera de pintar y nos mantuvimos independientes, y de hecho, hoy día, las diferencias son muchas entre la trayectoria de unos y de otros. Yo creo que aquí en Cuenca se creó sobre todo un grupo con mucha inquietud.

P. Has dicho que tu obra no tiene cambios bruscos; sin embargo, haces cosas muy distintas. Por poner un ejemplo, las esculturas a base de cubos combinados, como *La rectitud de las cosas*, de los años ochenta, o la serie *El Vesalio*, de 1965, que simultaneas con otra producción muy diferente.

R. Los grandes artistas lo que en definitiva hacen con su arte es preguntarse qué es el mundo, y buscan analogías. Hay una constante en mi obra, consciente o inconsciente, una cuestión obsesionante que es que la realidad es algo que se ve, pero también que no se ve, que no se conoce. Las esculturas de cubos, por ejemplo, están realizadas a base de uniones geométricas, pero el final es caótico. Se evidencia la diferencia entre la parte y el todo, es el juego de la apariencia, de la percepción, las cosas no siempre son tal como las percibimos.

P. Calvo Serraller dice que en tu obra está siempre como elemento fundamental la naturaleza, y tú mismo has dicho que lo que te importa es la materia, no ya representarla, sino la materia en su estado real.

R. La naturaleza, la realidad, el mundo. La naturaleza lo es todo, desde los agujeros negros o el Big-Bang hasta los átomos, desde lo más grande a lo más pequeño, desde lo que vemos a lo que no vemos. La realidad es sólo aquella parte que vemos, que conocemos, pero yo quiero que realidad coincida con naturaleza. Un montón de partículas microscópicas, los átomos, organizados de una determinada manera, resulta que es... Sofia Loren, y de otra se convierten en un cenicero. Pues yo eso no lo entiendo, y eso es lo que quiero expresar desde mi obra.

P. García Berrio dice de ti que tu más alto talento artístico es tu "cultivadísimo criterio innato (...) de proporcionalidad y de congruencia cromáticas y formales, al servicio de vislumbrar y ejecutar el esplendor sublime de la belleza".

R. Que una obra de arte sea, además, decorativa, no me molesta. Pero ése no es el tema de mis cuadros. Otra cosa es el asunto de la proporcionalidad. Lo que hace a un arte válido son las proporciones de los elementos que componen la obra, como —para encontrar un símil más común— en un guiso; si en el arte intervienen más elementos, la cantidad de posibilidades combinatorias son enormes. El problema es que no sabemos, con fundamentos matemáticos o lógicos, cuáles son esos elementos y qué relaciones deben producirse. Esto es lo malo o lo bueno del arte, que puedes estar años sin medirlo. Por ejemplo,

■ "El cuadro no es más que pura fisicidad. Todo se transmite a través de lo físico"

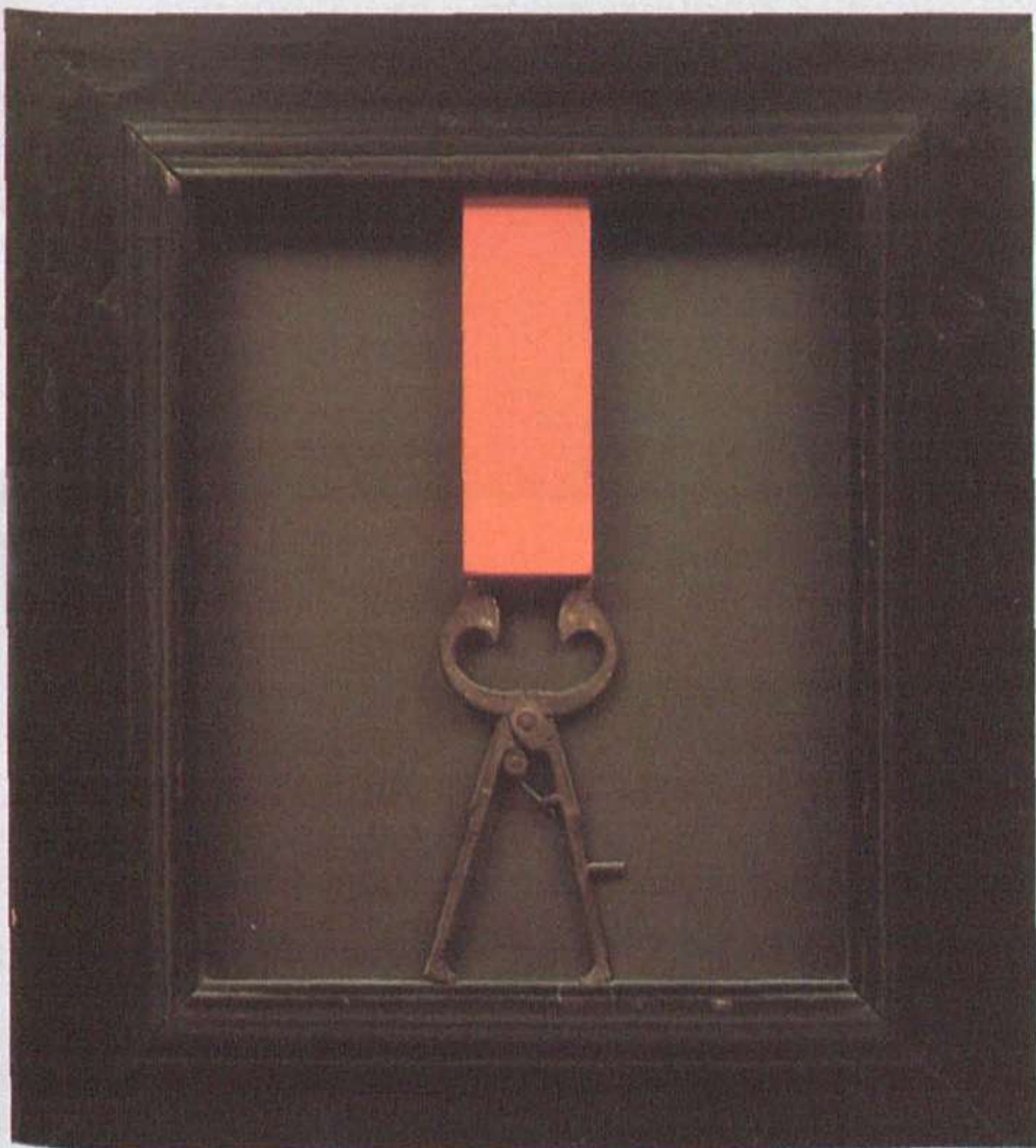
que necesita (un objeto, un color, una materia) para expresarlo. Las cosas que se propone decir Torner son harto difíciles de decir con cualquier otro procedimiento.

Un ejemplo de esa forma de decir torneriana: su serie en torno al "Vesalio". Aquí nos encontramos con toda una sucesión de formas anatómicas gesticulantes. Se trata de reproducciones de los grabados en madera de Van Calcar: cuerpos desollados que posan con languidez manierista y que se enfrentan y se relacionan con otra serie de formas, ya abstractas, inventadas por Torner, que nos hablan directamente en el lenguaje del color, del valor, de la escala, de la perspectiva, etcétera. A primera vista el contraste es de una violencia extraordinaria. Pero pronto nos damos cuenta de que las anatomías recortadas están "funcionando" principalmente no como imágenes, sino como forma y color. En un sentido podrían perfectamente ser sustituidas por formas abstractas del mismo color y "peso". Sin embargo, tal sustitución supondría un cambio radical en la expresividad de la obra. Desaparecerían las tensiones que tan elocuentemente se producen al contrastar el tremendismo de los cuerpos desollados, la impávida elegancia de sus gestos y la frialdad con la que se convierten en material estético y abstracto. Dentro de estas tensiones reside el cuadro, y en ellas se encuentra el especialísimo acento del hacer de Torner. De tensiones vive el arte y de distracciones muere.

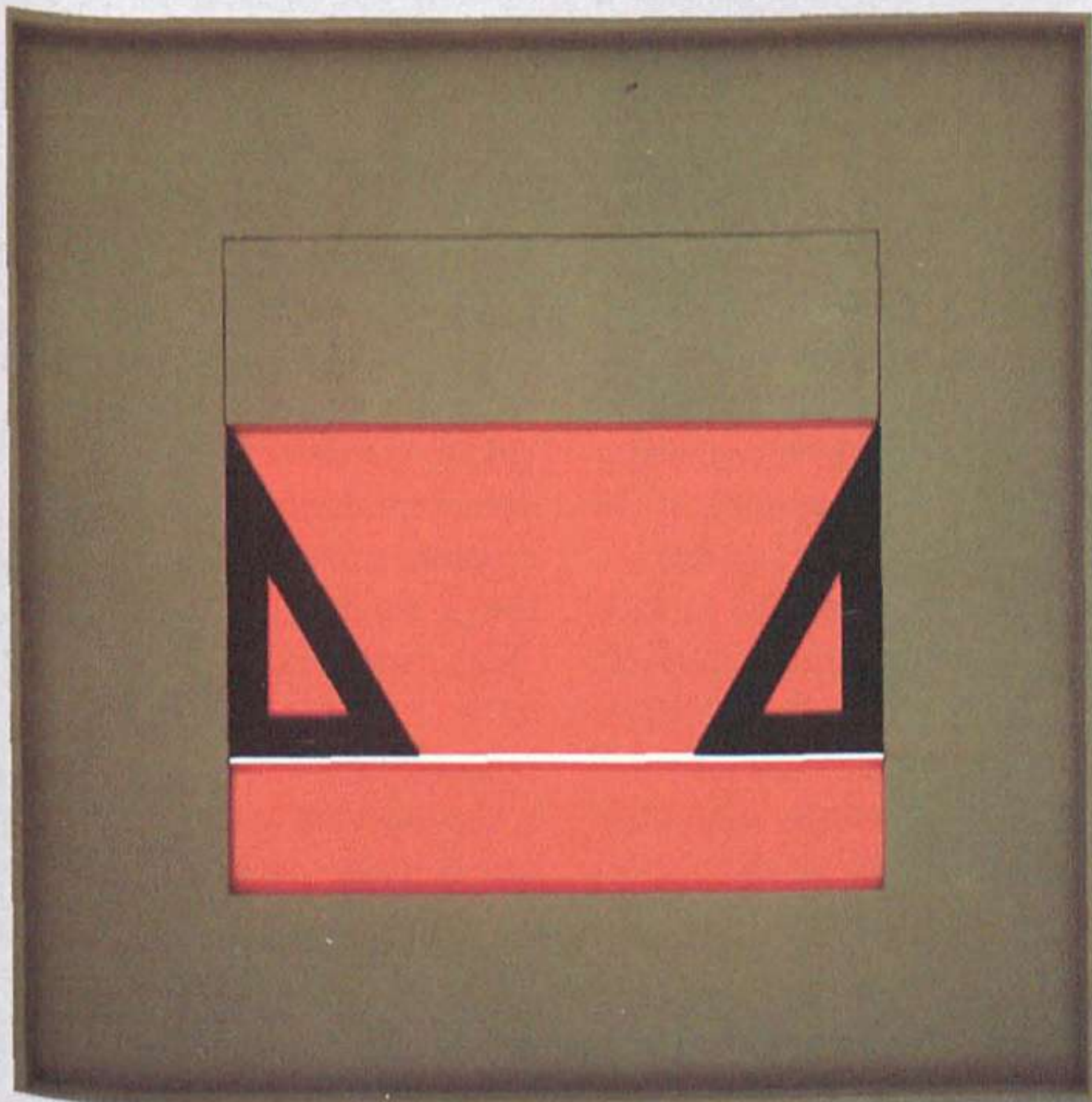
Pero sería un error pensar en Torner como artista del *collage*. Torner, en el momento de esco-

ger sus herramientas, las escoge todas; mejor dicho, no se priva de poder escoger. Sus temas son muy variados y sus técnicas también. A veces inventa materias par recrear naturalezas. A veces pinta colores sobre color para discurrir sobre El Color, o convierte un vacío en volumen al rodearlo de formas escultóricas "en negativo"...; en fin, la capacidad temática de Gustavo Torner es realmente apabullante. ¿Quién dijo esa tontería de que el artista no tiene más que un solo tema en la vida?

El mundo de Torner es un mundo equívoco y borgesiano. En él se confunden realidades y apariencias. Los opuestos se tocan; nada es realmente lo que parece ser, y cada cosa tiene algo de todo. Estamos en el mundo de las equivalencias y de las metáforas visuales, donde el brillo sobre el filo de un cristal roto se transforma en horizonte de mar, y donde seis metros cuadrados de acero inoxidable valen por la inmensidad del cielo. El naufragio de *La Esperanza* brota entre fragmentos de metacrilato y papel de estaño, y el desarrollo del caparazón de un humilde langostino nos revela los esfuerzos de Fra Luca de Pacioli por redescubrir los módulos responsables de la extraña perfección de las letras talladas en la columna de Trajano. Estamos en el mundo del Gran Juego, de ese famoso juego de abalorios contado por Hermann Hesse, donde un temade Juan Sebastian Bach se convierte en paisaje de Poussin, se desarrolla por senderos de caligrafía china y queda finalmente resuelto y plasmado en el ritmo de las venas de una hojita de nogal. Desde luego, no es un



Homenaje a Cranach, 1966. Plástico sobre madera, con objeto incorporado y marco antiguo, 75x65 cms.



Las reglas del juego III, 1967. Plástico sobremadera y objetos, 85x85 cms.

juego para todos, pero yo creo que no existe ningún juego para todos. Las reglas del juego que juega Torner son difíciles, pero existen y, además, son consecuentes y rigurosas. □

una obra como *Las bodas de Canaa*, de Veronés, tiene una cantidad enorme de relaciones, y sus combinaciones han resultado exactas por haber dado una obra de esa categoría. Pero, en el otro extremo, está una obra de Mondrian, que, por la simplicidad de sus formas, tiene menos relaciones, o menos elementos relacionados; las relaciones, en este caso, son más profundas, más rotundas.

P. Imagino que no te refieres sólo a las relaciones formales de un cuadro, sino a éstas como expresión de una idea.

R. No, me refiero a las relaciones físicas, porque el cuadro no es más que pura fisicidad, y la idea se transmite a partir de lo físico. Velázquez, cuando pinta las Meninas, lo que hace es dar tal cantidad de blanco, tal cantidad de negro, etcétera; luego, a través de eso, todo lo demás, pero siempre a través de los componentes físicos de un cuadro. En realidad, el cuadro que se tenga que explicar no merece la pena.

P. Entonces, para ti el arte tiene valor en sí mismo, sin otras connotaciones.

R. Para mí el arte tiene fundamentalmente el sentido de que en una civilización en la que se cometen actos como las guerras, se evidencia que el ser humano es también capaz de realizar otras cosas, como es una obra de arte, por lo que hay que darle un cierto grado de confianza. Ese aspecto del arte, hondo, es el que a mí me interesa. Hondamente radical. Lo concreto no me interesa, como tampoco me interesa la tendencia actual hacia lo específico. El arte ha de ser, como ha sido en tantas otras ocasiones, de síntesis, no tanto inventar procesos (aunque creo que yo he inventado bastantes), sino, sobre todo, de pensar en globo, sobre temas más amplios. La guerra, la protesta de esta guerra del Golfo, es un problema concreto de un tema más general, que es el dolor y el sufrimiento humano. Malraux, en el texto que recogí en el catálogo de la galería Theo, decía que el arte no podrá sustituir nunca a la religión, pero seguirá existiendo mientras no se resuelvan los dos grandes problemas, que no se resolverán nunca, que son el problema del dolor y el problema de la muerte.

El problema de hoy día es que muchos cuadros no tienen fondo, son sólo diseño. En mi caso yo resuelvo el problema pintando por un lado y diseñando por otro. La perfección técnica no hace el gran arte, porque el arte es otra cosa que tiene más que ver con la profundidad de sentimientos.

P. Tú, efectivamente, además de pintar y esculpir, has hecho decorados para teatro, instalaciones de exposiciones, diseño de libros, de tiendas, etcétera.

R. Yo tengo la suerte de que mi trabajo como diseñador me permite vivir sin necesidad de depender de la venta de mis cuadros, aunque claro que

RETRATO DEL ARTISTA MODERNO

Modernidad, exactitud, pulcritud o condición analítica son las definiciones con que García Berrio califica en este artículo el arte de Gustavo Torner.

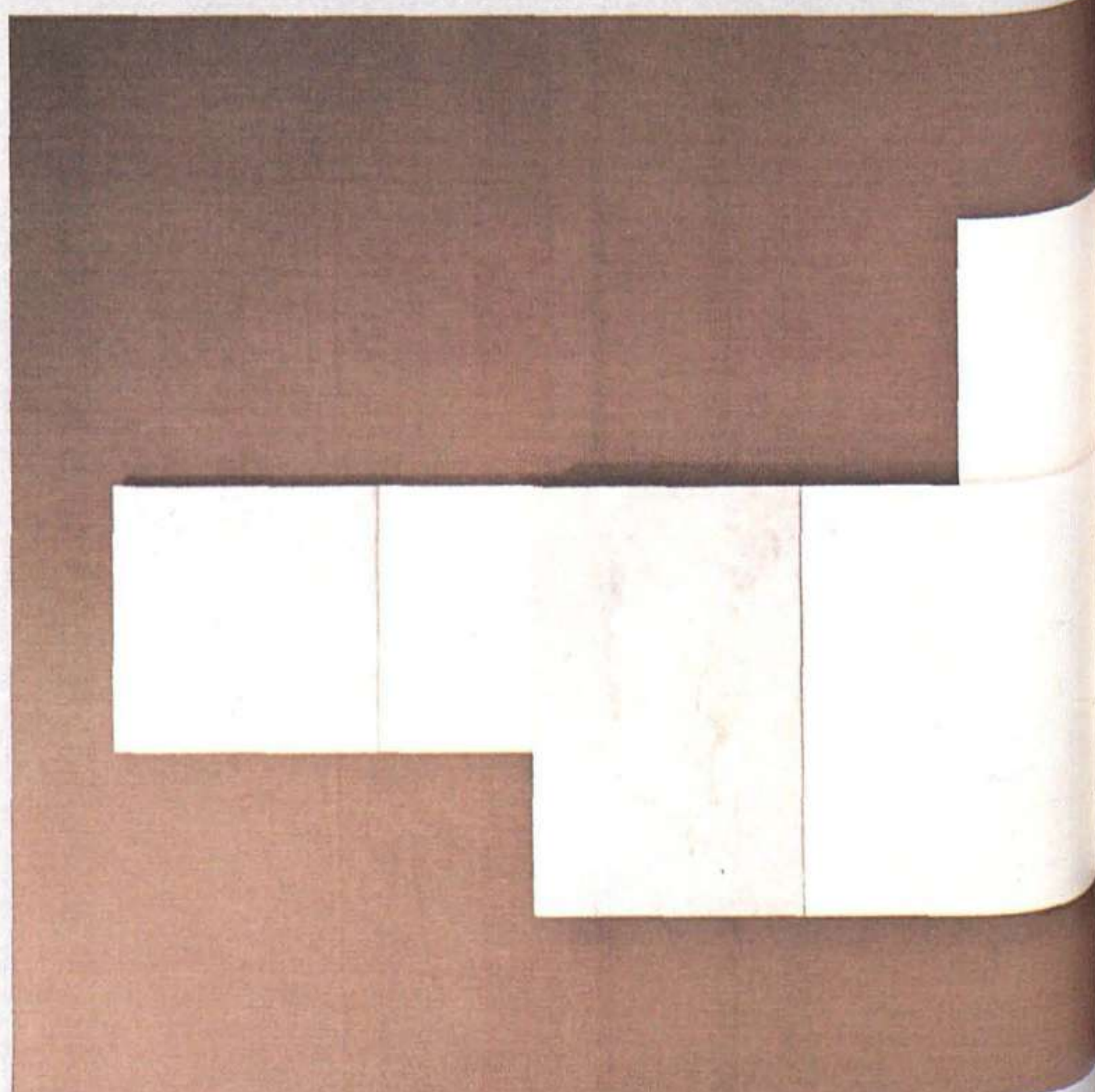
ANTONIO GARCÍA BERRIO

Torner es uno de los artistas menos sospechosos que puedan existir en lo que se refiere a la libertad espontánea de sus elecciones. Los datos de su biografía nos dan a conocer que en un momento dado de su vida, y no antes o siempre, decidió empezar a pintar contra viento y carrera; y sabemos, por lo mismo, que en un momento también dado, en el transcurso de esa vocación, descubrió los límites de la figuración tradicional y académica que habría empezado cultivando espontáneamente, y desde el estímulo casual de Mondrian, y a causa de su solitaria sorpresa ante las materias de Tàpies, optó por traspasar para siempre los umbrales del arte moderno. Fue, por tanto, el lúcido compromiso del pintor con los fascinantes descubrimientos en esa vocación asumida lo que le llevó a profundizar, sin desfallecimiento del interés, una experiencia artística y vital que ha asumido la ascesis creadora bajo el imperativo del renovado lenguaje de la modernidad plástica.

A esa opción inconfundiblemente moderna de la voluntad artística le han conducido a Torner dos componentes básicos de su personalidad sensitiva y psicológica: los refinados registros de su sensibilidad plástica y su poderosa capacidad de análisis

intelectual del arte como interpretación del mundo. Para un excelente conocedor de Torner, Enrique R. Panyagua, su *rigor mental*, que no retrocede incluso ante la sombra de una "voluntaria sequedad filosófica", viene atemperado en pulcritud artística impecable como resultado de "lo sensible sometido a la ascética" (*El arte de Gustavo Torner*, catálogo de 1985).

Parece dominar actualmente el ideario estético de la moda plástica —no se sabe bien hasta qué punto y hasta cuándo—, una decidida reserva contra lo resplandeciente, una preferencia por lo deteriorado y pobre, por la pintura sucia y la espontánea implantación de materiales directos, contaminados, corroídos y astillados. El prejuicio se ampara en el sofisma de alguna convergencia, deficientemente establecida, con un supuesto deber ser de la actualidad real, deconstruida y fragmentaria. Y lo curioso es que esta antiestética coyuntural, favorecida —no podía ser, si no, de otra manera— por el relativismo azaroso de las reglas del mercado artístico, ha acabado acomplejando, incluso —o insidiándolas en su distinguida perfección al menos—, el gusto de sensibilidades tan limpias y adelantadas como la de un Torner o un Brinkmann en España, por citar dos ejemplos

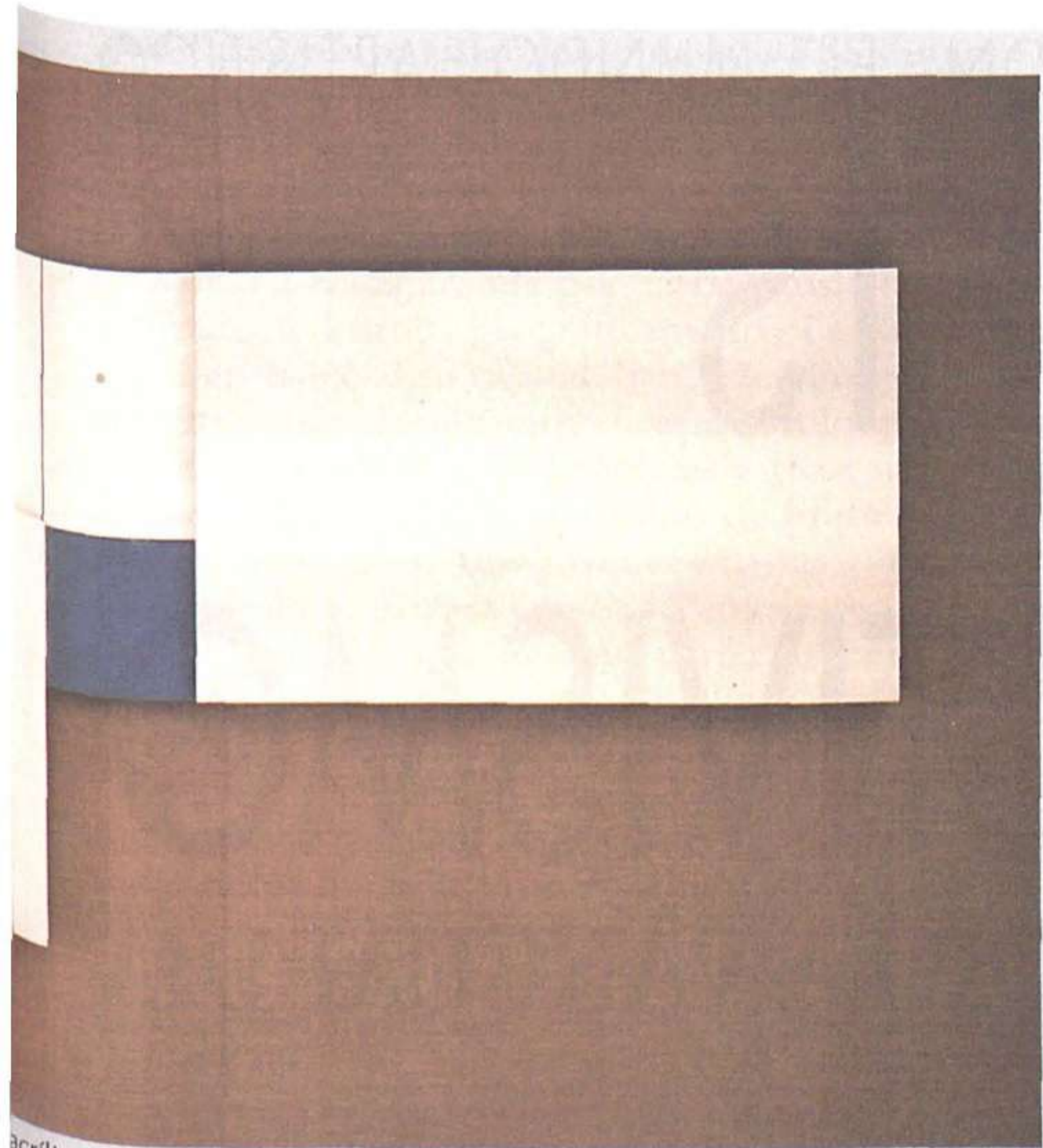


Archipiélago (A Hölderlin), 1978-1983. Políptico de ocho elementos, óleo, látex.

de artistas muy distintos, pero que conozco satisfactoriamente. Bien entendido, no obstante, que en el caso de Torner la cosa no ha pasado nunca de seguir administrando inexorablemente, con las salvedades de alguna reserva pudorosa, el espontáneo arsenal de su cultivadísimo criterio innato de proporcionalidad y de congruencia cromáticas y formales, al servicio de una capacidad rarísima —creo que incluso podría afirmar que máxima, junto a la de su amigo Zóbel, entre los artistas modernos españoles— de vislumbrar y ejecutar el esplendor sublime de la belleza. Decoró y pulcritud llama la vieja retórica de Longino o de Quintiliano a esas propiedades inherentes de los objetos naturales hermosos y de los constructos bellos. Ya está dicho: se lleve más o menos actualmente, el más alto talento artístico poseído en plenitud por Torner es el

sublime don de su gusto refinado, su capacidad sensible para predecir el ajuste perfecto en acorde luminoso de color de alguna ola misteriosa aislada, que estrella su rumor en la playa racional de un armonioso sueño; su firme poder para dilucidar dimensiones áureas en el espacio interior de la superficie convencional de un cuadro o para controlar sin anonadamiento la difícil medida de una de sus obras plantada en el lugar exacto de una naturaleza-marco poderosa.

La exactitud del gusto de Torner se mide con el lenguaje de los privilegiados y eternos, de Klee a Mondrian —por no decir que Vermeer o Zurbarán—, a Braque o Debussy. Una ascesis en él tan natural y pura, tan perfecta en sí misma que no conoce riesgos de ensombrecimiento pesimista —Panyagua y Bonet coinciden sobre esa serenidad del



acrílico, arena, feldespató, metacrilato, sobre lienzo sobre madera. 130x370 cm.

gozo de Torner—; tal vez sólo pudiera atisbarse en disidencia el augurable tormento íntimo de su propia exigencia bajo el control severo de una *urbanidad* —otro latinismo actualmente equívoco— dignísima. Un poder vigoroso y disciplinado, exigente y muy raro, que no se desparra en delicias autocomplacientes ni ha claudicado nunca con tropezones autocompasivos, sino que se extrema y perpetúa en el hábito intransgredible de una pasión perfecta, en la medida rigurosa del equilibrio y de la exacta vibración de lo supremo. ¿Literatura? ¿Maneras de decir escasamente rigurosas? No: conocimiento de la singularidad de un hombre y de la superioridad de su talento estético. La obra —la de Torner— lo dice y lo confirma, cuando se la contemple sin prisas y se la sepa explorar más allá de su discreción apolínea, de la modestia

discreta de su benevolencia: “Ni siquiera las más espectaculares realizaciones de Torner pretenden aplastar ni impresionar. Llegan a nosotros como premonición y anhelo de órdenes complejas” (José M. Bonet, *Las reglas del juego*, catálogo de la Galería Multitud, de 1975, p. 27).

La pulcritud decorosa —belleza en la exactitud proporcional del acorde sensible— de la obra de Torner no es de ayer ni de hoy, sino es eterna. Eterna y moderna. Permanente en la precisión nómada de sus reglas textuales y en la inmutabilidad constitutiva del soporte natural avizorado, psicológico y emocional, antropológico, en cuyo espesor de experiencia se aloja. Moderna por vocación de análisis y por convicción generosa de su medida del tiempo, del momento de luz que atraviesa la existencia del hombre y su cultura. □

sería más cómodo estar únicamente en mi estudio pintando. Pero una de las pruebas de que mi trabajo como diseñador y como pintor son independientes es que mucha gente que me conoce por lo primero y quiere comprarme un cuadro, luego no les gusta. A mí, para bien o para mal, sólo me compran cuadros los que les gusta mucho la pintura. Mis cuadros no son decorativos, crean, por el contrario, un entorno de verdad.

P. De todas formas, sin duda, tu obra no sería como es si no existiera la faceta de diseñador.

R. Posiblemente mi obra no tendría ese grado de concentración que creo que tiene si el aspecto más superficial no estuviera resuelto en esas otras actividades. Todo artista tiene una faceta de diseño, disfruta llevando la mano por el cuadro; este aspecto artesanal, que es bastante divertido, yo lo resuelvo con el diseño, y entonces ya me quedo libre para hacer ese otro arte más significativo, con más pretensiones conceptuales si quieres.

P. De nuevo, respecto a la exposición del CARS, tal y como está presentada tu obra, ¿crees que refleja tu trayectoria?

R. Creo que en la exposición están las obras lo suficientemente buenas para ser, además, lo suficientemente representativas, sin olvidar que han de estar disponibles y se puedan transportar sin peligro. La idea es que unas cosas se ayuden a las otras. Y aunque tal vez algún cuadro que yo considero de los mejores no haya podido venir, se ha seleccionado lo más útil para la exposición, para que se entienda el mecanismo entre mano, cerebro y vida.

P. ¿Te parece que al participar tú en la selección de la obra ésta se presenta más fidedignamente?

R. A lo mejor otro, con la misma información que yo tengo sobre mi obra (porque como yo —dentro de lo que cabe— he expuesto pocas veces, hay poca gente que conozca toda mi obra, algunas no se han expuesto nunca), hubiera realizado una exposición distinta, que quizá hubiera sido mejor. De todos modos, aunque no sé si este montaje es el mejor, es como yo quiero que sea. □

P. ¿Te parece que al participar tú en la selección de la obra ésta se presenta más fidedignamente?

R. A lo mejor otro, con la misma información que yo tengo sobre mi obra (porque como yo —dentro de lo que cabe— he expuesto pocas veces, hay poca gente que conozca toda mi obra, algunas no se han expuesto nunca), hubiera realizado una exposición distinta, que quizá hubiera sido mejor. De todos modos, aunque no sé si este montaje es el mejor, es como yo quiero que sea. □

GUSTAVO TORNER

Comisario: Francisco Calvo Serraller.

28 de mayo - 28 de julio.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

DIEZ AÑOS QUE CONMOVIERON EL MUNDO ARTÍSTICO

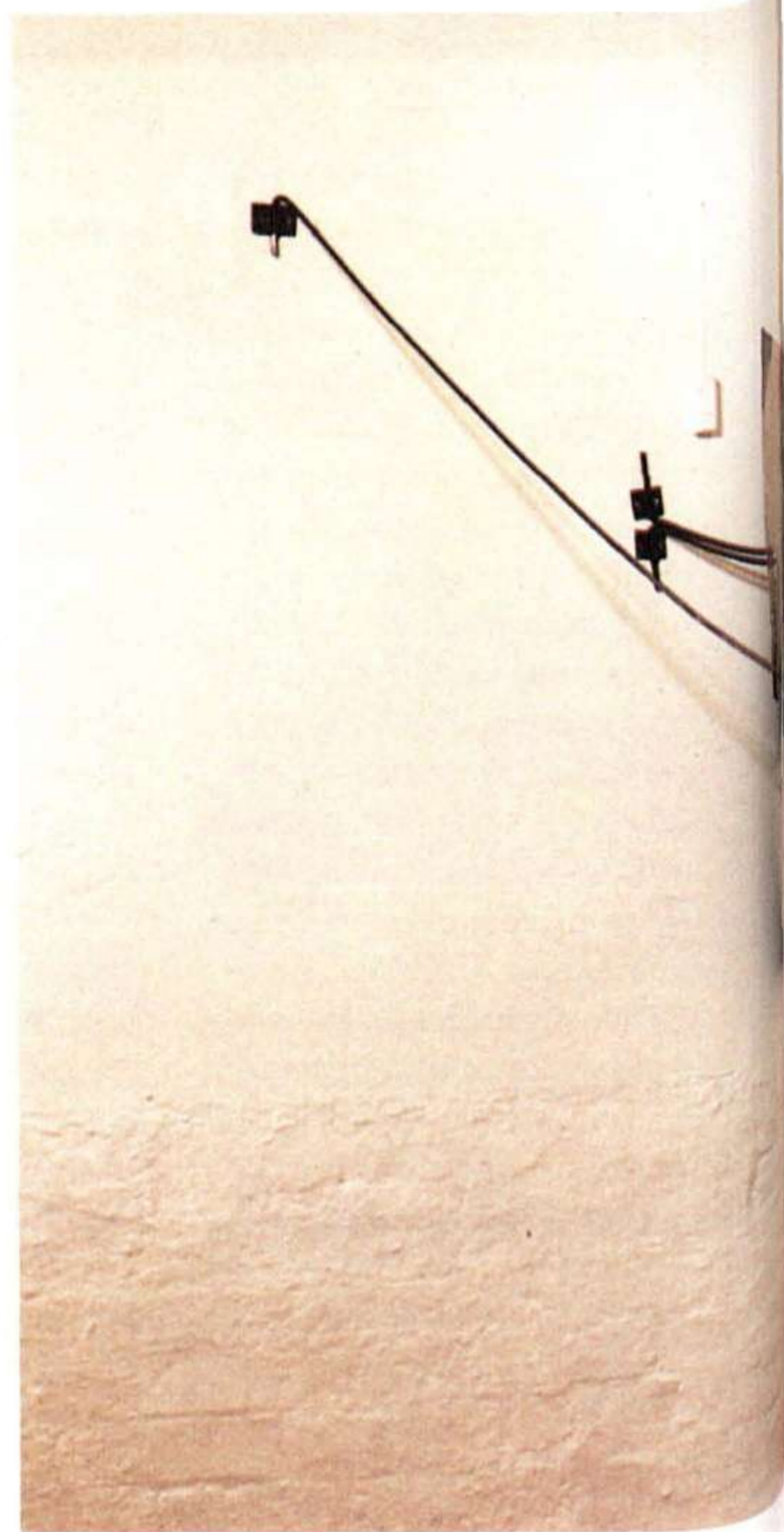
SOVIETS

Y

CONSTRUCTIVISMO

EL EFÍMERO TRIUNFO DE LA VANGUARDIA

Los programas de exposiciones de los más importantes museos del mundo han incluido en los últimos años, casi como una obligación inexcusable, revisiones de artistas rusos y de la Europa denominada *del Este*. Durante la temporada actual se han organizado muestras de Kazimir Málevich, Liubov Popova, Gustav Klucis, El Lissitzky y Moholy-Nagy, las dos últimas en museos españoles. Ello ha sido posible gracias a la política aperturista de la URSS, a la *glásnost*, que ha favorecido a la cultura, permitiendo el trasiego de obras y el acceso a la documentación.



CARLOTA VALCÁRCEL

El progresivo aislamiento de la URSS durante 60 años ha producido, si no un desconocimiento, sí al menos una separación inconsciente entre los artistas rusos de las vanguardias históricas y el resto. Sin embargo, cuando este grupo de artistas comenzó a trabajar, allá por 1910, Rusia sólo estaba separada de Europa geográficamente. La Rusia de los zares, en especial su capital, San Petersburgo, tenía ya en 1900 una relación muy directa con lo que sucedía en París o en Berlín. Aristócratas y ricos marchantes coleccionaban importantes obras de impresionistas y posimpresionistas. Los jóvenes artistas rusos que se concentraban, primero en San Petersburgo y, a partir de 1905, en Moscú, estaban perfectamente al tanto del arte vanguardista francés, y más adelante de la vanguardia internacional.

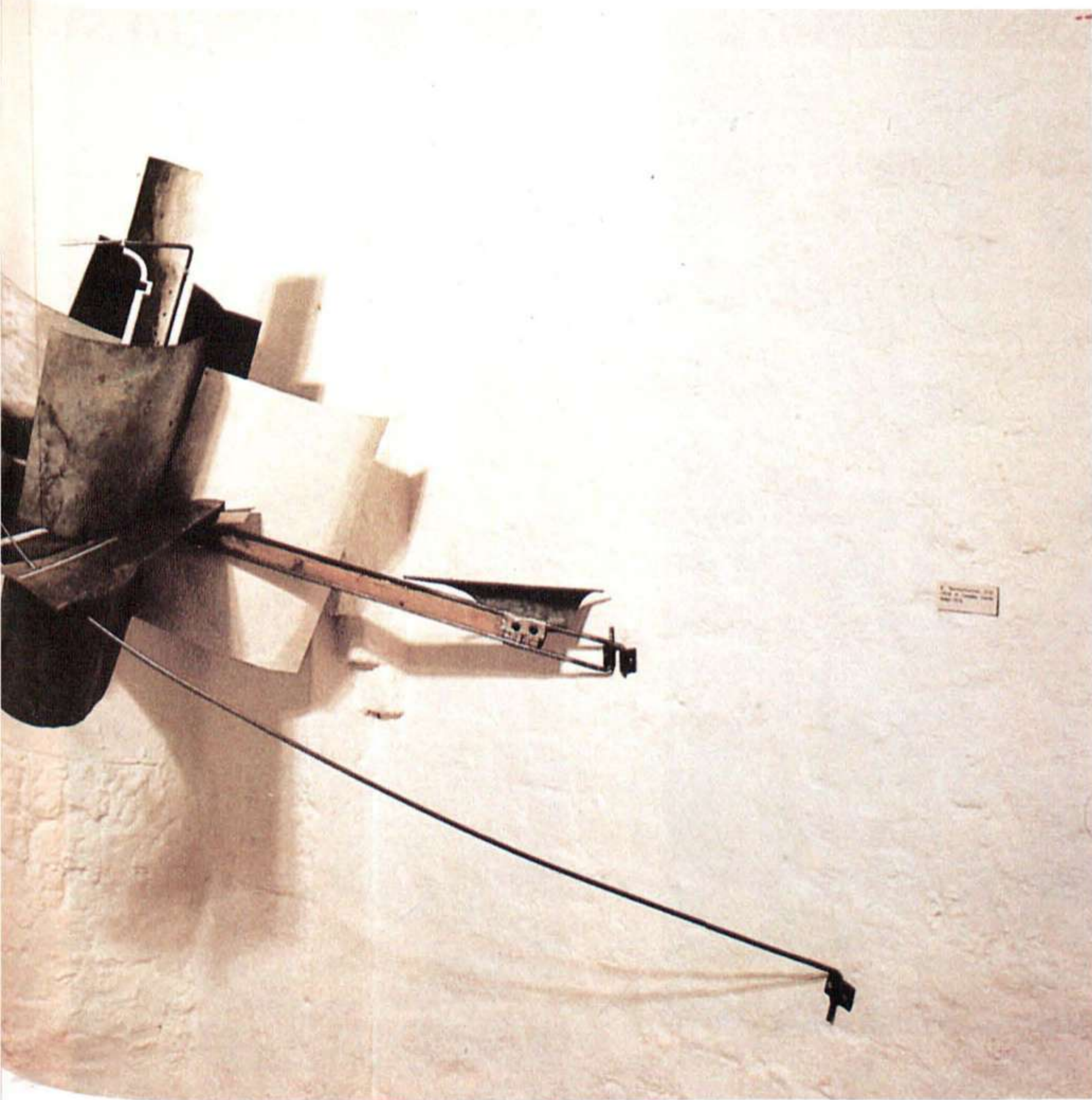
La línea que traza la vanguardia rusa es, en un primer tramo, paralela al resto de Europa, durante o justo después de la Primera Guerra Mundial. En la obra de los artistas rusos se produce una evolución de la figuración a la abstracción, y, subsiguientemente, del arte puro al arte utilitario, en estrecha relación

con la abstracción geométrica de Kandinsky o Mondrian, con el grupo De Stijl y, algo más tarde, con las enseñanzas de la Bauhaus. Y el resultado fue que sólo en Rusia, amparados por la revolución proletaria de octubre de 1917, los postulados de las vanguardias pasaron, aparentemente, de la utopía a la realidad. En este punto los artistas rusos se separan de los occidentales. Su arte y su idea revolucionaria sobre el mismo, su beligerancia contra la tradición y a favor de la creación de un mundo nuevo, se pone al servicio del Estado, que, buscaba unas estructuras renovadas de organización de la sociedad. En aquel momento pareció el paraíso, era el triunfo de la vanguardia frente al viejo sistema. Incluso artistas instalados en Occidente, como Kandinsky, participaron en la creación de talleres y escuelas de arte en la nueva Rusia.

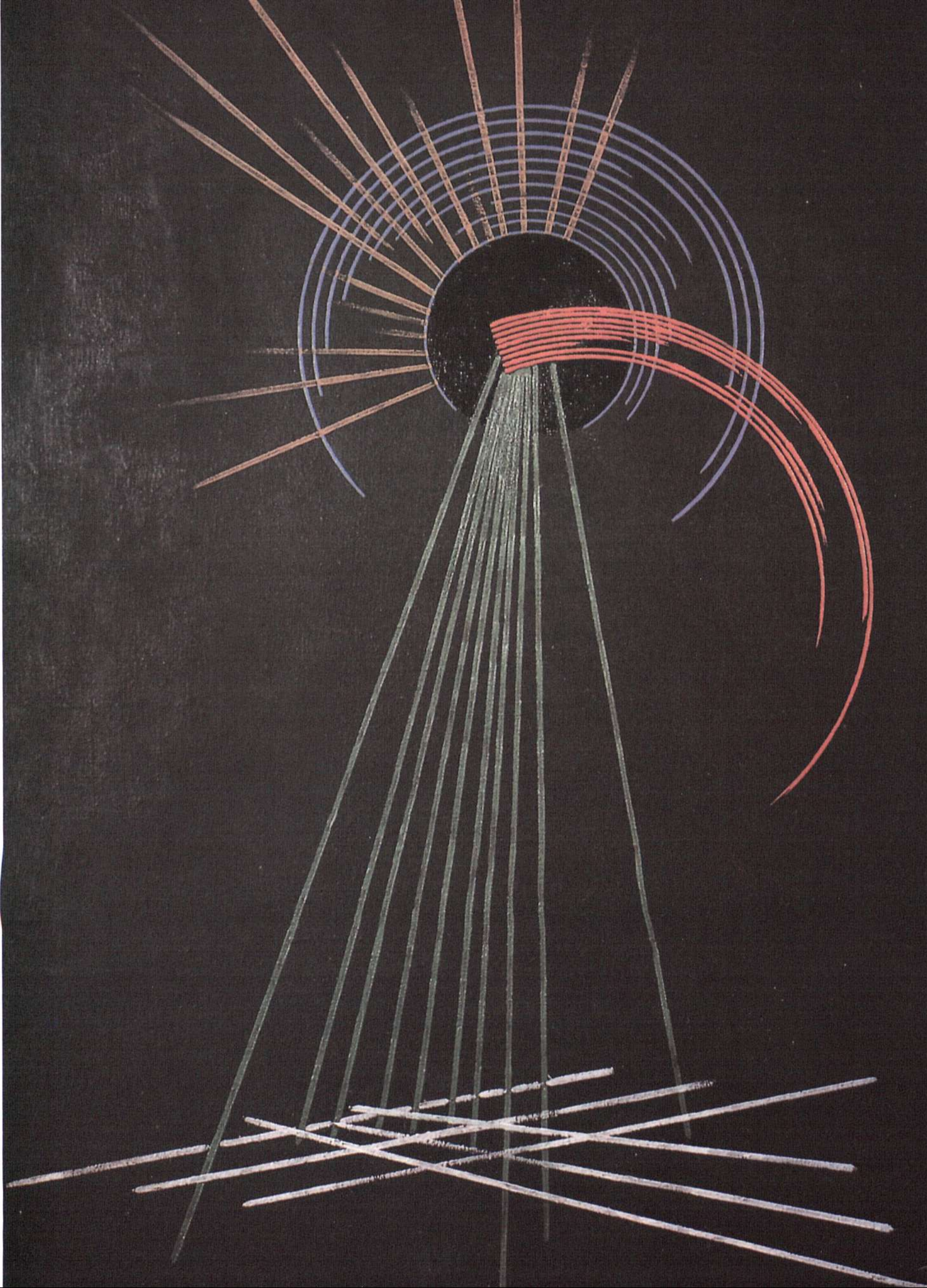
El Constructivismo es este arte que se desarrolla dentro de URSS como arte oficial del nuevo Estado dirigido por el proletariado, y el último de los movimientos modernos rusos. El Constructivismo tiene sus antecedentes en los movimientos cubista y futurista;

de hecho, los artistas que lo desarrollaron pasaron una primera fase que llamaron *cubo-futurista*. Aunque sus obras se insertan genéricamente dentro de la abstracción, se trata de una abstracción reductiva de la realidad, es decir, que sus obras son objetos o, en muchos casos, diseños urbanísticos y arquitectónicos ideales realizados a base de elementos geométricos y un cromatismo reducido, suspendidos en el espacio.

El principal ideólogo del Constructivismo fue Vladímir Tatlin (1885-1954). Tatlin parte de la idea de que el arte tiene un propósito social, por lo que el artista debe subordinar su individualidad a un bien común. Más que ser un estilo de arte abstracto, el Constructivismo pretendía mejorar la vida material, y hacer que el arte estuviera integrado en la vida social. Por ello, toda la producción de los constructivistas se desarrolla en base a su utilidad para el pueblo. Este aspecto es el que separa a Tatlin, irreversiblemente, de la



Vladímir Tatlin, *Relieve de rincón complejo*, 1915. Hierro, aluminio y zinc, 78,8 x 152,4 x 76,2 cms.



otra gran figura del arte ruso, Kazimir Málevich, el cual, desde su práctica pictórica como creador del Suprematismo, defendía que el arte es sobre todo una experiencia más personal que pública, y que los resultados son independientes de consideraciones políticas o sociales. De hecho, los discípulos de Tatlin también lo fueron de Málevich y asimilaron las tendencias de ambos, inclinándose más tarde por una u otra vertiente ideológica. El Lissitzky es el principal sintetizador de estas dos tendencias; un constructivista entregado a la causa como fue Klucis había sido también alumno de Málevich, así como Popova. El más fiel seguidor de las doctrinas sociológicas de Tatlin fue Aleksándr Rodchenko (1891-1956). Mientras que las doctrinas sociológicas del Constructivismo tuvieron apogeo en un periodo de tiempo muy breve, y en un lugar concreto, la estética que utilizaban- colores puros, formas geométricas, como símbolo del orden, y orden era lo que ellos querían imponer en la sociedad- ha resultado un elemento fundamental en la historia del arte abstracto occidental, como sucede con el suprematismo de Málevich, reforzados más tarde por la obra de los hermanos Naum Gabo y Pévsner, que abandonaron la URSS, en los años veinte, huyendo de las nuevas consignas estatales en favor de un arte tradicional, realista, y en contra del Constructivismo.

En 1918 se inician las primeras medidas para desarrollar un nuevo arte en Rusia. En Moscú se crean los *Vhutemas* (siglas de Talleres Artístico-Técnicos estatales), institución en la que se combina el estudio de la teoría y la práctica de las Bellas Artes y las Artesanías y Oficios, síntoma del deseo de los soviéticos de eliminar la diferencia clasista entre artista y artesano, parte fundamental del programa del Constructivismo. Tatlin, Rodchenko o Lissitzky, que fueron maestros en los Talleres, trabajaron en muchos campos, como diseños arquitectónicos, tipográficos, de muebles, de ropa para los trabajadores (especialmente Popova), ilustración, que eran las artes *útiles* para la sociedad, aunque luego la mayoría de ellos se han quedado sólo en bocetos irrealizados, y son estudiados en base a sus connotaciones estéticas. En los años posteriores a la Revolución, la crisis eco-

nómica de la URSS impidió la realización de la mayoría de los proyectos constructivistas, y lo que sí llegó a realizarse fue lo que requería un menor coste, como fue la labor tipográfica. El cartel cuenta en el Constructivismo con un papel destacado, en parte también porque fue un arte de propaganda. En este campo, los constructivistas aportaron desde muy tempranamente técnicas nuevas como el fotomontaje y el *collage*, y en su obra anterior a la revolución, la ejecución de construcciones tridimensionales y de *collages* en relieve les convierte en precursores. Por ejemplo, Tatlin realizaba *collages* en relieve en los años trece-catorce, como sus *Relieves* o *Construcciones en relieve* (una de las primeras veces en que aparece la palabra construcción), adelantándose en dos años al menos a los dadaístas de Berlín.

A partir de 1920, el constructivismo comienza a encontrar la desaprobación oficial al comprobar que su intento de crear un nuevo arte, destinado a la nueva sociedad proletaria, no atrae una respuesta popular. Debido a que el artista dependía de las subvenciones del Gobierno, y formaba parte de las escuelas y talleres artísticos, se le consideró ideológicamente responsable ante el Estado. Una gran exposición celebrada en Berlín en 1922, en la Galería Van Diemen, y patrocinada por el Gobierno soviético, fue la ocasión para la partida de muchos de los artistas rusos, como Chagall, Pévsner o Gabo. Málevich se había distanciado del proyecto de crear un arte nacional por su defensa de la independencia del arte con respecto a cualquier sistema político.

Aunque a partir del momento en que se pasó de un arte experimental al denominado *arte de producción*, es decir, desde el triunfo de la Revolución, se había frenado toda posibilidad de desarrollo individual, el constructivismo siguió produciendo, hasta los años treinta, en teatro, cine, tipografía, y en una breve pero brillante fase arquitectónica, que ha quedado más en proyectos y maquetas que en edificios terminados. En 1932 se promulgó la doctrina del realismo socialista y se suprimió, *por desviación izquierdista*, toda forma artística moderna. Entonces, los viejos pintores realistas herederos del siglo XIX reaparecieron de sus escondrijos, y muchos de los constructivistas se adaptaron a los nuevos aires. □



Liubov Popova, *Arquitectura pictórica*, 1918. Óleo sobre lienzo, 60 x 39,5 cms.

A. Rodchenko, *Construcción nº 107*, 1920. Óleo sobre lienzo, 103,5 x 70 cms.



VHUTEMAS, *Construcción*, 1919.
Óleo sobre papel, 32,5x50 cms.

UNA VIDA POR LA REVOLUCIÓN

El Museum Friedericianum de Kassel ha organizado la primera exposición antológica, abierta hasta el 26 de mayo, del artista letón, uno de los máximos exponentes de la vanguardia soviética. Problemas técnicos de última hora han impedido que la muestra se celebre en el CARS, tan como había sido programado.

TERESA PÉREZ-JOFRE

Klucis es el exponente de artista soviético que creció en pleno periodo pre-revolucionario, desarrolló toda su carrera artística en el seno de la Unión Soviética y consagró su actividad artística al servicio de la creación de la nueva sociedad del proletariado. Partiendo de un estilo abstracto-constructivista, evolucionó hacia una estética realista, siempre dentro de las directrices de la modernidad. En sus memorias define su carrera artística del siguiente modo: "Después de mi etapa abstracta, que terminó en 1920-1921, la línea de mi evolución posterior es la línea del arte de masas y de debate, el cual era aún denominado arte de producción". Discípulo de Málevich y colaborador de Antoine Pévsner, figura como pionero de una joven y comprometida generación del Moscú de los años veinte. Junto con Tatlin, Rodchenko o Lissitzky, luchó por la construcción de la joven sociedad soviética, desde los postulados del constructivismo.

Gustav Klucis nació en Livonia, Letonia, en 1895. Procedente de una familia de clase media de comerciantes y gente del campo, estuvo en las milicias zaristas desde 1914 a febrero de 1917, uniéndose, junto con la mayoría del Ejército, a la revolución que instauró en febrero de ese año el breve Gobierno parlamentario burgués. En octubre, la revolución de los *soviets* tiene también a Klucis entre sus seguidores, aunque aún no militaba en el partido. Durante todo este periodo Klucis inició y siguió en lo que pudo sus actividades artísticas, por lo que, ya en Moscú, como miembro de la guardia especial del Kremlin, recibió algunos encargos del partido. De 1918 se conserva un boceto titulado *Asalto (milicianos letones)*, un *collage* que refleja las tendencias cubofuturistas de las pinturas de agitación.

Hacia 1919 abandona el estilo cubofuturista, realizando una serie de construcciones espaciales, de las cuales *La ciudad dinámica* es la primera y la más representativa. En este mismo año, Málevich dirige uno de los talleres de los *svomas* (Talleres libres de arte del Estado), en donde Klucis estudia. Aunque no está probado totalmente que Klucis estuviera en este taller, sí es probable que fuera el motivo de su evolución hacia las formas abstractas. Sin embargo, las enseñanzas de Málevich no conducen a Klucis al Suprematismo, sino a un estilo más personal, en el que destacan las referencias a superficies planas suspendidas con respecto a un punto de gravedad común. Durante estos años, a través de los *svomas*, Klucis mantiene relación con Gabo y Pévsner, con los que firma el *Manifiesto realista* de 1920, en defensa de un arte más espiritual e individualista, en contraposición con el carácter utilitario de constructivistas como Tatlin o Rodchenko. En 1921 se presenta en la exposición de



Diseño para un sistema estable, 1922. Tinta china sobre papel.

los *unovis*, grupo en torno a Málevich. Sin embargo, su tendencia fue siempre hacia un arte utilitario.

A partir de 1921, Klucis inicia sus construcciones tridimensionales, una de sus obras más características, y un ejemplo de riguroso cumplimiento de los principios constructivistas. Realizó, a partir de 1922, una serie de tribunas de debate, *radio-oradores*, *radio-tribunas* y *tribunas cine-foto*. Incluidas dentro del denominado arte de agitación y siguiendo las normas de la más estricta economía por la escasez de material, se construían a base de tiras de madera dispuestas en estructuras diagonales y verticales. Las formas que originó se convirtieron, por su aspecto ligero y la geometría de las líneas, en objetos de diseño, y crearon los rasgos típicos del diseño constructivista.

El segundo de los aspectos característicos de la obra de Klucis es la realización de los carteles de propaganda, a los que aplicaba las técnicas del fotomontaje. En el campo del fotomontaje, Klucis fue uno de los artistas más importantes. Aunque todavía no es muy seguro si su actividad se derivó por influencia de los dadaístas, o si la desarrolló independientemente, lo

cierto es que Klucis le da un carácter ideológico, y más concretamente político, que aquéllos no tenían. A partir de la segunda mitad de los años veinte Klucis se dedica intensivamente a los carteles políticos. Los años treinta suponen la consolidación de la tendencia realista promovida por el Gobierno que, desde un fuerte censura y totalitarismo, limita estrictamente la temática de los carteles. No deja de ser paradigmático el hecho de que la figura de Stalin esté presente en casi todos los carteles de Klucis de la segunda mitad de los años treinta.

Klucis se queja de esta falta de libertad. Se siente incómodo y hace manifestaciones públicas en contra de la evolución de la vida cultural soviética. En 1938, cuando se preparaba para partir hacia la feria de arte de Nueva York, Klucis es detenido, acusado de ser miembro de un partido nacionalista letón. Poco después es ejecutado. Esta información sólo la proporcionó el Estado soviético en 1989. En la declaración oficial de su muerte y en el certificado de defunción, remitidos a su familia en 1956, se decía que Klucis murió de un paro cardíaco el 16 de marzo de 1944. □



Espartaquiada de Moscú, 1928. Cartel.



LA FUERZA DE LA UTOPIA

La exposición de La Caixa de Pensiones sobre el artista ruso, ha permitido al público español apreciar una de las más fascinantes figuras del constructivismo.

AGUSTÍN VALLE GARAGORRI

EL
LISSITZKY



Deportistas, 1920-21. 49,4x37,9 cms.

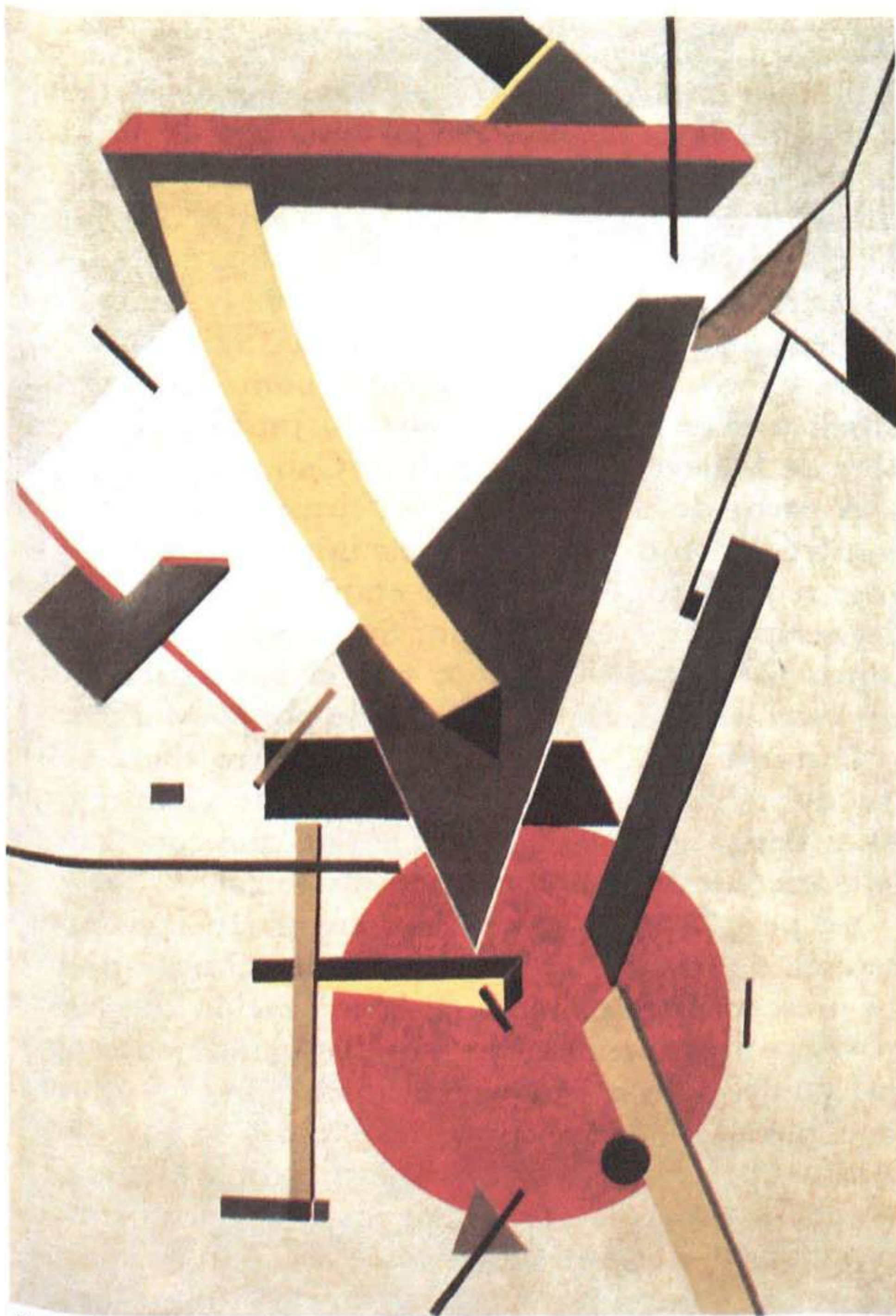
Aprendiz de todo y maestro de nada”, se ha dicho en ocasiones de El Lissitzky (1890-1941) cuya figura todavía plantea problemas a quien reflexione sobre su activa obra, a quien pretenda desentrañar, por ejemplo, el verdadero enigma de sus espacios *Proun* verdaderamente *económicos* desde todo punto de vista. Judío ruso, conciliador de propuestas artísticas encontradas, pionero del diseño de exposiciones, constructor de *espacios de demostración*, *artista principal*, publicista de la obra de la Revolución o, finalmente, poco o nada pintor, como él mismo se encarga de recordarnos en su breve *Autobiografía*. Tipógrafo (inventó unos uñeros para poder leer poesía en voz alta), fotógrafo, viajero..., tuvo también otras ocupaciones, como fabricante de muebles, la de profesor en diversas academias, o la de enfermo de tuberculosis en un hospital suizo. Cuando se es tantas cosas a la vez se corre el riesgo de no llegar a ser ninguna de ellas en realidad; el lo sabía, quizá por ello, a la hora de autorretratar en 1924 lo hizo como *El Constructor*; por si acaso

quedase alguna duda de su legítima y utópica naturaleza.

En primer lugar, conviene imaginar el problemático papel de mediador que Lissitzky tuvo entre los antitéticos Tatlin y Málevich. Lissitzky estuvo cerca de ambos, pero, conciliador, prefirió resumirlos en una síntesis de ecléctica ejecución que usaba indiscriminadamente métodos y descubrimientos del suprematismo y del constructivismo. A pesar de todo ello es correcto incluirle más cerca de Málevich (siempre confió en su autoridad, “pero Málevich dice...”, solía repetir cuando las discusiones se agotaban), personaje fundamental de quien aprendiera sus primeros rudimentos en Vítebsk (la misteriosa ciudad hebraica) y

de quien curiosamente se contagiara de cierta pasión por el vuelo (por otro lado compartida y asumida por buena parte de la vanguardia europea). En el fondo la conciliación era posible, porque todos buscaban la común pretensión de realizar (reconstruyendo civilmente) un mundo mejor, en donde las categorías de la antigua belleza fueran del todo aniquiladas por el viento abrasivo de los nuevos tiempos. Lissitzky imaginó entonces utópicos rascacielos horizontales, teatros electromagnéticos, o escaleras-tribunas que apuntaran amenazando al cielo para desafiar la fuerza pensante de una gravedad presumiblemente histórica y *reaccionaria*.

Su pensamiento fue tan utópico que no es extraño



Sin título, hacia 1920. 73,5x51,5 cms.

imaginarle vendiendo por Europa la *Biblia de la Revolución*, tratando de colocar los logros de la Revolución sin anotar a los hombres de negocios que visitaban los pabellones europeos y americanos, tan brillantemente contruidos por su mano. Como publicista de la Revolución (no sólo impulsado interesadamente por motivos ideológicos sino, tal vez, simplemente porque hablaba correctamente el alemán) entró en contacto con la vanguardia centroeuropea, en particular con los núcleos holandés y alemán. En este punto, no sorprende la obligada relación de ida y vuelta con sus homólogos, sino acaso extrañe su amistad con el poco higiénico Schwitters, en Hannover, cuya personalidad desordenada tenía poco de constructiva y nada de edificante.

Con todo debemos reconocer que, al menos, consiguió con sus viajes publicitar su propia imagen personal (ya que durante muchos años fue el artista ruso más conocido en Occidente) al tiempo que ofrecía la posibilidad de enseñar sus teorías y sus espacios activos *Prounen*, con seguridad su aportación de más extrema originalidad y alcance para el arte de su tiempo.

Proun es un término abstracto (nunca mejor dicho) sobre el que la crítica todavía no se ha puesto del todo de acuerdo su significado, pero que podría significar literalmente *proyecto para la construcción de lo nuevo*, un asunto de por sí lo bastante vago y elocuente, cuyos fines también compartirán con seguridad muchos de los habitantes de la vanguardia contemporánea. *Prounen* constituirían una especie de interpretación personal y axonométrica del suprematismo, en la que, tratando de superar el sistema de representación terrestre y congelado que heredamos colectivamente del Renacimiento, *se propone sustituir su fraude* por una nueva representación esta vez *irracional*, extremadamente caballera, sin objeto pero al tiempo objetiva, y más acorde con los presupuestos internaciones que la vanguardia contemporánea pretendía. El resultado sería un espacio figurativo plano y puro capaz de poder "poder contarse" (1, 2, 3...), como se cuenta habitualmente en la "matemática elemental" (Lissitzky siempre quiso enseñar matemáticas y comunismo a los niños). En semejante *grado 0* de la pintura el color-barómetro actuaría finalmente como materia revalorizada, especie de epidermis (piel) que recubriera un rígido esqueleto elemental, pero sin nunca tener que llegar a asumir el papel de sensación expresiva ni emotiva.

Espacios de demostración llama Lissitzky a una serie de lugares elementales, de raras habitaciones (meramente ópticas, totalmente inhabitables), en donde sus *Prounen* alcanza su máxima expresión, finalizando el recorrido que le lleva de la pintura a la arquitectura. *Salas de pruebas*, no simplemente espacios de propaganda oficial en donde la pedagogía moderna y política pretenda convencer y vencer a los incautos.

Se trata de espacios (no salones ni ataúdes) doblemente económicos, porque se optimiza hasta el máximo posible los recursos, pero también porque el término afecta a la misma etimología de lo económico (*oikós*) recordándonos como memento su propio origen tan estrechamente relacionado con el universo de las habitaciones. Málevich había hablado ya de la economía como quinta dimensión del arte pero la economía, mejor dicho, la pobreza, caracterizaba el propio país ruso donde habitaban Lissitzky y sus amigos.

Proun, espacio en movimiento, circular o más bien redondo, edificio que obliga a que el espectador *se atornille* a él, rodeándolos por todas partes, comprobándolos bajo cualquier ángulo adecuado. Especie de documentos (no cuadros individuales de taller) que han de mantenerse siempre en posición horizontal para ser comprendidos en su totalidad, en su energía de creación; lugar donde el espectador alcanza finalmente su oportunidad, incorporado al centro mismo del proceso creativo y sin tener que sufrir todo tipo de agresiones. □



LA DIMENSIÓN INTERNACIONAL

El Centro Julio González del Instituto Valenciano de Arte Moderno de Valencia (IVAM), ha mostrado –hasta el pasado 7 de abril– la más amplia y completa exposición realizada en España de László Moholy-Nagy (Bácsborsód, Hungría 1895-Chicago 1946).

JOSÉ V. VILLAESCUSA BLANCA

Figura emblemática del mundo artístico de la primera mitad del siglo, hemos visto en el IVAM cerca de doscientas de sus obras entre pinturas, esculturas, fotografías, filmes, diseños publicitarios e industriales, fotogramas, collages y photoplastik.

Influido por la obra de los cubistas, los expresionistas alemanes y la vanguardia rusa, Moholy-Nagy decide dedicarse a la pintura. Acude en 1920 a Berlín y entra en contacto con dadaístas como Schwitters, Höch y Hausmann. Descubre al mismo tiempo la obra de Málevich, El Lissitzky y Gabo.

A partir de entonces intenta su propia versión del constructivismo orientada hacia una dimensión pedagógica y antropológica. La etapa de Berlín marca decisivamente su formación. Se interesa por el concepto *faktura* desarrollado por el constructivismo ruso siguiendo a Tatlin y teorizado por V. Markov.

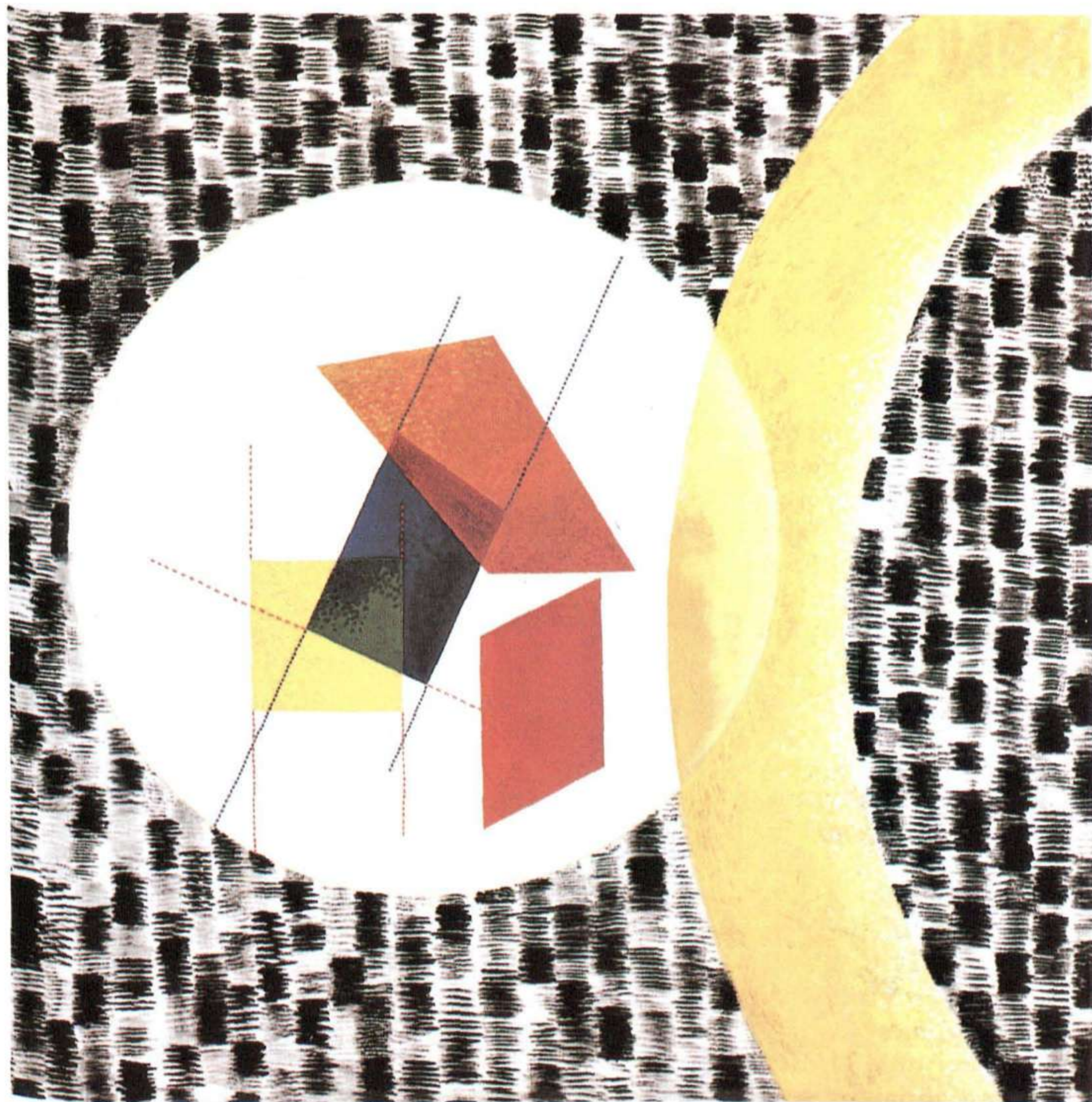
Durante 1922 organiza el encuentro dada-constructivista en Düsseldorf y en marzo de 1923 ingresa en la Bauhaus de Weimar y Dessau, que con él toma una orientación más constructiva y social.

Su pensamiento y su obra encarnan la ventura heroica de la vanguardia de los años veinte y treinta. La presencia de la máquina; la utilización de nuevos instrumentos tecnológicos –fundamentalmente ópticos para establecer nuevas relaciones hombre-mundo; la experimentación con el espacio y la luz como medios de expresión plástica; la máxima ideologización en el proyecto utópico de intentar transformar la sociedad desde la práctica estética; la investigación sobre la producción/reproducción de la obra de arte en un mundo tecnificado... son ideas-fuerza sobre las que Moholy-Nagy, en armonía con la vanguardia de los años veinte va a desarrollar el conjunto de su variada obra.

Permanece en la Bauhaus hasta 1928 siendo partícipe de las coincidencias estéticas de los dadaístas y constructivas y trabajando en ámbitos que exploran nuevos medios de reproducción técnica como el fotográfico, fotomontaje, la técnica del fotograma y el cine experimental.

Huyendo de los nazis pasa a Inglaterra y en 1937 llega a EE UU. Allí –entre 1937 y 1946– dirige la New Bauhaus, después Escuela de Diseño de Chicago, que acabó integrándose en el Instituto Tecnológico de Illinois. En el campo del diseño industrial crea en esta última etapa la pluma Parker 51 y sintetiza su experiencia pedagógica en el libro *Vision in Motion*, que aparecerá un año después de su muerte.

En su obra las referencias místicas son tan importantes como las científicas, particularmente en el terreno de la luz. En sintonía con el *Espacio Proun* de El Lissitzky y el *Merzbau* de Schwitters, Moholy crea el *Lichtrequisit* de 1922-1930 y los *Space modulators*



Leuc-4, 1945. Óleo y acuarela sobre lienzo, 124,7x124,7 cms.

de los años treinta-cuarenta. Máquinas móviles que reciben la luz y recrean formas a partir de su movimiento, entrelazando la parte material y lo inaccesible, en juego del espacio y la luz.

Esta visión centrada en la búsqueda esencial –en “el elemento”– converge también con el enfoque ontológico de Heidegger y con los cambios que se percibían en una sociedad cada vez más tecnificada y en la que la metáfora de la metrópolis, la masificación y la tecnificación van a configurar un paisaje de futuro.

Este contorno se completa con la “tabula rasa” que la vanguardia artística realiza con respecto a la historia del arte anterior y con la desaparición de todos los intermediarios y obstáculos entre la obra y el mundo. “Ante la máquina todo el mundo es igual” en palabras de Moholy-Nagy.

Sin embargo, la lectura de los textos de Kalivoda en 1936 sitúa a Moholy en una nueva dimensión más consciente de las limitaciones sociales de la técnico y

más proclive a la búsqueda de un cierto equilibrio entre ciencia e intuición, entre individuo y sociedad. En *Vision in Motion* dedica cierta atención al surrealismo y cierra una trayectoria de la que el propio Moholy afirma “todavía no estoy seguro de mi pintura, pero estoy orgulloso de mi vida”.

Desde la distancia, la obra y la trayectoria de Moholy-Nagy las vemos incorporadas a la historia del arte de nuestro siglo pero no “contemporáneas” de las inquietudes de la estética más reciente. La completa exposición del IVAM nos ha permitido volver a constatar nuestros encuentros y desencuentros con la vanguardia porque aquellas intuiciones de los años veinte y treinta han modelado el paisaje actual de trasvases y mutaciones, de metamorfosis entre fotografía, cine, televisión, vídeo y “nuevas imágenes”

que actualmente contemplamos. Y es que Moholy-Nagy como pionero anticipó la televisión, las imágenes multimediáticas y la estética neobarroca:

“La luz y el movimiento volverán a ser elementos de creación. Es posible renovar los chorros del agua, las fuentes y los decorados acuáticos del barroco mediante juegos luminosos y sistemas electrocinéticos. Sin duda, pronto se utilizarán estas posibilidades en publicidad, en festejos populares o en el teatro, para aumentar la intensidad en determinados momentos. Cabe predecir incluso que se transmitirá por radio este tipo de juegos luminosos. Se tratará en parte de proyecciones a distancia y en parte de verdaderos juegos de luces, puesto que los oyentes contarán con aparatos dirigidos desde las emisoras radiofónicas con ayuda de filtros de colores regulables electrónicamente”. László Moholy-Nagy. “El modulador espacio-luz de un escenario con dispositivo eléctrico”, en *Die Form*, 1930. □

RETROSPECTIVA DEL ESCRITOR FRANCÉS QUE CAMBIÓ LA

La exposición del CARS, organizada el pasado año por el Centro Nacional de las Artes Plásticas de París, reúne una importante selección de los dibujos de Klossowski, desde 1950 hasta hoy. Una cincuentena de obras que permite apreciar cómo durante estos años, el estilo y la temática del artista apenas han evolucionado; es más, se han ido afirmando con una constancia notable.

Para este singular artista, la pintura es, clara y deliberadamente, un simulacro, el lugar de una operación de exorcismo. En ella se materializa, de acuerdo con unas leyes propias, un fantasma obsesivo que, de otro modo —y eso es precisamente lo interesante— permanecería incomunicable. Esta vocación que empezó siendo literaria, filosófica e incluso teológica, queda sin embargo en suspenso cuando el escritor descubre el color. De hecho, toda su vida practicará alternativamente la escritura o la pintura, al considerar que ambos lenguajes no pueden coexistir, que el dibujo, lejos de ser una relación con lo escrito, se sitúa más bien en zonas que no llega a comprender.

Nacido en 1905, en París, su infancia y adolescencia transcurrieron rodeadas de artistas y escritores. Su padre fue pintor e historiador de arte, su madre era una aventajada alumna de Pierre Bonnard y su hermano sería el conocido pintor Balthus. Sus primeros años se reparten entre París y Suiza, donde su familia se refugia durante la I Guerra Mundial antes de instalarse de nuevo en París en 1924, época en la que Klossowski conoce a Rainer Maria Rilke y a través de éste a André Gide, que lo toma bajo su tutela y de quien más adelante será secretario.

En 1928, colabora con Pierre-Jean Touve en la traducción de los *Poemas de la locura*, de Hölderlin. Frecuenta los medios de la *Sociedad de Psicoanálisis*

Cuando al comienzo de los años setenta, Pierre Klossowski deja su pluma de escritor en beneficio de la mina de plomo y de los lápices de colores, su abandono de la literatura es solo aparente. Nada hay menos ajeno a la minuciosa dramaturgia literaria que su obra pictórica; nada más propiamente literario que esa voluntad narrativa e ilustrativa de la que Klossowski hace el motor y el motivo de su arte.

M. GELAVERT

parisina, cuya revista publica su primer texto sobre Sade, y entabla una estrecha amistad con Georges Bataille. Por mediación de éste, toma contacto con André Breton y los surrealistas, colabora en la revista *Acéphale* e inicia una sólida relación con André Masson.

Durante la ocupación alemana, emprende estudios de escolástica y de teología. Tras la guerra comienza a publicar su obra literaria. El chirriante ensayo *Sade, mi prójimo* es su primer libro, al que seguirá en 1950, *La vocación suspendida*. Las novelas *Roberta, esta noche* (1954), *La Revocación del Edicto de Nantes* (1959) y *El Aliento* (1960), componen la trilogía de *Las Leyes de la Hospitalidad*. En 1965 publica *El Baphomet*, que es premiado con los máximos galardones literarios en su país. Mezclando el erotismo y la teología con un conjunto de dilemas morales, está considerado como un escritor difícil y escandaloso.

En el ámbito del ensayo, publica *El baño de Diana* (1957), *Un funesto deseo* (1963) y una obra apologética y turbadora, *Nietzsche y el círculo vicioso*

PIERRE KLOSSOWSKI

PLUMA POR LA MINA DE PLOMO Y LOS LÁPICES DE COLORES



(1969). Traduce *La Eneida* de Virgilio, así como textos de Suetonio, San Agustín, Kafka y el *Diario* de Paul Klee. En cine, colabora en el filme de Pierre Zucca *Roberte, ce soir*, y en los de Raoul Ruiz *La hipótesis del cuadro robado* y *La vocación suspendida*.

Anudó múltiples lazos con lo más granado de la intelectualidad parisina y nada de lo que constituyó la vanguardia literaria y artística de este siglo, ni siquiera la crítica de esa vanguardia, le fue ajeno. Esa sólida relación con una cultura sofisticada y erudita explica plenamente los avatares de su obra tanto literaria como gráfica. Sin embargo, aparte de algunos dibujos para ilustrar sus cartas a André Gide (y otros propuestos para ilustrar *Los Monederos falsos*, pero rechazados por su carácter licencioso y diabólico), Klossowski se mantuvo durante mucho tiempo al margen de toda actividad plástica. No obstante, la obsesión del cuadro, del escenario pictórico, de la imagen fotográfica o cinematográfica nunca le abandona, hasta el punto de hacerle declarar que sus cuadros, sus *visiones*, siempre precedieron a sus novelas. Las cuales, a su vez, no pierden nunca de vista la imagen artística y remiten siempre al lector, mediante alguna estrategia, al arte.

De hecho, *Roberta, esta noche* pone en escena un pintor imaginario, y una galería imaginaria de cuadros. Seis ilustraciones del autor acompañan el texto. Así, desde los años cincuenta, Klossowski comienza a dibujar sus obras en relación con sus escritos. Realiza también retratos, liberados

LA PINTURA LITERARIA

EL SILENCIO

de puestas en escena, de algunos de sus amigos como Gide, Bataille, Jean Paulhan, Roland Barthes, Michel Butor, Gilbert Lely o su hermano Balthus. Con algunos de ellos concibe una especie de *teatro de sociedad*, en el que se reconstituyen los cuadros vivientes evocados en sus libros. La escritura, la pintura, el teatro, el cine, contribuyen a ilustrar la teoría de la mirada que sostiene todas sus creaciones: ofrecerse a la mirada del otro, para que el otro pueda mirar.

Mostró sus dibujos por primera vez en 1956, en una exposición privada organizada por iniciativa de Giacometti, y de Masson. Sus primeras creaciones fueron conocidas y apreciadas por escritores de su entorno como Maurice Blanchot, Michel Leiris, Michel Foucault o Gilles Deleuze, que le animaron a continuar su trabajo plástico. Su segunda exposición tuvo lugar once años después, en 1967 en la galería parisina *Cadran Solaire*. Ese mismo año escribe el ensayo artístico *La decadencia del desnudo*. Su trabajo gráfico adquiere cada vez más importancia, desde el comienzo de los años setenta se consagra casi en exclusiva.

Finalmente, en la última década, la pintura de Klossowski empieza a gozar de cierto reconocimiento público: en 1981 la Kuntshalle de Berna le dedica una retrospectiva; en 1982 representa a Francia en la *Dokumenta* de Kassel y figura a continuación en la exposición *Alibis* del Centro Pompidou. Las exposiciones se suceden hasta llegar a esta gran retrospectiva que, tras iniciar su andadura en el Museo Contini de Marsella y su posterior paso por el Centro Nacional de Artes Plásticas de París, se exhibe ahora en el CARS para recalar después en el IVAM. □



La joven Ogier en brazos del Hermano Lahire, 1972. Mina de plomo.

PIERRE KLOSSOWSKI

Comisaria: Catherine Grenier.

7 de mayo - 10 de junio de 1991.

MUSEO NACIONAL CARS. 4ª Planta.

EXTERIOR

La dimensión de los cuadros de Klossowski, su naturaleza —¿cuadros?, ¿dibujos?—, constituyen una paradoja que está en el corazón mismo de toda la obra, escrita o gráfica, del artista.

PASCAL BONITZER

Paradojas, enigmas. En efecto, nos encontramos ante estas composiciones sobre cartulina como ante un cuadro cualquiera. Hay en ellas, curiosamente, algo fugitivo, resbaladizo, torcido (es difícil saber qué). El espectador, más allá de una primera evidencia —son escenas eróticas— es cautivado por una complejidad.

Se encuentra uno ante estos cuadros —mantengamos por ahora este término, eco de los cuadros vivientes tan queridos por el autor, en vez del de dibujos, que no da idea real de su monumentalidad— con el reflejo de las aventuras erótico-metafísicas descritas en la obra literaria de Klossowski. De ahí emana, incluso como ilustraciones, la mayoría de ellos (como la reciente serie inspirada en el Baphomet).

Pero si se desliga estos cuadros de su referencia —de su carácter ilustrativo—, estamos en presencia de un objeto bizarro, de un sistema híbrido, entre dos lenguajes. Hay algo de inaprehensible en la obra gráfica de Klossowski. No se la puede abarcar, porque carece de núcleo único.

Es una obra cuya singularidad supone, en parte, una especie de contradicción interna múltiple o divergente que se parece un poco, por analogía, a la que atormenta al ser de Roberte. Contradicción, por ejemplo, entre el material empleado —mina de plomo, lápices de colores, papel— y las dimensiones de las obras.

El dibujo sustituye, por lo general, a la libreta de apuntes, como una talla reducida a las telas, que supone a menudo una primera aproximación. En Klossowski el inmenso rectángulo del papel blanco incita a ese salto mediante un arte de lapicero.

¿Acaso de lo que tratan los cuadros, cuyos motivos se repiten y varían como cualquier producción de fantasmas evocados a menudo, sobre todo en los recientes (no los más recientes), es de pornografía? No, la noción de la pornografía es insuficiente para dar cuenta de lo que tratan estos cuadros, aunque el cuerpo prostituido (por un matiz andrógino perverso de los adolescentes en la serie de Roberte, en los que la figura última ideal es la del joven Ogier, el Baphomet) ocupa

en la obra un lugar obsesivo, reiterado, recurrente.

Lo que excita, tal vez, sea la noción regresiva que expresan.

“No es tanto lo perverso de un gesto lo que se recuerda para recrearlo, en cuanto el gesto mismo de recordar lo perverso”, escribe Klossowski, dando un vuelco según el cual la persona pasa a ser un envoltorio vacío, un simulacro de los movimientos y espíritus que le animan.

Deleuze hace tiempo que propuso el término de *pornología* para distinguir ciertas obras eróticas (como las de Klossowski, pero también las de Masoch) de las producciones tradicionales del mercado de lo fantasmal. Pornología, porque una idea, una teoría de lo fantasmagórico, un verdadero estado clínico original, están operando ahí. En Klossowski es obvio que los cuerpos manipulados (cuerpos-lenguajes, según la expresión de Deleuze), las ceremonias y cuadros vivientes a los que se prestan, y las aventuras eróticas y metafísicas a las que son abocados, participan de un extraño drama de la sustancia, de la esencia y de la existencia. Una sodomía, una masturbación un gesto perverso, no son sólo síntomas patológicos o actos fantasmales, sino el cumplimiento parcial de una aventura metafísica y, ¿por qué no?, de una aventura del espíritu.

A sí sucede en las grandes composiciones gráficas de Klossowski. Una de estas composiciones se titula *L'Impératif catégorique* (primitivamente: *Le petit Rose I*). Es una ilustración de los *120 días de Sodoma*¹: Saint Fond, con los rasgos se diría que de Emmanuel Kant, sodomiza, sujetando por detrás las dos muñecas, a un muchacho desnu-

do con el sexo erecto —la pequeña Rosa—, mientras una mujer sentada junto a ellos, con moño de institutriz —Juliette— y rostro girado en perfil perdido, con la mano izquierda acaricia los testículos del adolescente y levanta el índice de la mano derecha, en un ambiguo gesto de mandato. Es un dibujo en cierto sentido pornográfico, incluso innegablemente pornográfico. Pero, independientemente de la cualidad, al menos de uno de los protagonistas y del título de la obra —¿por qué el imperativo categórico?—, el gesto de la mujer del moño y el manierismo del juego de las manos, subrepticia, imperceptiblemente hacen decantar el dibujo hacia otra dimensión, plenamente metafísica. A no ser que sea a la inversa: el terreno puro de la metafísica trascendental se encuentra aquí pervertido, obligado a comunicarse, a mezclarse con los cuerpos obscenos.

Nos hallamos ante la duplicidad misma de la empresa de Klossowski, expresada primero en sus escritos y luego, lógicamente, en sus cuadro-dibujos: “Pasar de una sustancia a otra, colocar a una contra o en lugar de la otra. Convertir de este modo a los fantasmas en seres reales, o, al contrario, hacer ilusoria la realidad: ‘llevar a la carne la corrupción del espíritu’, o, a la inversa, retar al ‘espíritu puro’, con las exigencias de la carne”².

El índice levantado de la mano derecha de la institutriz *sadiana*, mientras la izquierda baja a las partes genitales del adolescente, puede remitir irónicamente a la fórmula: “La mano derecha ignora lo que hace la mano izquierda”. Pero también aquí la mano derecha *enuncia* anafóricamente lo que la mano izquierda *experimenta* táctilmen-

te, en un rasgo equívoco. Y el dibujo responde, asimismo, en esta composición de manos en lucha, en lucha estática, suspensiva, irresuelta, de manos divergentes, a la máxima famosa: "La filosofía de Kant tiene las manos puras, aunque no tenga manos". Sí, sí, parece decir el dibujo, sí tiene manos, y mirad cómo son. En cuanto al índice de *L'Impératif catégorique*, mirad a qué se refiere, a qué hace alusión directamente.

¿Pero a qué? El espectador está ante esos gestos fijos como ante un enigma. La irresolución es total. El concepto mismo de imperativo categórico, centrado en la carne erecta, está como puesto entre paréntesis y suspendido. Es como si el imperativo categórico kantiano fuese un habla (la ley moral, se entiende) que se expresase dentro del sujeto, y el dibujo, por el contrario, realizara *el silencio exterior* que repite ese lenguaje interno.

El dibujo repite, de manera doble, el mandato interior, convirtiéndolo en un modo obsceno. La expresión silenciosa exterior del mandato interior contra el aspecto fantasmagórico de un acto de sodomía. Es la figura carnal de Emmanuel Kant, expresada por el personaje de Sade –Saint Fond-Kant–, la que sodomiza al *petit Rose* inyectándole así la ley. Y la figura de la mujer del moño, expresión femenina de esa misma ley, con su doble gesto equívoco y manierista, enuncia silenciosamente el comentario callado de la doble penetración.

El equívoco hace durar el goce, pero al mismo tiempo lo suspende, no permite colmarlo, realizarlo. Todo movimiento se

detiene, y el dibujo ejecuta sobre el gran rectángulo vertical del papel lo que al final de *Roberte ce soir* el escritor no hacía más que sugerir mediante la descripción:

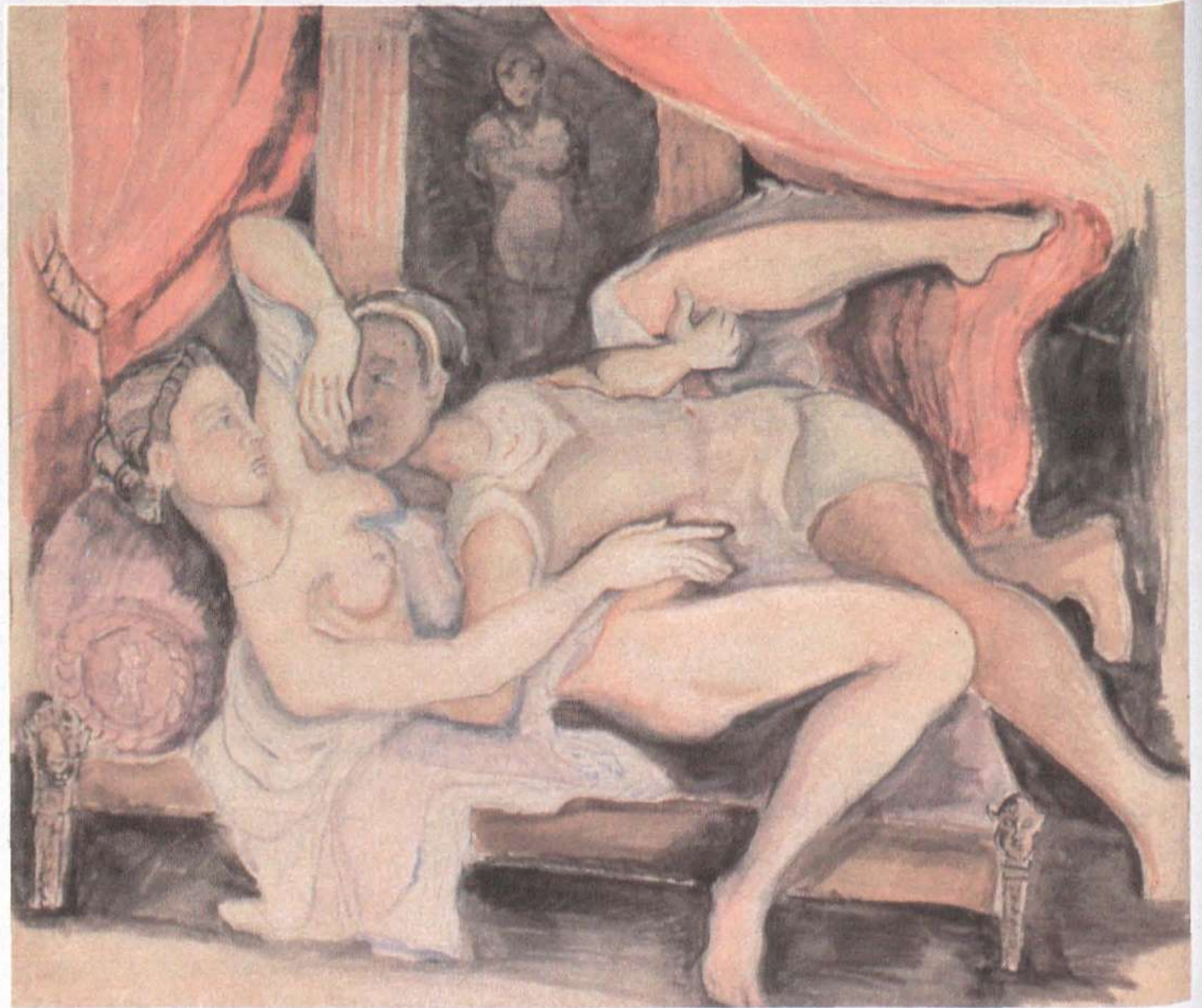
"Después, con un movimiento, habiéndose girado Roberte lo suficiente como para hacer ver a Antoine las nalgas de su joven

obliga a mirar de nuevo: Roberte, con la falda todavía levantada, parece ajustarse con una mano sus bragas o su medias, mientras que con la otra tiende, sujeto por los dedos, un par de llaves a Víctor, que las toca sin cogerlas; uno y otra parecen en suspenso en sus respectivas posturas".³

La visión es un espejismo, el

suspensión es el éxtasis –el éxtasis del movimiento–.

Retomemos estas proposiciones: la visión es un espejismo, el espectáculo un señuelo, "Roberte... parece...". Es porque la visión sólo está vinculada a la simulación, a la apariencia. El teologismo extraño de Klossowski se debe en parte a este demo-



Lucrecia y Tarquino, 1952-1953. Acuarela, 66 x 76 cms. Col. Denise Klossowski, París.

tía, sus muslos, el hueco de sus rodillas y sus largas piernas con bragas negras, Víctor se pega a su espalda, sujetándole por detrás las dos muñecas, mientras ella recibe la prueba sublime puesta de puntillas. Y aunque Antoine se ha ocultado tras unas cortinas, demasiado impresionado para soportar la visión, un alarido rauco le sobresalta y le

espectáculo un señuelo. Pero es porque el espíritu está deslumbrado y, al mismo tiempo, petrificado por ese deslumbramiento: extasiado. El éxtasis es una realidad, aunque sea una realidad equívoca y de esencia fugaz. El suspenso expresa justamente la detención, la tentativa de congelar esa fugacidad esencial. El dibujo realiza la suspensión. La

nismo de la visión, cuyo objetivo es el señuelo y nada más. En el arte del retrato (que Klossowski, al igual que la escenografía erótica, domina en un alto grado), la necesidad de apariencia demuestra la falsedad del parecido hasta en la *verdad* de la copia. El espectador cree ver al modelo, vanamente. ¿Pero ese espejismo no es de una índole idéntica a

aquello que nos lleva, por deseo, amor o admiración, ante el modelo mismo? ¿Los retratos de Roberte son más falsos que su modelo? ¿No es la visión misma la que es corrompida y corruptora a la vez, traidora por excelencia?

Pues esta traición es el movimiento con el que se acompasa el artista, en lugar de rechazarlo.

El artista se acompasa con la traición, con la duplicidad del espectáculo, y multiplica sus efectos. Multiplicar los efectos equivale a multiplicar los cuerpos. La apariencia se libera de los lazos convencionales entre el modelo y la copia. Roberte, silenciosamente, se desliza hacia Ogier. Estos nombres, incluso, en tanto que designan identidades estables, se vuelven poco seguros, recubren mal figuras metaestables, que se desdoblán, cambian de sexo y de estatuto ontológico, al ritmo de los alientos que los mueven.

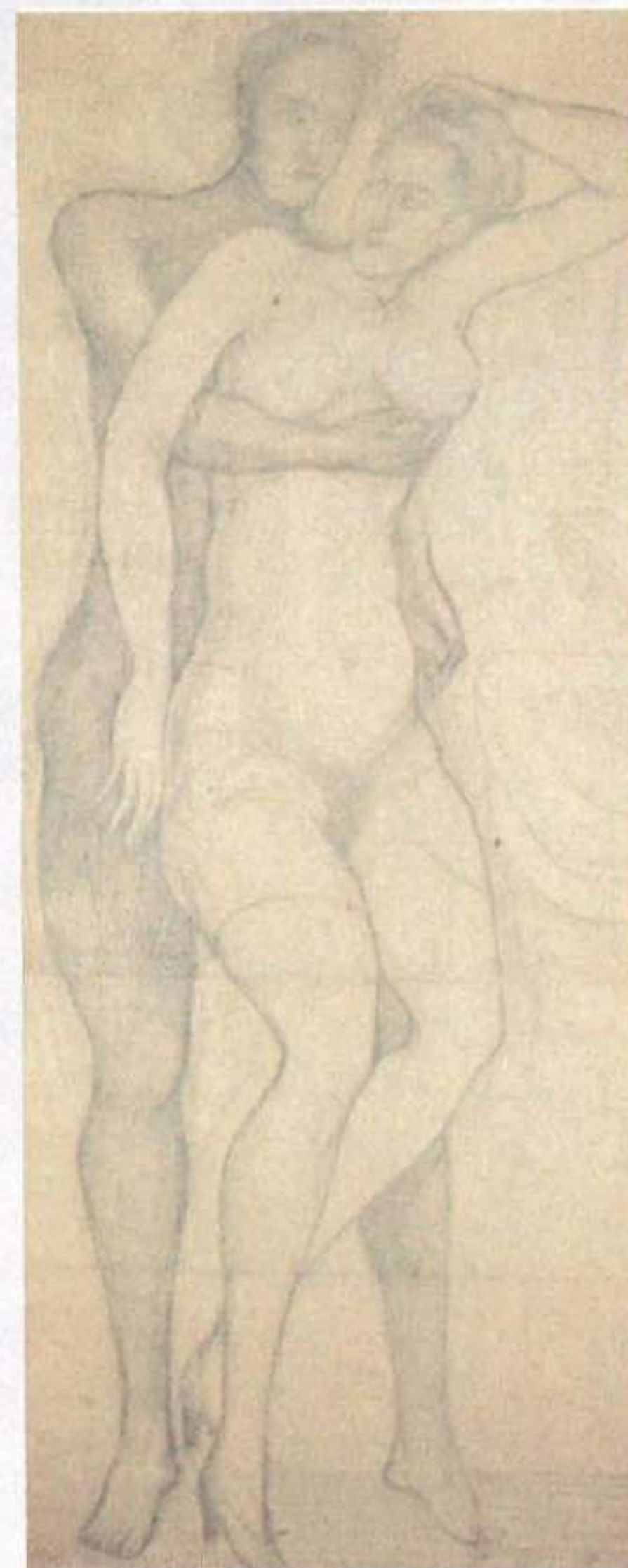
Esto es válido para la obra narrativa y teórica, para las ficciones y los ensayos. Pero no menos para la obra pictórica. El espectáculo en ella es el centro siempre descentrado.

Ahora bien, del espectáculo es precisamente de lo que la pintura moderna, a principios de siglo, se desvió y hacia el que hoy día vuelve (mediante lo que se llama más o menos vagamente el posmodernismo). Vuelve hacia él sin ingenuidad, consciente de su naturaleza dúplice y engañosa. Era justamente de ese engaño del que se habían apartado los modernos, si hemos de creer a Paulhan ("Los renacentistas querían espectáculos, nosotros queremos cosas"), que pone esta contraposición, si no completamente verídica al menos chocante, en boca de los cubis-

tas. Según esto, la voluntad de la pintura moderna habría sido alcanzar "la cosa misma en sí", y prueba de ello sería la ascesis de las naturalezas muertas cubistas". El ser de las manzanas y de los fruteros, de las guitarras y de las pipas, etcétera.

Pero el ser de una mujer, de Roberte o de Diane, ¿se deja reducir así, sin más? ¿Es sólo sencilla y buena naturaleza? Tal podría ser la pregunta que devolviera Klossowski a Paulhan. El ser de Roberte, pero sobre todo el de sus acciones, no se podrían aprehender como el de una guitarra, el de una manzana o el de una montaña. En este sentido los renacentistas eran, tal vez, más complejos que los modernos, y Klossowski está sin duda más próximo de un Bronzino cuando pinta la célebre alegoría del Amor, con sus figuras dobles de gestos divergentes, sus máscaras, su aparato teatral y sus posturas equívocas, que de Cézanne, Braque y Gris con sus fruteros.

Si es verdad que el modernismo ha consistido en limpiar a la pintura de elocuencia (es lo que quiere demostrar Bataille a propósito de Manet), aunque también de la dramaturgia y de la narratividad que le eran consustanciales en la época clásica, no es menos cierto que la elocuencia y el drama habían acabado por ensombrecerse en el ridículo del *pompierismo* y de las gélidas convenciones del academicismo, doble collar que asfixiaba a la pintura. El modernismo, en este sentido, ha sido, desde y para la pintura, a través de la vuelta a la naturaleza (impresionismo), un autodescubrimiento, que se ha ido poco a poco transformando, en el siglo XX, en autoexplora-



Siesta en Traize, 1953.
Estudio, sin título, 1957.

ción obsesiva y a veces complaciente.

Para Klossowski la pintura es, por el contrario, un medio, uno de los medios con que dinamitar el espectáculo mediante el espectáculo de los cuerpos sinuosos y de las almas perversas

que atormentan a esos cuerpos. El atractivo del espectáculo y el prestigio del teatro son el fondo sin fondo de su obra. El interés de Klossowski por el *pompierismo*, además (es conocido el papel que juega el pintor *pompier* Tonnerre en la obra narrativa), tiene sin duda ese carácter equívoco del cuadro viviente, de fotografía al uso de una verdadera escena, algo que los modernos desecharon de la pintura y que los posmodernos redescubren hoy. Foto al uso de un cuadro viviente, suspensión equívoca de una escena teatral dramática, revelación parcial –detenida en pleno vuelo– de una obscenidad. Existía ya en el siglo XIX, antes de que el cine tomara el relevo, un teatro pornográfico, sin duda representado en los burdeles, o solamente destinado a ser leído e imitado. Los cuadros *pompier* nos parecen hoy profusamente repletos de obscenidad. Los cuadros vivientes de Klossowski se inspiran en esa obscenidad involuntaria y cómica, pero añaden, mediante el equívoco y la suspensión, una particularidad fantástica. Se trata de la metafísica fantástica del teatro, su *ilusión cómica*, en la que el ser no se revela más que a través de un juego de máscaras y de embaucamientos, del cual el espectador forma parte. El teatro explica la dimensión de los dibujos del artista: es la dimensión del escenario. Y también del fresco mural, del que se apropia Klossowski, pues precisamente lo que distingue al fresco mural, en tanto que género pictórico, es que la dimensión dramática no puede ser ignorada, le es consustancial (el fresco no está hecho para la naturaleza muerta o el retrato: es esencialmente narrativo, *teátrico*).

A la manera de Füssli (una de las influencias notorias en Klossowski) cuando pinta a los grandes actores shakespearianos de su época en los papeles que les han dado gloria –no con sus trajes, sino en su acción–, Klossowski se ha divertido pintando *Monsieur de Max et Mademoiselle Glissant dans les rôles de*

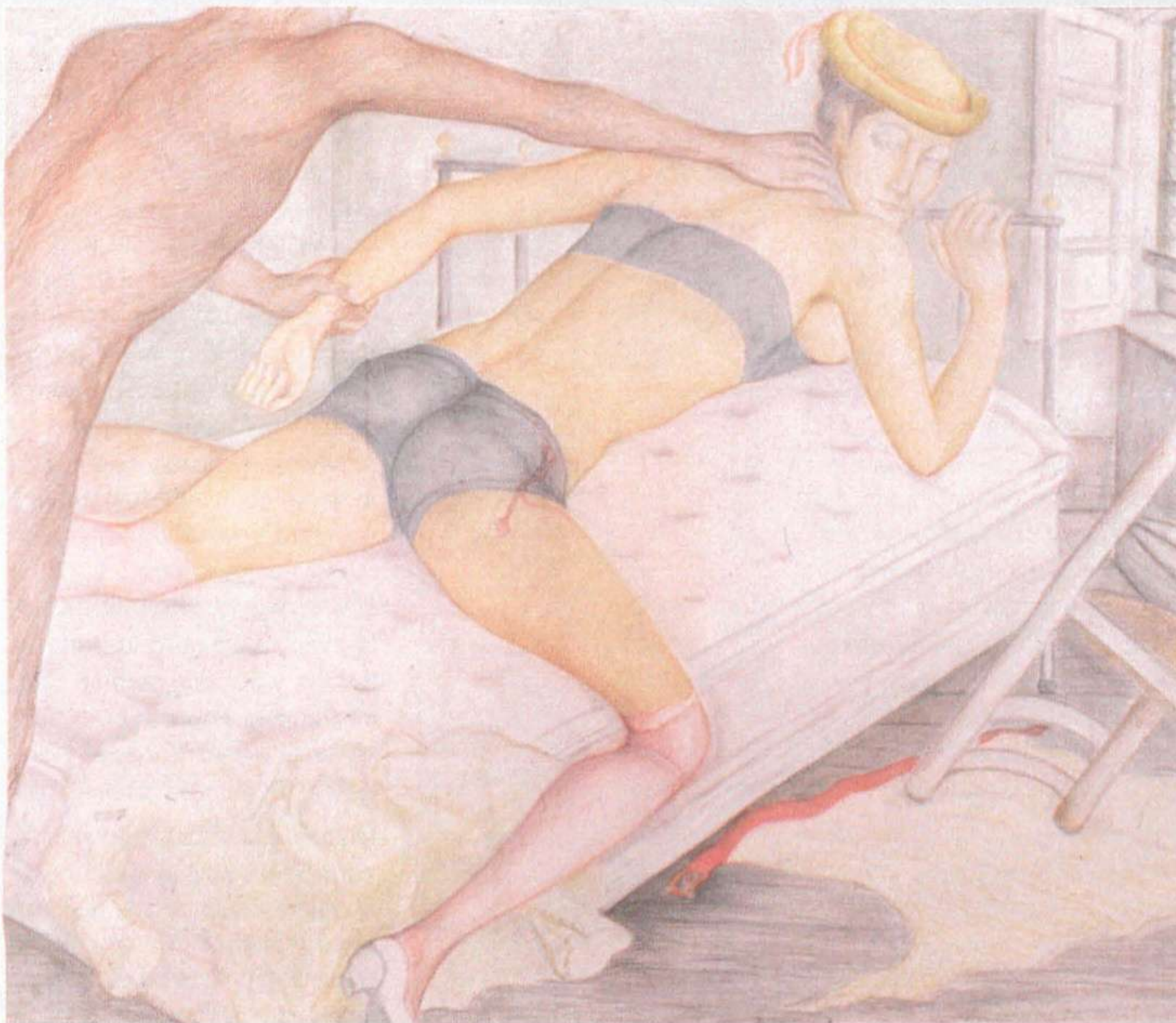
se dividen e intercambian entre ellas mismas, presas de turbadoras metamorfosis.

Por eso, la pintura aquí no busca cosas, sino que se amolda de manera sutil a entidades movedizas, a cuerpos etéreos que sólo manifiestan su esencia mediante máscaras y poses. El espectador no es convidado a un

festín de evidencia, a un tú a tú con la cosa, sino a una especie de baile de disfraces en el que la desnudez es un disfraz más. De pronto ha de elegir: entrar en el juego o salir corriendo. Entrar en el juego no es cuestión de empeño voluntario, sino de seducción. En la seducción del espectador –como, en otra parte, del

lector– pone la mira la obra gráfica de Klossowski. Y, como es fácil de comprobar, también de la seducción trata esa obra. El joven Ogier seduce y es seducido, como Roberte fue seducida y seductora. La seducción es distinta del acto. Es la suspensión confusa que le precede. El espectáculo no se desencadena de modo violento, al menos aquí. La violencia está fuera de la escena, como en la tragedia clásica, aunque muy cerca. El dibujo se hace con ella para mantenerla en suspenso. En esa suspensión consiste la acción propia del dibujo, del espectáculo: la seducción.

Si es verdad que, como escribe Klossowski, “el erotismo no es más que una forma de la representación” (*À propos d’un certain comportement des Dames romaines*), la representación tiende siempre a la seducción, al contagio del espectador, mediante lo que gira en torno suyo bajo forma de imagen obsesiva. Este contagio es lo que Klossowski quiere provocar, del otro lado de la singularidad del fantasma (su *idiosincrasia*), prolongando con el dibujo lo que empezó con la escritura. Al espectador corresponde decir si ese contagio se produce. □



Versión de *Roberta interceptada por los camioneros*, hacia 1972-1973. Lápices de colores. Col. particular.

Diane et Actéon. Bajo el nombre de *Mademoiselle Glissant* se puede reconocer de hecho una caracterización de *Roberte*. Ese cuadro denuncia de modo lúdico y paródico el carácter teatral de los dibujos, y lo que quiere decir en este caso el teatro: que las figuras que vemos son y no son lo que son –Diane, Mademoiselle Glissant, Roberte–, que



Versión de *Tadzio*, 1988. Lápices de colores, Col. particular

1. Precisión amablemente comunicada por el autor, después de una lectura un tanto precipitada por mi parte: cegado por el título kantiano, vi en un primer momento a Emmanuel Kant en el lugar del personaje sadiano como un homenaje involuntario, en este caso a Lacan (Pierre Klossowski, maliciosamente, me lo hizo observar).

2. Alain Arnaud, *Pierre Klossowski*, Les Contemporains, Seuil, París 1990, p. 107.

3. Pierre Klossowski, ‘Roberte ce soir’, en *Les Lois de l’hospitalité*, pp. 172-173, Col. Le Chemin, Gallimard, 1965.



A ESTA EDAD NECESITAN MUCHAS COSAS

Porque con los mayores ya se sabe los gustos que tienen y la cantidad de cosas que necesitan. Que si un crédito para la nueva casa, que si otro coche, que si hay que pensar en el futuro...

En fin, todas esas cosas a las que siempre están dando vueltas y vueltas, y es que muchas veces no lo ven claro. Por eso, el Popular ha creado unos servicios en los que las ventajas están a la vista:

- La protección de su futuro con el **PLAN DE PENSIONES EUROPOPULAR** o con el **PLAN DE PREVISION POPULAR**, o la de sus objetos de valor, joyas, obras de arte, colecciones, etc., utilizando el servicio de **CAJAS DE ALQUILER**.

- Servicios que cubren desde la compra de una casa con el **CREDITO HIPOTECARIO POPULAR** o la adquisición de un nuevo coche con el **CREDITO POPULAR**, a la financiación del gasto familiar con el **CREDITO PERMANENTE POPULAR**.

- Servicios como el «**LEASING (*)**» para el profesional o empresario, que además permiten ventajas financieras y fiscales, o como la **DOMICILIACION DE NOMINAS** y la **DOMICILIACION DE RECIBOS**.

- Y si lo que necesita es disponer de una manera rápida de dinero en efectivo, aplazar los pagos de sus compras o viajar con seguridad, los **AUTO-CHEQUES 4B, TARJETA POPULAR 4B, TARJETA VISA**

CLASSIC, TARJETA VISA ORO, TARJETA AMERICAN EXPRESS y otros muchos. le respaldan en todo momento y en cualquier lugar.

Porque sabemos las cosas que usted necesita.
SERVICIO DEL BANCO POPULAR ESPAÑOL.

(*) Operaciones con Iberleasing, S. A.

**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL** 



ENTRE LAS TRANSPARENCIAS Y LA METÁFORA

NACHO CRIADO

PIEZAS DE AGUA Y CRISTAL



La herida alpina (primer plano) y ¿Por qué no? Bésale el culo al mono.

El Palacio de Cristal se ha visto modificado en el mes de abril por la intervención en sus espacios del artista Nacho Criado, cuyas instalaciones se realizaron especialmente para la exposición. El cristal dentro del cristal intensifica la carga sensual de las piezas, que sin embargo mantienen su intimidad frente al espacio que acoge la instalación.

SIMÓN MARCHÁN FIZ

El Palacio de Cristal, el edificio más bello del Retiro madrileño y joya de nuestra arquitectura en hierro y cristal, fue concebido como un pabellón-estufa para exhibir las flores y las plantas traídas desde aquellas nuestras Islas Filipinas. Florecidas y marchitadas sus hojas tras otras tantas primaveras, casi un siglo más tarde un artista ideó recoger en su interior esa su apagada fronda. ¿Quién, por otra parte, a la caída añorante del otoño ha desperdiciado la ocasión de pasearse contemplando, pisando incluso, esas hojas plácidamente dormidas con cierta querencia de umbrías?

Tengo sobrados motivos para sospechar, sobre todo conociendo la admiración que, desde tiempo atrás, tributa a un artista tan entregado a una visión contemplativa del arte (*Homenaje a Rothko*, 1970), que en este mismo paraje Nacho Criado también se sintió seducido al contemplar esa alfombra mullida y salpicada de tonos amarillentos, ocres, rojizos o impregnada de cobaltos.

Tan fascinado tal vez, que buen día se entregó a recoger esas hojas perdidas que, de un modo sereno, cual dardos caprichosos lanzados en su caída o agitadas por el viento en azarosa danza,

■ El espacio que rodea a las obras queda confiado a las fuerzas de la fantasía

acababan reposando en la piel del parque. Pero en tal ocupación, poco a poco, fue cerrando un círculo concéntrico alrededor del palacio hasta terminar por depositarlas en su interior. Creo que no respondía a otra intención aquella acción en torno a la cual giraba la muestra individual que llevaba por título *1887-1977 AN 1943-1977*.

En ella, no obstante, quedaron muchos flecos sueltos ante las dificultades de intervenir sin cortapisas en la estructura constructiva del propio palacio. Ahora, el próximo desmontaje de ésta, antes de abordar nuevas tareas de restauración, parecía propiciar sin trabas el despliegue de aquella propuesta inicial, pero una vez más, a punto ya de florar otra primavera, la acción ambiental de dar cobijo a esas hojas huérfanas ha tenido que ser sustituida por otra, tal vez más atractiva desde las actuales inquietudes, mientras el estado bastante deteriorado de la cubierta tampoco ha consentido intervenciones más ambiciosas sobre la propia cúpula.

Es bien sabido, por lo demás, que un espacio tan atractivo como éste lanza un reto comprometedor a todo artista que se arriesga a competir con su gozosa



Ellos no pueden venir esta noche, 1977 (proyecto), 1991 (realización).



apertura hacia el exterior. La luz natural y el medio circundante, vegetal o atmosférico; irrumpen en su interior con tanta frescura, sobre todo en los límpidos días madrileños, que las obras allí mostradas apenas pueden sustraerse a sus destellos.

Es una lástima, pues, que, por razones de seguridad, el artista no haya podido cubrir con extensas manchas de pintura negra la cúpula y, por tanto, tampoco tamizar esas ráfagas demasiado intensas de luz que, a ciertas horas del día y circunstancias atmosféricas, ponen en peligro la intención de alguna de las piezas. Si bien, en efecto, cada una se mantiene en su intimidad, sin ambicionar la extroversión hacia el espacio virtual de la instalación, salta a la vista que no sólo sintonizan con el lugar a través de los juegos de transparencias, sino mediante su incardinación en él gracias al formato o la ubicación. Incluso alguna de ellas incide sobre el cerramiento o la espacialidad del contenedor, como si la configuración del entorno quedara confiada, a la manera expresionista, a las fuerzas de la fantasía.

Aunque las piezas aquí exhibidas son nuevas y han sido realizadas para esta ocasión, no está de más llamar la atención sobre la presencia en ellas de ciertas recurrencias, ya que imprimen un tiempo dilatado, casi intempestivo, a unas creaciones renuentes al nomadismo que destilan tantas manifestaciones del presente. Más allá, por tanto, de las maneras coyunturales, aquí se priman un sentir y unas actitudes cuya impronta se desvela en esas pervivencias temáticas y estéticas que asoman por debajo de los cambios en el tiempo y se filtran a través de los intersticios de un quehacer procesual.

Desde luego, estas *Piezas de agua y cristal* toman como motivo a la materialidad de la propia arquitectura y del enclave natural configurado por el pequeño lago en el que el palacio se refleja y parece refrescarse. Sin descuidar el papel concedido al agua, el conjunto está presidido por el vidrio, un material que enhebra el largo recorrido de Nacho Criado. Diríase, pues, que estas nuevas obras casi se exhiben cual tautologías de los materiales constructivos y de sus espacios de transparencias, pero, a su vez, que los

“LA CIENCIA LO DICE Y YO NO MIENTO”

“¿Es la memoria una estrategia del tiempo?” Nacho Criado se lo preguntaba en 1974. Cubierto de barro, inmóvil y silencioso, parecía la estampa misma de la espera, pero una espera indiferente y cruel.

ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA

Un año antes, en Mengíbar, escenario habitual de sus devaneos con el *land art* y el *body art*, Nacho se había meti-

obras de los hombres, como la polilla un trozo de madera.

Sólo el tiempo puede curarnos del recuerdo excitante de esa caída, y si Nacho Criado habla a veces de exponer sus errores —o sus erratas, como él dice—, no es porque crea que de ellos se aprenda nada, sino porque le parecen estados transitorios: algo así como la nube de polvo que levanta y oculta por un instante cualquier movimiento externo. ¿No será entonces el tiempo una estrategia de la memoria? (...)

Estrategias del tiempo, pero estrategias también del lugar. ¡Que la polilla no ataque el piso de la galería! En 1973 Nacho Criado instaló un criadero de termitas en una notoria revista de arte de la época. Al cabo de tres años habían devorado el cuadro de Watteau que ilustraba la portada, dejando, sin embargo, intacto el magro sumario. Yo no conozco una imagen más elocuente de lo que fue el arte español de aquellos años.

Algo que nos es azar rige estas cosas, diría Borges, pero el azar no es más que una figura del tiempo, y el propio Nacho Criado lo ha demostrado con su *Dadá*: un dado de madera cuyos puntos penetran en su masa como termitas. Dado des-



TERESA PEYRÉ

do desnudo entre los pliegues del terreno, como si quisiera escuchar de cerca el paso del tiempo. Rumor de termitas, trabajo del tiempo en las ramas o en el pelo... Tendido en aquella zanja, ostensiblemente precipitado en ella, derribado y confuso, su cuerpo devora en silencio la memoria de su caída en el espíritu de los tiempos. Espera cruel, en efecto, cuyo murmullo atraviesa incansablemente las

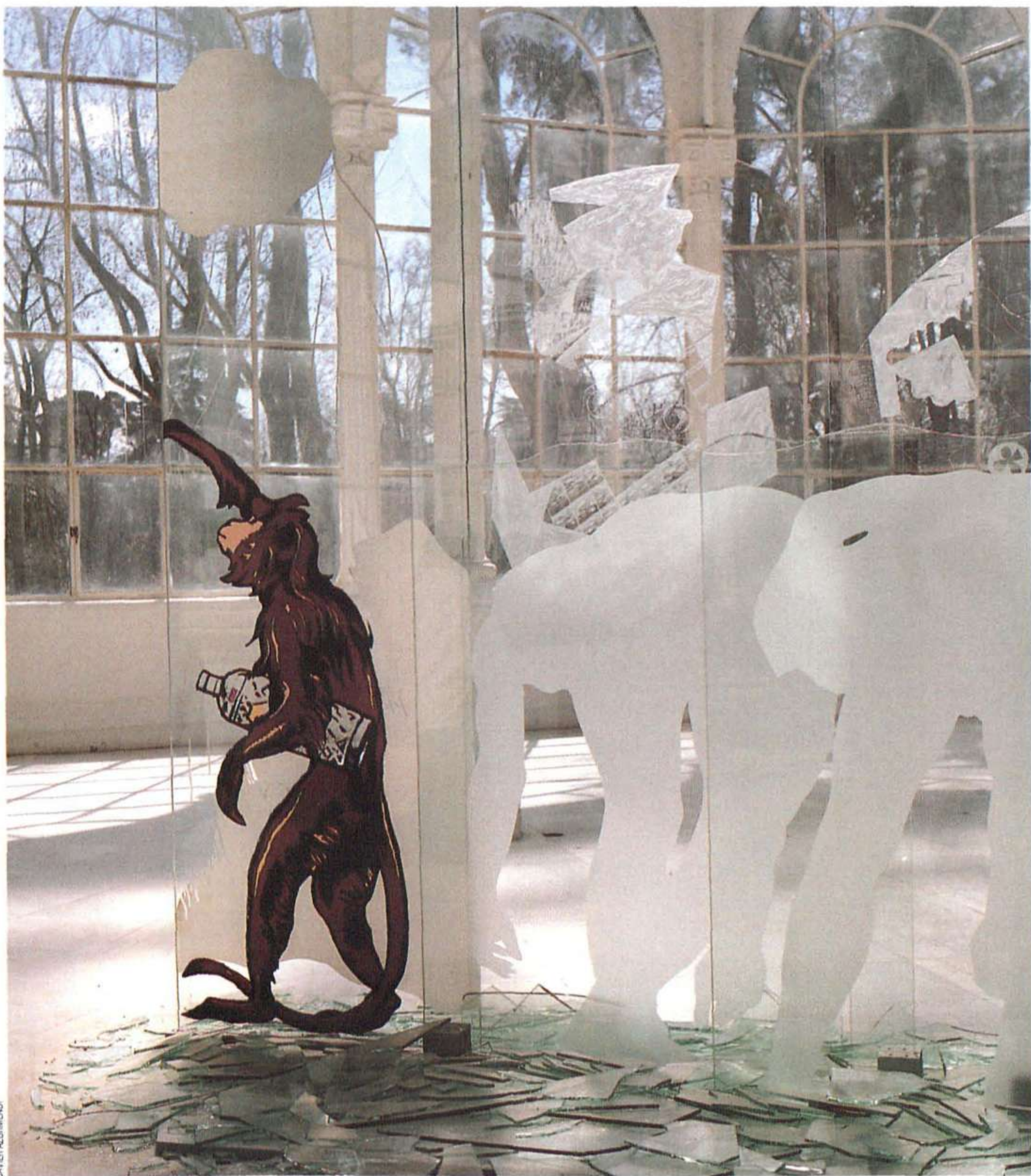
cargado, imagen esquelética de la suerte, la *Dadá* sólo sirve para jugarse el tiempo... El tiempo pasa por ella como por un filtro: gotea. Es tiempo extendido y tatuado, como el de los relojes. La *Dadá* es un reloj de serrín, cuyo nombre acabará quizá por ser *nada*.

Las fechas que orgullosamente manifiestan algunas de las piezas de Nacho Criado son mucho más expresivas que sus títulos. La edad de esa *Dadá*, por ejemplo: 1971-1980. Alguien dirá que nueve años para realizar una pieza tan modesta son demasiados, y yo no se lo voy a negar. Su fecha, sin embargo, no esconde ninguna afectación, porque la *Dadá* está, precisamente, hecha de tiempo. Más aún: el tiempo es la materia de que están hechas las piezas de Nacho Criado; un tiempo extenso que ciertamente no alcanza a reconocer la mirada vertiginosa de quienes lo tienen por un perezoso, cuando no es más que un apático, como lo fue también su admirado Duchamp.

Desde luego, el espíritu de los tiempos no favorece a los apáticos. Ya nadie quiere vigilar el tiempo, sino padecerlo, y padecerlo además con una intensidad capaz de desatar su *hybris*; de ahí que una estrategia dilatoria pueda confundirse tonantemente con pereza o con ocultación. Creo, sin embargo, que Nacho Criado ha entendido muy bien lo que Duchamp pretendía decir con aquello de *retraso en vidrio*: quitarle hierro al tiempo, domesticar su ardor, volverlo inflamable.

"¡El cristal no arde!", repetía tozudo Paul Sheerbart. (...)

A Nacho Criado le gusta recordar una carta de Charcot a la firma Bosch y Compañía, de



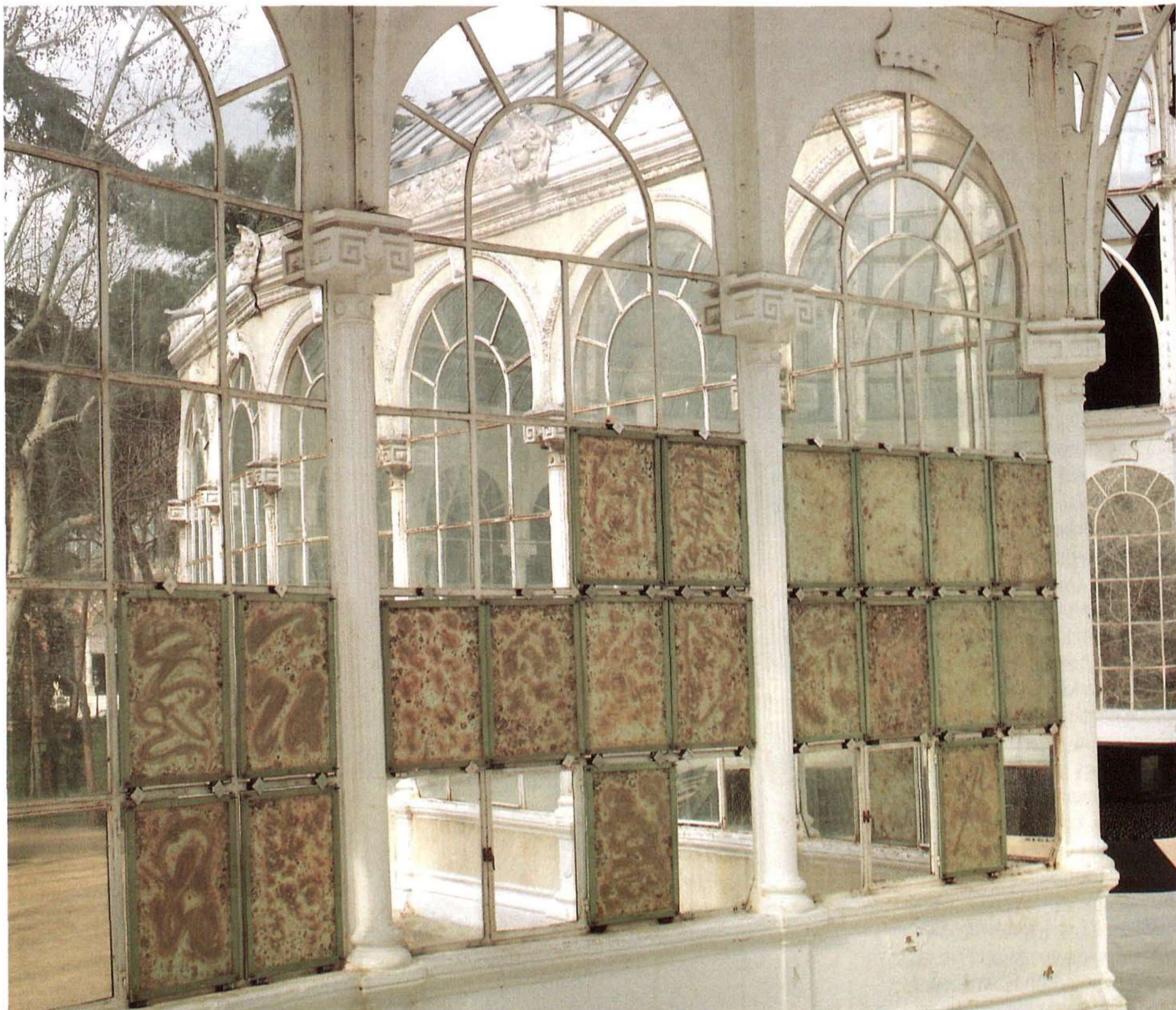
¿Por qué no? Bésale el culo al mono, detalle, 1980 (proyecto), 1991 (realización).

Badalona, solicitando el envío de 125 litros de Anís del Mono para su proyectada expedición al Antártico. También a Sheerbart le hubiera complacido ese destino. En realidad, todo lo que concierne al enigmático mono le tiene a Nacho obsesionado desde hace casi 10 años. La botella de Anís del Mono ha sido para él lo que fue para Duchamp el *Gran Vidrio* durante no menos tiempo: la ocasión

de poner juntas todas las ideas. Y allí están, en efecto, todas: el cristal y las botellas, el delicado trasiego de los líquidos, las sombras y las siluetas, los disfraces y las anamorfosis, el espectro de la amistad y el rumor de las termitas, el humor y el paisaje, el tiempo... El tiempo sobre todo. He aquí un lugar no invadido por el *páthos* del tiempo y capaz de resistir su *hybris*, la región más transparente.

Besarle el culo al mono no es otra cosa que apurar la botella, y si es cierto, como dicen los borrachos, que a una botella, por vacía que parezca, siempre se le pueden arrancar 11 gotas, estas dos que Nacho Criado le acaba de sacar, lentas y transparentes, a la del mono, no querrán ser las últimas.

Y no olvides las palabras del Mono: "Es el mejor. La ciencia lo dice y yo no miento". □



Umbra Zenobia, 1991. Instalación sobre los ventanales del Palacio de Cristal.

desbordan un tanto obsesionadas por el recurso a la metáfora.

Asimismo, si bien la predilección por el vidrio, bajo la influencia de M. Duchamp, es recurrente en cuanto *antimateria visual*, tal vez nunca como ahora ha explorado con tanta intensidad sus cargas sensoriales, en las que la mirada que traspasa queda a su vez atrapada, así como sus posibilidades narrativas. Confluencia que, por cierto, bien pudiera concitar algunas disonancias en el conjunto si no se encauza con contención.

Por último, antes de traspasar el pórtico de la presente muestra, quisiera recordar, aunque sólo fuere para uso de recién llegados, que en ella cristaliza, y

pocas veces de un modo más literal, una trayectoria artística bien reconocida en nuestro panorama. Nacho Criado, un Guadiana que se sumerge tal vez más de lo que fuera menester, ha sido uno de los escasos creadores que, en un ya lejano clima de realismos con fronteras, provocaciones ópticas y cinéticas, o de gustos abstractos refinados y un tanto fatigados, sintonizó con un sentir moderno que tan sólo en los años recientes nos ha seducido y se ha extendido entre nosotros. Como sospecharán, me refiero a aquél que, reclamándose a las astucias duchampianas, se impregna de la sensibilidad que destilaban los *nuevos comportamientos*, desde el Minimalismo y la disciplina *conceptual*, a la que, no obstante, sería irrisorio el reducirlos. □

LIBROS Y DISCOS EN LIBERTAD

En Crisol podrá elegir entre más de cien mil títulos, desde el último éxito literario hasta la edición más original, y entre más de cincuenta mil referencias discográficas en CD, cassette y vinilo.

CRISOL

JUAN BRAVO, 38. 28006 MADRID Tlf. 431 42 90

PASEO DE LA CASTELLANA, 154. 28046 MADRID Tlf. 259 09 67/250 36 39

GOYA, 18. 28001 MADRID Tlf. 575 06 40/431 86 97

RAMBLA DE CATALUÑA, 81. 08008 BARCELONA Tlf. 215 27 20

TIENDAS INCORPORADAS A LA CADENA CRISOL

SERRANO, 24 (LIBRERIA AGUILAR) 28001 MADRID Tlf. 577 36 74/577 36 75

TALENTUM. NÚÑEZ DE BALBOA, 53. 28001 MADRID Tlf. 576 31 31/576 31 32

Todos los días de 10 a 10
Domingos y festivos de 11 a 15 y de 17 a 21

70 ACUARELAS DEL PINTOR RUSO SE EXHIBEN EN MADRID

INTUICIÓN Y EMOCIÓN EN KANDINSKY

BEATRIZ FERNANDEZ

Diecisiete óleos de Kandinsky, hechos entre 1909 y 1913, reciben al visitante en la primera sala de la exposición *De Picasso a Pollock: obras maestras de la colección Guggenheim*, en el museo nacional Centro de Arte Reina Sofía (CARS). Este despliegue coincide además con la exposición de 70 acuarelas del pintor ruso, también procedentes del museo Solomon R. Guggenheim, de Nueva York, en la sala de exposiciones del Banco Bilbao-Vizcaya, de Madrid. El peso de Kandinsky en la colección Guggenheim va unido a la figura de Hilla Rebay, pintora alemana asesora de Solomon y primera directora del museo. A ella, tan apasionada y parcial, cabe atribuir el honor de haber descubierto la obra del pintor ruso, gran protagonista de la colección del *Museo de pintura no objetiva*, reunida durante los años treinta, que fue el germen primero de la actual colección Guggenheim. “Desde que, en el año 1978, la Fundación Juan March presentó la primera muestra monográfica *Kandinsky 1923-1944*, nunca se había podido contemplar en nuestro país un conjunto tan relevante de obras suyas como el que ahora se ofrece”, recuerda Carmen Giménez, comisaria de *Las acuarelas de Kandinsky* y de la exposición del CARS.

Es una ocasión excepcional, porque Kan-

dinsky apenas existe en nuestras colecciones públicas. Estos días son una invitación a meter la nariz en su taller más íntimo: “Para un pintor obsesionado por el color y la experimentación como Kandinsky, la acuarela posee un valor especial”, comenta Carmen Giménez, “pues a través de ella lograba ese punto de sutileza y espontaneidad íntimas que es casi imposible hallar después de la pintura al óleo”.

Vasilii Vasílievich Kandinsky nació en Moscú el 4 de diciembre de 1866. Pocos años más tarde, en 1871, su familia se traslada a vivir a Odessa. De formación jurídica y económica, trabaja como profesor ayudante en la facultad de derecho de la Universidad de Moscú, en 1896 se traslada a Munich a estudiar pintura. Ya había realizado viajes a Italia y París, pero lo que le decidió a cambiar la enseñanza jurídica por los pinceles fue un *Pajar* de Monet presentado en la Exposición de Arte e Industria Francesas, realizada en Moscú en 1896.

A partir de este momento, su vida se desarrolla entre Alemania y Suiza principalmente, aunque realiza algunos viajes a Rusia y se relaciona con los artistas rusos de su generación.

Artista muy relacionado con sus colegas, toda su vida mantuvo una gran actividad militante en cuanto a la difusión de una identidad propia de las vanguardias. En 1909 es

miembro fundador de la NKVM (nueva asociación de artistas de Munich). En este ámbito resultó especialmente importante la creación junto a Franz Marc, en 1911, del almanaque *Der Blaue Reiter*. Asimismo, su actividad pictórica está apoyada por numerosos escritos y publicaciones a las que, además del *Der Blaue Reiter*, escribió en la publicación berlinesa *Der Sturm* de la galería del mismo nombre.

Entre las acuarelas de Munich de 1911 y las de París de 1940 hay 30 años de producción. En algunos de ellos, la cantidad de acuarelas desborda la de óleos. Es en el pequeño formato del papel de acuarela donde el pintor ensaya y descubre sus ideas con mayor libertad, mezclando diversas técnicas y alejándose de lo que normalmente se considera una acuarela. El intercambio entre lienzo y papel es constante, pero la acuarela es mucho más que un boceto, es un campo de acción distinto, y también están documentados los temas empezados en un óleo y revisados después en la parcela íntima y libre del color, el agua y el papel.

En la acuarela es donde más nos acercamos a la transparencia pura. “Si al hablar de *pureza de color*”, analiza Fred Licht en el catálogo de la exposición, “nos referimos a un color desprovisto de toda manifestación física ajena, aparte de su tonalidad, la acuarela es la que más se aproxima a representar la pureza cromática. Quizá sea esa cualidad la que la convierte en el vehículo predilecto para la teoría y el análisis del color”.

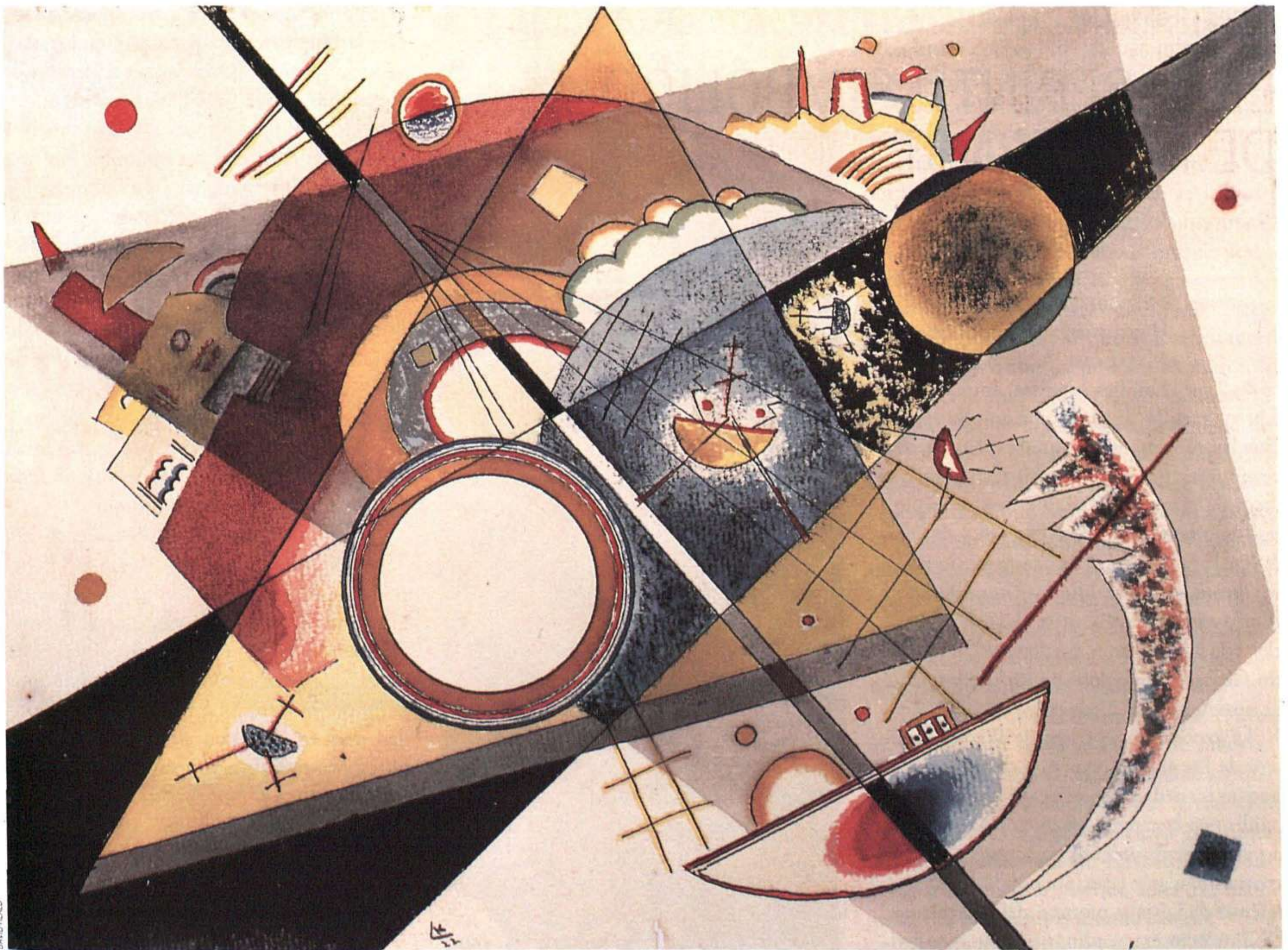
Tras las investigaciones de Goethe sobre la naturaleza y el comportamiento del color, la acuarela fue para algunos artistas románticos el campo donde analizar las características técnicas, psicológicas, espirituales e intelectuales de los colores. Kandinsky, en su preocupación por *lo espiritual en el arte* y en el desarrollo de la abstracción, es un heredero del romanticismo septentrional, que tenía una larga tradición acuarelística: Turner, Blake, Cozens, C. D. Friedrich, Kobell, Bonington y Feininger.

El impulso hacia la abstracción en la obra de Kandinsky, como señala Fernando Huici en el mismo catálogo, está presidido no tanto “por oposición a las formas naturales como



Kandinsky en Dessau en 1932.

CENTRO POMPOU



Vasilii Kandinsky, *Untitled*, 1922. Acuarela, aguada, tinta china y lápiz sobre papel, 26,9x36,6 cms.

por una aproximación a esa percepción de la naturaleza espiritual interior”.

El color es el eje de la renovación de la pintura. En la época de escritura de *De lo espiritual en el arte* y del trabajo del *Blaue Reiter*, Kandinsky encuentra dos modelos en la teoría del color de Goethe y en el pensamiento teofísico de Rudolf Steiner. “De Goethe”, explica Huici, “toma Kandinsky la base de su argumentación sobre el análisis del color y, en particular, esa visión cualitativa que determina para los colores propiedades anímicas y aún morales”. En Rudolf Steiner encontró Kandinsky una relación entre el sonido, el color y la esencia interior de las cosas.

Huici comenta la influencia del romanticismo y del misticismo del pensamiento teosófico tanto en Kandinsky como en Piet Mondrian. La teosofía respondía a la vieja aspiración romántica de unir lo finito y lo infinito. Y un profundo anhelo de síntesis será otro de los ejes vitales de Kandinsky, el que le lleva a intentar en Rusia, en su programa para el *Inkhuk*, una coincidencia entre la abstracción rusa de constructivismo y suprematismo, y su propia visión mística del arte.

El mismo afán ayuda a comprender sus años de enseñanza en la Bauhaus, que coinciden con un cambio en su obra plástica. Aparecen la regla y el compás, las figuras se vuel-

ven geométricas y las líneas y cuadrículas son impecablemente rectas. En la teoría son los años en torno a la publicación de *Punto y línea sobre el plano* (1926).

Kandinsky ve este momento como una etapa final en su formación. “Mi tránsito gradual desde formas muy sueltas y *enronquecidas* hacia una forma de estructura severa se explica porque la forma severa tiene una entonación más apacible. Y aquello que es verdaderamente apacible es más claro, más distinto y... más sonoro”. Es una declaración publicada en el primer número de la revista *Cercle et carré* y recogida por Huici en el catálogo de la exposición. □

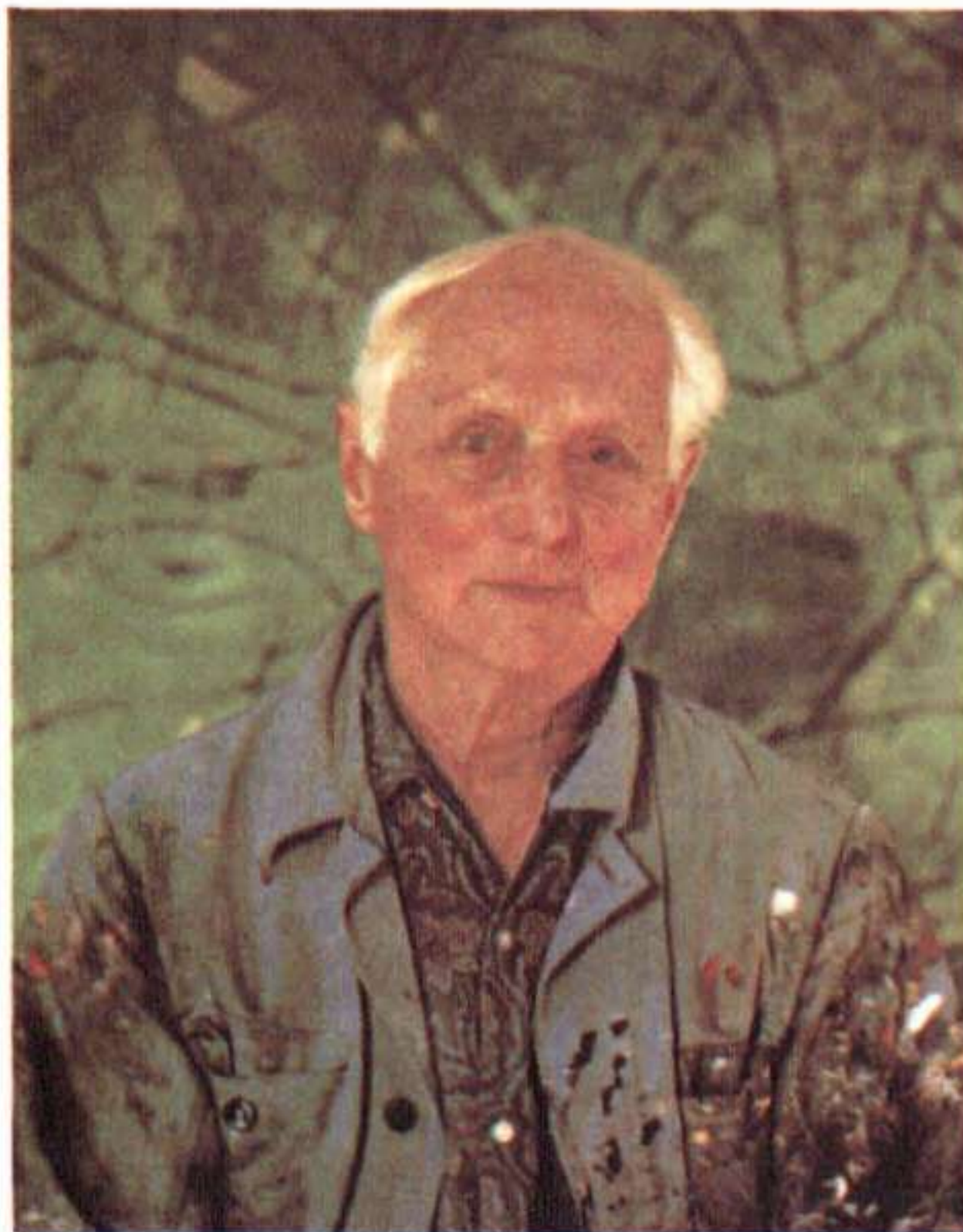
EL LABERINTO SIMBÓLICO DE MAX ERNST

BARTOLOMÉ MESA

Con motivo de celebrarse este año el centenario del nacimiento de Max Ernst, la Tate Gallery de Londres organizó, entre el 13 de febrero y el 21 de abril, una amplia exposición conmemorativa de su obra. La muestra, compuesta por más de 250 trabajos —que incluyen pinturas, dibujos, *collages* y esculturas—, se presenta ahora, y hasta el 4 de agosto, en la Staatsgalerie de Stuttgart. Se podrá ver luego en Düsseldorf —*Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*—, entre el 31 de agosto y el 10 de noviembre, y, finalmente, en el Centro Georges Pompidou, de París, entre el 26 de noviembre y el 27 de enero de 1992.

La exposición —a cargo de Werner Spies, uno de los grandes expertos en Ernst— tuvo una extraordinaria acogida de crítica y público en la capital británica y ha propiciado el redescubrimiento para muchos de un artista singular y laberíntico, líder del movimiento dadaísta y pionero del surrealismo. De intelecto extraordinariamente inquisitivo, con el alma de un filósofo y el temperamento de un explorador, Ernst ensayó incontables vías de expresión plástica, destacando sobre todo por la extensión de su universo creativo.

La presente muestra ha permitido revalorar su legado artístico y confirmar su posición entre los más completos representantes de la vanguardia de entreguerras. La octogenaria pintora británica Eileen Agar, amiga personal del artista, incluso llega a afirmar, con la perspectiva de todos estos años, que Max Ernst fue el más grande de todos los surrealistas: “Incomparablemente mejor que Dalí, que estaba demasiado interesado en la publicidad; mejor en realidad que el resto de todos nosotros puestos juntos. No tuvo



Max Ernst.

rival, por la amplitud y riquezas de sus ideas”.

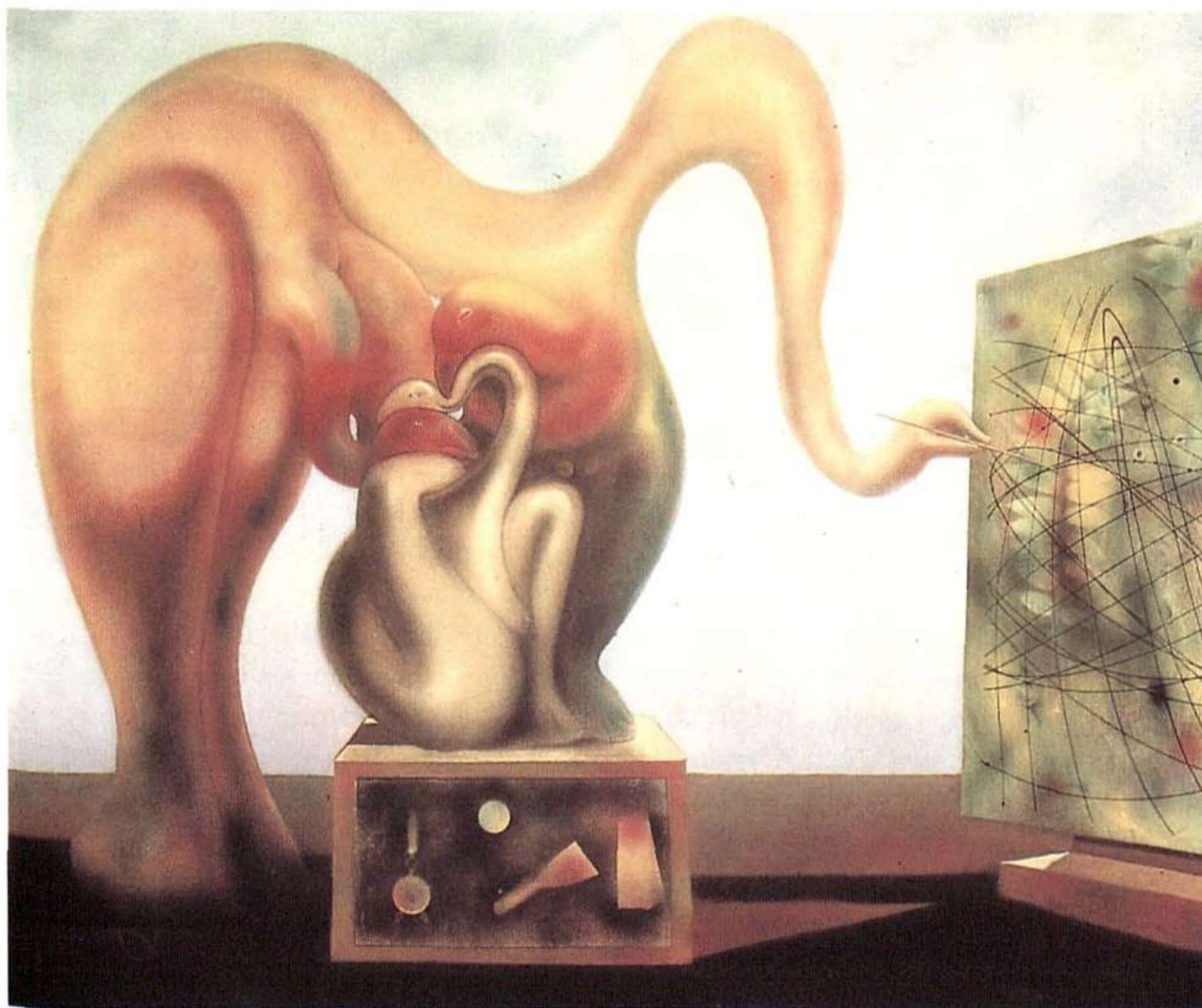
Nacido cerca de Colonia en 1891, estudió filosofía y psiquiatría —interesándole profundamente la obra de Sigmund Freud— antes de decidir dedicarse a la pintura. Su horror ante los desastres de la I Guerra Mundial —en la que se vio forzado a combatir— le llevó a adoptar una postura radical respecto a la política y al arte. Y pronto se unió al movimiento dadaísta alemán, encontrando, con el descubrimiento del *collage*, un medio ideal para expresar sus anárquicas ideas. Utilizando grabados de revistas, asociados de manera inesperada, Ernst crea un universo irracional y transforma, según él mismo explicó, “banales páginas de publicidad en dramas que revelan mis más profundos deseos”.

Algunos de los trabajos más notables de

la exposición pertenecen a esta época, si bien es a la fase surrealista parisiense de los años veinte a la que se deben las obras cimeras de la muestra: desde su inquietante escenificación del complejo central del psicoanálisis en *Oedipus Rex*, hasta esa impresionante creación del padre-tirano en *Ubu Imperator*. De sus investigaciones en el mundo del surrealismo surgieron, posteriormente, nuevas técnicas —*frottage*, *grattage*— y numerosas series gráficas ilustrando relatos sin sentido, que demuestran su extraordinaria invención subversiva. Quizá las obras menos inspiradas de la exposición corresponden a la etapa americana del artista, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta, en la que Ernst parece haber conjurado los viejos fantasmas que estimulaban su proceso creador.

Técnicas como el *frottage* —que consiste básicamente en frotar con lápiz un papel colocado sobre una madera, cuyas vetas dan lugar a formas aleatorias que activan la imaginación del artista— y otras semejantes remediaron su horror al lienzo vacío y le permitieron introducir un factor de casualidad muy en línea con el surrealismo. Aunque Ernst prefería una inspiración controlada y esas formas obtenidas por azar le servían únicamente como punto de partida para su posterior acción creativa, que estuvo siempre muy entroncada con su experiencia personal.

Poseedor de una imaginación particularmente obsesiva, su arte depende, como la de ningún otro artista del siglo XX, de las vivencias —más o menos traumáticas, más o menos reales— de su infancia. Conocedor del psicoanálisis, Ernst se complacía en indagar en fobias y sueños infantiles el sentido último de su obra. Le gustaba confesarse incapaz de distinguir entre aves y seres humanos y lo justificaba por ese incidente de su niñez en que, al mismo tiempo que su madre dio a luz a una niña, él descubrió, aterrorizado, muerta en la jaula a su cacatúa favorita. Así, en sus cuadros aparecen a menudo imágenes de pájaros, con diversas y desconcertantes intenciones simbólicas, y hasta llegó a fabricarse un *alter ego* plumífero en la figura del *Pájaro Superior Loplop*, al cual representó en



Max Ernst, *Toda la ciudad*, 1935-36. Óleo sobre lienzo, 60x81 cms.



Max Ernst, *Surrealismo y pintura*, 1942. Óleo sobre lienzo, 195,6x233,7 cms.

numerosos cuadros, y que —él decía— le visitaba casi a diario, ofreciéndole ininspiración, estímulo y hasta lienzos terminados. Quincuagésimo del surrealismo, Ernst, a través de Loplop, habita en sus propias obras.

Otras que reflejan su mundo privado de sueños y destapan las fuerzas de su inconsciente, dislocando la realidad y transformando héroes románticos en monstruos de pesadilla. Pero obras, también, que se nutren de los conflictos y amenazas del mundo exterior. En contra de lo que se suele creer, numerosos trabajos de esta exposición demuestran que Ernst estuvo igualmente preocupado por la atormentada realidad de su presente. Así, la repugnante bestia de *El triunfo del surrealismo*, que llena con su salvaje danza todo el lienzo —el más dramático de la muestra—, fue pintada en 1937, coincidiendo con el asalto de Franco al poder, y es una implacable denuncia de la tragedia de la guerra civil española, comparable en su comportamiento político a obras producidas en aquel momento por Picasso.

Porque su convencimiento de que el arte no es más que la visualización de nuestras fantasías y deseos más escondidos no significó una pérdida de contacto con la realidad: “Siempre traté”, declaró en una entrevista televisiva, “tener un ojo cerrado para contemplar mi mundo interior, mientras mantenía el otro abierto al mundo exterior”.

La obra de Ernst —con bosques oscuros y selvas de un verde lujurioso, con pájaros atrapados y cuerpos cuarteados y mal recompuestos, con ciudades desiertas y máquinas tortuosas— desvela obsesiones, privadas y colectivas, que de alguna manera todos compartimos. Y quizá esto explica el entusiasmo con que el visitante de la exposición trata de descifrar su interminable jeroglífico. Tarea nada fácil con este artista, que al final de una zigzagueante y larga carrera sólo se preciaba de su inescrutabilidad. “El hecho de que no haya conseguido encontrarse a sí mismo”, escribió en sus notas en tercera persona en 1967, “es considerado por Max Ernst como su único logro. Un pintor está perdido si se encuentra a sí mismo”. □

PINTORES ANDALUCES EN SEVILLA

FERNANDO OLMEDO

Las pinacotecas de la ciudad, Museo de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo, han inaugurado la primavera, este año tardía y ventosa, con sendas exposiciones antológicas de pintores andaluces, organizadas con el concurso de entidades autonómicas, estatales y privadas: una, dedicada a la obra del sevillano Juan de Valdés Leal, en el año inmediato al tricentenario de su muerte; la otra, centrada en la producción del onubense José Caballero, a los 60 años del comienzo de su labor creativa conjugan el factor común de ser primeras exposiciones antológicas, suponiendo cada una, desde ángulos distintos, un reconocimiento y un reencuentro con las respectivas obras. Coinciden a su vez al tratarse de selecciones itinerantes: tras su exhibición en la capital andaluza, la de Valdés Leal se expone en Madrid en el Museo del Prado, entre abril y junio, y la de José Caballero en salas de Granada, Huelva y Málaga, durante el mismo periodo. En los términos de su lugar de partida, estas antologías se han unido, además, para brindar la ocasión de *revisitar* los ámbitos museísticos de la pintura en Sevilla.

La exposición de Valdés Leal en el Museo de Bellas Artes ha sido justo pretexto para la apertura de las zonas que configuran la segunda fase del proyecto de rehabilitación del edificio, a cargo del arquitecto Javier Feduchi. Tras el calvario de cierres parciales o absolutos sufrido durante un decenio por la "segunda pinacoteca del país", al fin se abrió al público hace un año, en la primavera de 1990, primera fase de la reforma.

Instalado en el antiguo convento de la Merced Calzada, la intervención en el mismo revestía gran complejidad por la debilidad de los materiales constructivos y por el deterioro de muchos de sus elementos, como estucos, artesonados y pinturas murales. Hasta el

momento se hace patente el criterio básico de recuperación de los espacios conventuales y de sus revestimientos de origen, como puede apreciarse en el tratamiento de los claustros sucesivos y en la limpia restauración de la iglesia de cajón del primitivo establecimiento. La antigua iglesia se ofrece como la gran sala del museo, donde se concentran las obras más sobresalientes de la escuela de la pintura sevillana. La monumental escalera del cenobio, realizada por el arquitecto Juan de Oviedo, dispone el paso a la galería superior del claustro grande y a unas salas anejas, donde se han presentado los óleos de Valdés Leal. Su elección sólo se justifica por el anhelo de abrir al público las dependencias ya terminadas, pues las características de la obra expuesta, y la previsible afluencia de visitantes, no hubieran aconsejado su instalación en ámbitos tan exigüos.

José Caballero, *Peluquería en Córdoba*, 1953

Reúne la exposición 82 pinturas del maestro sevillano, esfuerzo considerable en la plausible línea de dar a conocer a los grandes pintores españoles del siglo XVII mediante muestras antológicas. La colección de obras conforma una potente visión de uno de los principales artífices del Barroco español; afirma de modo indiscutible la elevada calidad de una obra que, no obstante, ha sido hasta hace pocos años objeto de desigual fortuna crítica. Juan de Valdés Leal (1622-1690) aparece aquí como miembro de primer orden de la generación de la segunda mitad del siglo de oro de la pintura sevillana, la generación que encabezara Murillo. Con ella triunfaba plenamente una tendencia naturalista cargada de sentimiento y dramatismo, lejos ya del formalismo distante del Renacimiento tardío con que se había iniciado la centuria en la ciudad del Guadalquivir. Valdés Leal carga sus telas de una tensión sin precedentes, de una expresividad subrayada por la fuerza del color y por la continua presencia del movimiento, en trazos, figuras y composiciones. En la sucesión de óleos expuestos se contempla la evolución que media entre sus obras juveniles, presididas por la simetría, otras en las que se formula un barroco decidido y vital, como *Los sarracenos ante la ciudad de Asís*, *La flagelación de San Jerónimo* o *Santa María Magdalena*, *San Lázaro* y *Santa Marta*, hasta llegar a la plenitud madura de trabajos como los famosos *Jeroglíficos de las postrimerías*, del hospital de la Caridad, alegorías y escenas religiosas y bíblicas, como la *Danza de Salomé* o *Cristo disputando con los doctores en el templo*.

Pintor de temática religiosa por excelencia, Valdés Leal está asociado en la imaginación popular al fuerte impacto que causan sus obras sobre la muerte, impronta que le ha conferido una aureola legendaria y macabra que esta exposición, y el catálogo de la misma, contribuyen a disipar, haciendo posible una apreciación más equilibrada.

Reconocimiento de la producción de otro creador andaluz es lo que también ofrece la muestra antológica de José Caballero, inaugurada en el sevillano Museo de Arte Contemporáneo. Este espacio expositivo abrió sus puertas hace ya casi 20 años, aprovechando la



Juan de Valdés Leal, *Santa María Magdalena*, hacia 1657-59. Óleo sobre lienzo, 111x167 cms. Catedral de Sevilla.

fábrica de un edificio dieciochesco erigido para servir de granero al cabildo de la iglesia de Sevilla; su sencilla disposición longitudinal facilita su empleo como contenedor susceptible de destinarse a diversos tipos de instalaciones, aun teniendo en cuenta su dimensión y capacidad limitadas.

La panorámica de los trabajos de José Caballero que componen esta antológica arranca de 1931, cuando el autor emprende de manera firme su andadura creativa, hasta llegar a su obra más reciente, de 1990. Incluye labores con diferente intencionalidad y técnicas (dibujos a tinta china, *collages*, carteles, diseños escenográficos y óleos), que son reflejo de la amplia gama de actividades desarrolladas por Caballero. Integrante del legendario

grupo artístico que introduce las vanguardias en nuestro país en los años de entreguerras, se adscribe al círculo que utiliza el surrealismo como vehículo de expresión y ruptura con los cánones tradicionales. De sus fructíferas relaciones con Lorca, Neruda y otros artistas e intelectuales de la España republicana, surgen obras y escenografías teatrales que evocan influencias de Max Ernst, Dalí o Picasso. Queda, sin embargo, este primer impulso de fresca pictórica truncado por la contienda civil española, que disuelve o aniquila su entorno y que le fuerza a un austero exilio interior. No será hasta finales de la década de los cuarenta cuando pueda ir dejando atrás esta travesía en el desierto para renovar su tarea, y esto sin facilidades y con el veto expre-

so del aparato de la cultura oficial. Su lenguaje renacido se ha distanciado para entonces del surrealismo inicial, haciendo incursiones en un geometrismo cubista que conduce progresivamente hacia el simbolismo y a una abstracción acentuadas.

Vinculado a una de las figuras clave en la nueva configuración del panorama artístico español contemporáneo, Juana Mordó, conquista Caballero, a partir de la década de los sesenta, un espacio creativo más amplio. Pictogramas y sensigrafías son la fórmula del *caballerismo caballeresco*. En décadas recientes su obra se divulga y, en definitiva, disfruta de un mayor reconocimiento público, culminado con la concesión del Premio Nacional de Artes Plásticas en 1984. □



Mark Klett, *Zona prohibida, los acantilados del eco 9-21-85*, 1985. 7x49,2 cms.

FOTOGRAFÍA AMERICANA DEL SIGLO XX

PAISAJES DE LA METRÓPOLIS

MAITE RICART

A través de 257 obras de 66 autores, la exposición *Fotografía americana del siglo XX* propone un repaso a la evolución de la fotografía creativa en Estados Unidos, durante el periodo comprendido desde 1920 hasta la década actual.

La muestra, la primera de estas características que se presenta en Europa, ha sido organizada conjuntamente por la Fundació La Caixa y por el Center of Creative Photography de la Universidad de Arizona (Tucson), institución a la que pertenecen las fotografías seleccionadas. Este centro, único en el mundo de estas características, fue fundado en 1975 como museo especializado en fotografía desde 1900 a nuestros días.

Además de reunir colecciones y organizar

exposiciones, se ha convertido en depositario de los archivos fotográficos de los autores norteamericanos más relevantes, como Edward Weston, Ansel Adams, Louise Dahl-Wolfe o Richard Avedon, entre otros. A partir de los archivos y colecciones de esta institución –en total más de 50.000 fotografías aproximadamente–, la exposición se ha propuesto ofrecer una visión de la historia de la fotografía en este país desde una óptica estrictamente nacional, centrada en una descripción fiel del mundo norteamericano, de la que han quedado excluidas las obras realizadas por los autores fuera de su país. Fotografías de artistas tan conocidos como Paul Strand, Man Ray, Walker Evans, Ansel Adams, Robert Frank, Imogen Cunningham, Robert Mapplethorpe, Aaron Siskind, Diane

Arbus, Edward Weston o Garry Winogrand, entre otros, comparten cartel al lado de otros fotógrafos no tan conocidos o, incluso, inéditos en nuestro país.

En cuanto a las diferencias entre la fotografía europea y la americana, Terence Pitts, director del Center of Creative Photography y comisario de la muestra, junto a María Corral, opina que la fotografía norteamericana “demuestra una urgencia por tratar temas de Estados Unidos, por definir y captar el espíritu americano, y una atención mayor sobre temas como el paisaje. También por una fijación o tendencia al realismo, al documentalismo no tan evidente o importante en la fotografía europea”.

Fotografía americana del siglo XX está dividida en tres apartados: el primero abarca desde finales de la I Guerra Mundial hasta la segunda contienda mundial (1920-1945); el segundo recoge el periodo entre el final de la II Guerra Mundial hasta el inicio de la guerra de Vietnam (1945-1965), y el tercero se inicia con el final de este conflicto y abarca hasta nuestros días (1965-1990). Dicha organización de la exposición obedece al hecho de que las distintas situaciones políticas, sociales y económicas por las que ha atravesado Estados Unidos influyen enormemente en la creación artística, no sólo en fotografía, sino también en las otras artes. Por otro lado, las diferentes etapas establecidas ilustran, en cada momento, el interés de los fotógrafos por la utilización o introducción de nuevas técnicas y su gusto por ciertos temas, o el predominio de los aspectos formales o sociales en la concepción de sus obras.

En opinión de Terence Pitts, “el periodo más americano de todos es el de la década de los sesenta, porque es entonces cuando se manifiesta un sentido de exhuberancia en torno a la fotografía y, al mismo tiempo, surge una visión más ácida de la sociedad y la cultura norteamericanas, con fotógrafos como Robert Frank o Diane Airbus, entre otros”.

Otro de los atractivos indiscutibles de la exposición es el catálogo que la acompaña, con textos explicativos de John Pultz, Stuart Alexander y Sheryl Conkelton, especialistas en cada una de las tres épocas en que está

dividida la muestra. Sobre el primer periodo (1920-1945), John Pultz, conservador e historiador de la fotografía, señala: "Durante la época de gran prosperidad económica, que se extendió desde el final de la I Guerra Mundial hasta el hundimiento de la bolsa de Wall Street en 1929, la fotografía americana estuvo dominada por un estilo actual moderno, caracterizado por atrevidas geometrías y por la fascinación en ella ejercida por los materiales modernos y la maquinaria industrial, una fascinación de que hacía gala la vanguardia artística europea. Durante la Depresión y la II Guerra Mundial, ese estilo moderno e intruso fue mayoritariamente abandonado en aras de otro estilo actual documental, que abría una ventana aparentemente transparente sobre aquellos terribles acontecimientos contemporáneos".

Entre los primeros fotógrafos americanos que reaccionaron a la luz de la modernidad europea se encuentran Paul Strand (1890-1976), que investigó lo que el cubismo podía ofrecer a la fotografía, y Charles Sheeler, del que no hay fotos en la exposición, que experimentó con la capacidad de abstracción geométrica cubista. "El cubismo ofrecía a la fotografía", escribe Pultz en su artículo del catálogo, "no un nuevo programa formal de representaciones de aristas cortantes, sino algo mucho más importante: una justificación estética del tipo de examen de superficies íntimo y penetrante que la fotografía bien podía llevar a cabo".

En este periodo también destaca la obra del artista Man Ray (1890-1976), asociado al Dada de Nueva York en los años diez, y que en los años veinte y treinta trabajó como retratista y fotógrafo de moda en París; Edward Weston (1886-1958), que en la década de los veinte se decantó hacia un estilo moderno que combinaba las formas cubistas con tonos ambientales suaves, para luego evolucionar hacia un estilo fotográfico directo, de temática cotidiana; Imogen Cunningham (1883-1976), con sus conocidas fotos de plantas y flores; y Ansel Adams (1902-1984), con sus famosos paisajes de gran for-



Edward Steichen, *Gloria Swanson*, 1924. 24x19,1 cms.

mato, y su interés por una representación visual precisa del mundo.

El estilo documentalista de los años treinta se desarrolló, en gran medida, a través de los medios de comunicación y del mundo político y social, más allá de las galerías y de las exposiciones. La modernidad documental de esta época resultó especialmente institucionalizada durante la presidencia de Franklin Delano Roosevelt. Los administradores que dirigieron su programa de recuperación económica, el *New Deal*, pronto se dieron cuenta del poder de la fotografía para suscitar el apoyo popular. El programa del *New Deal* que reunió a fotógrafos con más talento fue la *Farm Security Administration*, que contó con Walker Evans (1903-1975), Arthur Rothstein (1915-1985) y Marion Post Wolcott (1910-1990), para fotografiar la vida en el campo y en los pequeños pueblos.

Por otro lado, la fotografía creativa americana a partir de 1945 sigue marcada, en gran medida, por el espíritu vanguardista, con notable afluencia del surrealismo y del culto a la foto exquisita. Sin embargo, a partir de 1960, asistimos al surgimiento de una nueva

estética americana más crítica con la sociedad y más personal en su punto de vista, dotada de un repertorio más variado de técnicas fotográficas, que prelude la aparición de las tendencias de los últimos años.

Los años cuarenta y cincuenta constituyeron la época dorada de las revistas ilustradas en América, con la publicación *Life* en cabeza y, por otro lado, entre 1945 y 1970 surgieron nuevas oportunidades de la mano del gradual crecimiento de la infraestructura fotográfica (aparición de programas de enseñanza en universidades, apertura de secciones de fotografía en algunos museos, entre ellos el MOMA, o aparición de las primeras galerías fotográficas, etcétera).

De este periodo destacan fotógrafos como Robert Frank (1924), que, con su libro *The americans*, marca una clara división entre la fotografía de los años cincuenta y la de los sesenta, por su penetrante crítica de la sociedad americana, radicalmente dividida y en bancarrota espiritual. También crítica y personal es la visión que Diane Arbus (1923-1971), Garry Winogrand (1928-1984) o Danny Lyon (1942) ofrecen de su país y sus gentes. Todos ellos utilizaron el estilo documental con fines de expresión personal y consideraron que el aspecto de instantánea que tenían sus fotos no sólo era aceptable, sino deseable por cuanto se aproximaba a la crudeza de la vida moderna.

El último periodo se caracteriza, según Sheryl Conkelton, por la coexistencia de dos prácticas fotográficas: la moderna, que reivindica la noción de la inventiva, y la post-moderna, que pone el énfasis en las imágenes ya existentes. En este apartado encontramos obra de Winogrand, Mapplethorpe, Danny Lyon o Bill Owens.

La exposición *Fotografía americana del siglo XX* permanecerá abierta en el Centro Cultural de la Fundació La Caixa, en Barcelona, hasta el 26 de mayo, y desde el 7 de junio al 21 de julio podrá verse en la sala de exposiciones de la misma entidad en Madrid (Serrano, 60). □

BARCELONA SE VISTE DE DISEÑO

MAITE RICART

Las ideas venden ha sido el lema que ha presidido la primera edición de la *Primavera del Diseño* de Barcelona, un acontecimiento cultural que ha aglutinado múltiples actividades y exposiciones en torno al diseño, con el objetivo de acercar la creación y el negocio. "La intención", explica Juli Capella, comisario de la *Primavera* junto a Quim Larrea, "era involucrar a los dos polos fundamentales de esta disciplina. Por un lado, a la cultura, la creación, la fantasía y, por otro, la industria, la comercialización de los productos. Así pues, diseñadores y empresarios se han visto representados en este acontecimiento".

"Queríamos", insiste Capella, "convencer a los empresarios de que la realidad industrial puede mejorar mucho con ayuda del diseño. Nuestros industriales son todavía poco atrevidos. En Cataluña no existe el tipo de empresario milanés, culto, que sabe apreciar un buen diseño y que tiene una visión a largo plazo. El empresario catalán es muy *botiguer* (tendero), quiere obtener beneficios enseguida y, por lo tanto, son muy pocas las empresas que cuentan con un departamento de diseño propio".

Pero esta *Primavera del diseño*, que se ha desarrollado a lo largo de los meses de abril y mayo, también se había propuesto otros objetivos, además del de ver a la cultura y el negocio hermanados. Se trataba igualmente de propiciar una ocasión para ver y aprender diseño, para hacer un repaso histórico, de recapitulación sobre lo que ha sido el diseño en diferentes etapas y, cómo no, para rendir homenajes y reconocimientos a algunas figuras importantes del diseño.

A la vez, desde la *Primavera* se ha tratado de crear las condiciones idóneas para generar

la reflexión y la crítica. "Esta iniciativa nació", puntualiza Juli Capella "con la intención de crear un rearme ideológico que genere nuevas teorías de proyección mundial. Sin embargo, este intento de reflexión profunda este año no se ha conseguido plenamente porque en Cataluña no hay ideólogos del diseño y, desde los años sesenta o setenta no ha habido reflexión seria sobre el diseño, ni tampoco crítica sobre el trabajo de los diseñadores".

Por último, a través de las actividades de la *Primavera* se ha propiciado un acercamiento a la sociedad, al ciudadano, con el fin de darle cuenta de lo que es el diseño, y de cuál es el estado de la cuestión. "Se trataba", en palabras de Capella, "de hacer llegar el mensaje al ciudadano de que el diseño no es una frivolidad, que es serio y riguroso, y que está presente en el 100% de nuestra vida y, por lo tanto, incide o puede incidir en la mejora de nuestra calidad de vida".

Barcelona se vistió de *diseño*. Un total de



Dibujo del diseñador gráfico América Sánchez.

22 exposiciones, de carácter muy variado, integraron la primera edición de este certamen, junto a otra serie de actividades lúdicas y culturales. Por ejemplo, hubo un ciclo en la Filmoteca de Cataluña de películas en las que el diseño tiene especial relevancia como son *Metrópolis*, de Fritz Lang, *Play Time* de Jacques Tati, *Caniche* y *Bilbao* de Bigas Luna.

También se organizó un ciclo de conferencias que, bajo el lema *Ideas versus consumo*, reunió a destacados diseñadores nacionales y extranjeros de la talla de Philippe Starck, Ettore Sottsass, Tibor Kalman o Andre Ricard. La oferta se completó con una propuesta de recorrido por los bares y tiendas de diseño de la ciudad, y con la convocatoria de un concurso de diseño para la Feria de Barcelona, y la puesta en marcha de un "mercado de ideas", emplazamiento donde exponer, comprar o vender ideas, proyectos sobre diseño gráfico e industrial.

"La idea", continúa Capella, "es que la *Primavera* sea un acontecimiento camaleónico, que cambie en cada convocatoria, que no tenga la misma estructura siempre, sino que ésta se modifique en función de las necesidades del diseño en cada momento. A pesar de ello, cada edición, a celebrar cada dos años, incluirá una muestra importante sobre un diseñador industrial español, y otra sobre un diseñador gráfico destacado. En esta primera edición, hemos incluido una muestra sobre el trabajo de Oscar Tusquets, que es uno de los personajes más interesantes del panorama del diseño mundial y, desde luego, el mejor diseñador español, y otra sobre América Sánchez, un diseñador gráfico nacido en la Argentina, pero que trabaja en Barcelona desde hace veinticinco años".

"También en cada edición se incluirá una exposición sobre una gran personalidad extranjera como la consagrada, este año, a Lella y Massimo Vignelli, dos diseñadores italianos que trabajan en Estados Unidos. La programación se completará con una serie de muestras temáticas, dedicadas al diseño de un país o ciudad extranjeros, al repaso histórico de etapas anteriores, a reflexión teórica, o exposiciones de prospectiva de futuro, como la que este año hemos dedicado al equipo Transatlántic (1984-1989), caso único en nuestro país de diseño estrictamente experimental".

Objects dans le parc es el título de la exposición sobre Oscar Tusquets que fue concebida, en principio, para el parque de la Villette en París, y que propone una revisión de la



Conjunto de piezas de mobiliario diseñadas por Oscar Tusquets.

obra creativa del arquitecto y diseñador catalán. Tusquets ha querido evitar en *Objects dans la parc* una exposición de diseño estricto, y ha optado por presentar una serie de escenografías, de una terraza, un comedor, un despacho, etcétera..., donde todo ha sido creado por el diseñador, incluso los cuadros que nos muestran una faceta poco conocida de él, la de pintor. La segunda parte de la muestra (que puede verse en la Sala Catalunya de la Fundació "La Caixa" hasta el 19 de mayo) está dedicada a la arquitectura desarrollada por Tusquets.

De carácter muy distinto es la exposición *América Sánchez: diez estrategias gráficas* (Palacio de la Virreina, del 11 de abril al 2 de junio), que reúne más de un centenar de trabajos del diseñador argentino afincado en Barcelona, que sirven para ejemplarizar diez estrategias gráficas diferentes basadas en la tipografía, caligrafía, dibujo, iconografía, geo-

metría, color, sistema, *gag*, o rediseño utilizadas por el creador.

Cada estrategia empleada por América Sánchez se ejemplifica con una pieza maestra, susceptible de ser sometida a una manipulación que permita mostrar su estructura y funcionamiento.

También tiene un marcado carácter pedagógico la muestra *Objetos-Diseño/Diseños-Cultura* (Palacio de la Virreina, del 11 de abril al 30 de junio, que plantee una reflexión acerca del diseño de objetos, como vehículo simbólico, cultural y comercial a través del análisis histórico y sociológico de la disciplina. La exposición, que exhibe más de 130 objetos diferentes, considera el objeto como herramienta, símbolo, identidad y pieza de arte, y recurre a la sociedad artesanal y a la industria urbana donde surge el diseño con carácter reflexivo, inventivo, consumista... Entre las piezas exhibidas encontramos, por ejemplo, el *Sillón Barcelona*, 1929, de Mies

van der Rohe, la *Chaise Longue*, 1928 de Le Corbusier, o el *Sillón Calvet*, 1902, de Gaudí, junto a objetos de diseño que se pueden adquirir en cualquier tienda.

La *Primavera del Diseño* ha sido organizada por los departamentos de Cultura y de Industria de la Generalitat de Cataluña, y por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, con la colaboración de entidades culturales dedicadas al fomento del diseño, de escuelas, comercios, revistas especializadas, y agrupaciones profesionales. "Una vez que el mundo del diseño haya superado los déficits que aún tiene pendientes, como la falta de reflexión teórica e ideológica, la completa adecuación entre diseño e industria, etcétera", concluye Juli Capella, "los profesionales del diseño consideramos innecesaria la celebración de esta *Primavera del Diseño*, por cuanto pueda suponer de protección a un sector que aún no se ha normalizado en nuestro país". □

John Cage (1912, Los Ángeles) es uno de los creadores que han ejercido mayor influencia en la evolución del arte de nuestro siglo, no sólo a través de sus composiciones musicales, sino también con sus escritos, su obra visual, su actitud y su pensamiento. Una obra rupturista, innovadora, muy influenciada por la filosofía Zen y por la valoración del *azar*.

MAITE RICART

JOHN CAGE

EL ARTISTA AZAROSO

Músico, pero también poeta y pintor, John Cage ha ejercido una influencia decisiva en el arte contemporáneo de la segunda mitad de este siglo por su valoración del *azar* y la *indeterminación* como medios válidos de organización estética, y por sus afirmaciones de que “el arte no ha de ser diferente de la vida, sino una acción en la vida”.

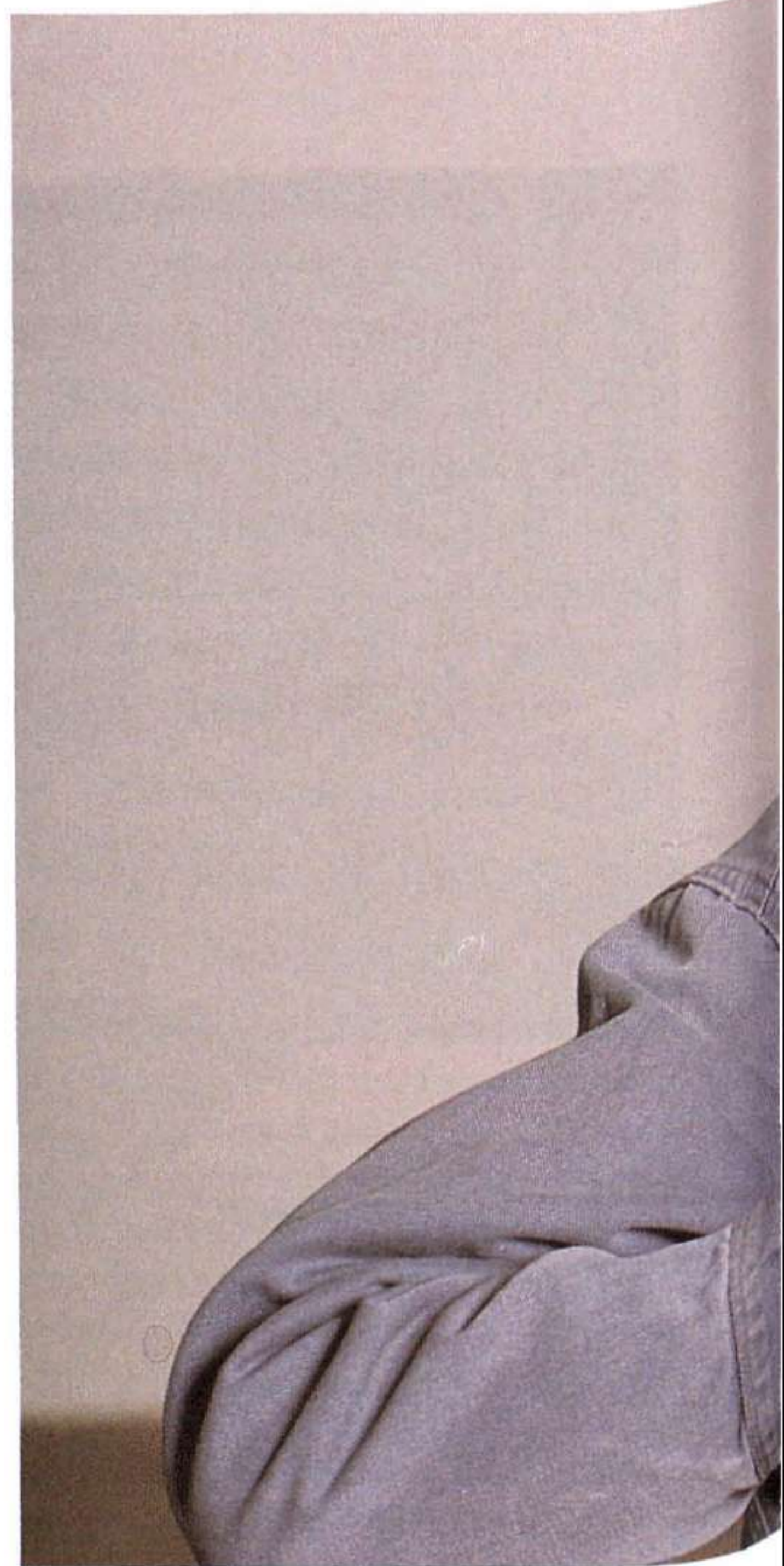
“Hace años”, explica Cage, “me introduje en una cámara insonorizada, a modo de experiencia, y ahí dentro escuché los únicos sonidos posibles, los de mi organismo, mis sonidos biológicos, que no eran intencionados, que no controlaba. A partir de ahí obvié crear con un objetivo. Mi vida se divide entre lo intencionado y lo no intencionado, e introduje esto último en mi obra. Me dejo llevar por el azar. Mi trabajo consiste en descubrir lo que no hay en mi mente”.

Desde los años treinta, momento en el que John Cage empieza a componer música, a la vez que escribe poesía y cultiva la

pintura, su actividad ha sido incesante, y ha resultado ser incansable en su afán de experimentación creativa en diferentes frentes, con voluntad rupturista, transgresora y potenciando la interrelación entre las distintas actividades artísticas. En este sentido, su obra es una manifestación, un compendio de las tendencias e inquietudes representativas de las vanguardias artísticas de este siglo.

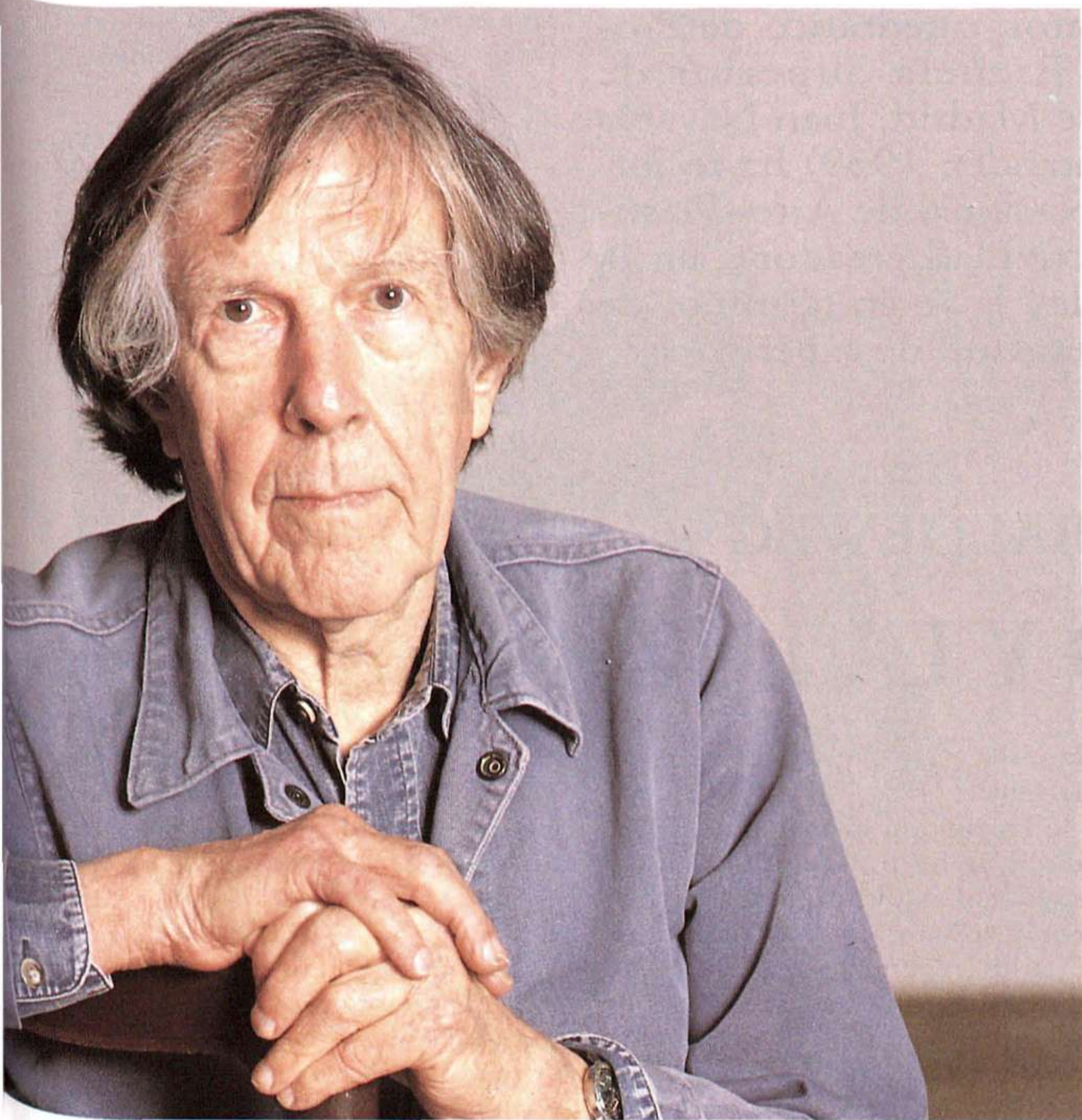
“El arte es prestar atención a lo que hay que prestar atención”, explica Cage, y, consciente de la perplejidad que ha causado tal afirmación en su interlocutor, añade: “Si presto atención a los sonidos, hago música; si presto atención a las palabras, escribo; o si presto atención a los colores y las formas, pinto, etcétera. No trato de expresarme, sino de producir actividades en todos estos frentes. En lugar de una autoexpresión, mi trabajo es una autoalteración”.

La música electrónica, el arte conceptual, la música aleatoria, la música visual, la repetitiva, el *happening*, el *environment* no serían



an lo que son sin la labor precursora de John Cage. En 1952, junto al bailarín Merce Cunningham, al pintor Robert Rauschenberg, el pianista David Tudor y los poetas Charles Olson y Mary Caroline Richards, Cage organiza un acto de 45 minutos de duración en el que cada participante ejecuta simultáneamente acciones independientes. Posteriormente, este acto será contemplado como prototipo de los *happenings* de mediados de los sesenta, y se considerará a Cage una de las figuras más activas en el desarrollo de esta práctica artística.

Artistas como De Kooning, Allan Kaprow o George Brech fueron discípulos de Cage, y de



ANNA M. PALLES

su círculo surgieron también los pintores Robert Rauschenberg y Jasper Johns, precursores del *pop-art*, con los que colaboró en múltiples proyectos.

Por otro lado, en el ámbito de la música experimental, Cage ha sido también un gran innovador, sobre todo por su introducción, en el arte de la composición, de la idea de *azar*, y una nueva concepción del silencio y de la música. “Todo cuanto percibe el oído”, afirma el compositor, “puede ser considerado como música”. Su propósito ha sido animar a la audiencia, al público, a utilizar

sus oídos como embudos, en vez de como filtros, con el fin de poder tomar nota de todos los fenómenos sonoros, en vez de prestar atención sólo a los tonos seleccionados por el compositor.

■ **“El arte no ha de ser diferente de la vida, sino una acción en la vida”**

Cage hizo su contribución a las búsquedas de timbre de su generación con el llamado “piano preparado”, técnica que trata de obtener efectos sugestivos mediante la alteración del sonido de las cuerdas del piano, a base de introducir materiales, como tornillos, trozos de madera, etcétera, en dichas cuerdas, consiguiendo resaltar así el carácter tímbrico del

instrumento. Para este instrumento escribió un concierto, 16 sonatas y 4 interludios, antes de emplearlo para otras combinaciones instrumentales (con un transistor o con una vasija de agua en su *Water Music*).

También en 1952, año del primer *happening*, Cage compone, inspirado por las telas blancas de Rauschenberg, una de sus obras más emblemáticas, *4'33"*, pieza silenciosa en tres movimientos. Durante el concierto, un pianista se sienta ante un piano cerrado durante esos 4 minutos y 33 segundos, sin producir ningún sonido. “Sin embargo”, explica Cage, “en esta obra intenté integrar las reacciones del público, los sonidos que producían –murmullos, toses e incluso silbidos de protesta–, y demostré la imposibilidad del silencio absoluto”.

Cuando se le pregunta si le gusta Mozart, por ejemplo, Cage esboza una sonrisa irónica y responde: “Por supuesto, me entusiasma. Voy a conciertos porque me gusta la música en vivo, no la música grabada. En casa no tengo aparatos para escuchar música”. “De hecho”, añade divertido, “no los necesito. Vivo en la Sexta Avenida de Nueva York, y hay mucho tráfico, así que me dedico a escucharlo”.

Cage también tiene una importante obra visual, principalmente dibujos y obra gráfica, y muchas de sus partituras han sido expuestas en museos y galerías de todo el mundo. Ésta es una faceta del artista casi desconocida en España, donde el pasado mes de enero el artista expuso por primera vez. En la sala Espai Poble Nou, Cage presentó, hasta finales de abril, partituras, dibujos y acuarelas, estos últimos llenos de alusiones a los jardines Zen y a sus piedras. □



Arquitecto y pintor, catedrático de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939) ha recibido el Premio Nacional de Artes Plásticas de 1990. Su doble actividad creadora, en la que no establece prioridades, la ve en términos de confrontación y de complemento de experiencias.

BEATRIZ FERNÁNDEZ

JUAN NAVARRO BALDEWEG

EL ESPACIO Y LA LUZ

EN la actualidad trabaja en tres importantes proyectos públicos: la rehabilitación de la zona de San Francisco el Grande, de Madrid, tras ganar el concurso de ideas celebrado en 1982; la rehabilitación como museo de los Molinos del río Segura, en Murcia, emprendida en 1984, y las obras del nuevo auditorio de Salamanca. En este apretado horizonte cabe también la exposición antológica en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que se celebrará en 1993, montada por Ángel González.

El estudio de Juan Navarro está formado desde hace mucho tiempo por dos habitaciones: la del arquitecto, muy blanca, presidida por un gran cartel verde y blanco de Malevich, y llena de mesas claras y de jóvenes colaboradores inclinados sobre ellas, y la del pintor, en la que los tableros horizontales se convierten en caballetes verticales, y hay un cuadro tras otro, en

batería y en construcción, esperándole.

“La pintura es una gran invención, se ha mantenido siglos y siglos ahí. Me encanta la pintura”, confiesa Juan Navarro, “incluso es ejemplar para la acción. Es un modelo de cómo comportarse en el mundo. Modelo porque es mínima, es directa. Entrás en relación con un medio que es el lienzo, y prácticamente sin nada, casi diría sin manos, rehaces todo un universo de experiencias, muy completas además, porque también hay una proyección del propio cuerpo, de

■ **“Creo que todas las obras siempre son una colaboración con algo que uno desconoce”**

de uno mismo, sin que inevitablemente lo pretendas. Pero qué duda cabe que la proyección de tu existencia incluso más inconsciente está en el cuadro. Por eso a uno nunca le tiene que preocupar el estilo, porque si tú tienes dominio de este flujo inmediato entre ti y la obra, es inevitable que tenga una proyección de tu organismo”.

“Uno de los grandes premios de

la pintura es que realmente te lleva a algo que nunca habías esperado. Es muy milagrosa, pero en el sentido más estricto de la palabra. Están continuamente ocurriendo milagros que te sitúan en un punto que tú no pudiste nunca imaginar al inicio. Creo que todas las obras siempre son una colaboración con algo que uno desconoce”.

El cuadro que se hace un poco a sí mismo es muy distinto al edificio: “La arquitectura siempre está en cierto modo prevista. Nunca me sorprende demasiado el resultado. Me parece como si lo hubiera visto”.

Pero Juan Navarro distingue entre hacer la obra y lo que él llama “la recompensa, la experiencia de la obra”. “Desde luego es mucho más agradable pintar como trabajo. No cabe duda que la pintura se hace sin intermediarios, es una batalla siempre muy noble, en el sentido de que no hay interferencias de nada. Por eso es mucho más cómodo el ejercicio de la pintura. Pero la buena arquitectura es muy emocionante. Es envolvente y total. Las obras son una de las experiencias más fuertes que se pueden tener, incluso cuando se están haciendo. Hay algo único en la experiencia de la arquitectura. Un mundo que, insisto, es profundamente emocional. Es muy difícil explicar hasta qué punto uno se siente conmovido por una obra que se está haciendo. Eso pasa al entrar en una iglesia de Alberti, es una emoción especial”.

“La misma emoción que produce el paisaje”, explica Juan Navarro, “se comprime, se proyecta, se contrae en el espacio de la arquitectura. Tu experiencia como ser humano, casi como animal, vuelve a ser retomada por la labor del arquitecto. Por ejemplo, la importancia que puede tener el horizonte, el estar erguido o estar sentado,



levantar la cabeza o girar sobre ti mismo. Esas son experiencias profundísimas”.

La experiencia de la arquitectura desborda la mirada. “Es una experiencia inmensa, desapareces, vuelves a sentir que efectivamente estás en un enigma, en algo que tienes que explorar. Esta exploración en pintura también ocurre, pero es una exploración más limitada, dentro de un borde, acotada.

Pero la arquitectura siempre te sorprende, sale a tu encuentro, está más allá de ti. Te sientes nadando en ella”.

Juan Navarro desconfía de la arquitectura de autor, e igualmente de la obsesión por el mundo propio en pintura. Piensa que en ambas artes hay que mirar hacia fuera, a cuestiones *ajenas* al pintor o arquitecto, *objetivas*. “Creo que la pintura debería volver a los

grandes temas del espacio, la luz y los problemas visuales”. Le aburren la repetición de la abstracción y cierto surrealismo de la pintura actual.

“La manera en que nosotros miramos al paisaje”, reflexiona Juan Navarro, “el brillo del agua de nuestros ojos, en parte, se acumula en un espesor sobre la imagen. Éstas son unas cosas que aparecen en muchos de mis cuadros, como esa dimensión perpendicular a la obra, donde hay unas referencias a unos primeros planos que casi están dentro del ojo mismo. Casi diría que la recreación en dos dimensiones de lo que sería un espesor perpendicular, y por tanto tridimensional, es lo que más me interesa de los problemas que hay en pintura. Y creo que uno de los últimos movimientos que abordan ese problema es el cubismo”.

Picasso es un modelo por la bravura de sus cuadros: “Ese asalto a la realidad y a sus posibles representaciones”.

“Cuando el sol está muy alto, hay una especie de masa, de velo en el espacio, de puros brillos, en todas las hojas de los árboles. ¿Cómo representamos este tema? Hay ahí una ilustración de elementos de luz que están presentes y que son parte del paisaje. ¿Cómo se pueden componer esas sensaciones de espacio? También es evidente que una buena pintura ofrece muchísimo más de la realidad que la mejor diapositiva de ese mismo tema inicial. Hay muchísima más experiencia, aunque sea muy simple lo que uno ha hecho, y sin embargo es muchísimo más difícil reconocer, a lo mejor, el problema que uno ha tratado”.

Juan Navarro es pintor de series sobre el mismo tema: “Necesito repetir muchas veces un tema básicamente idéntico, pero asaltándolo desde distintos puntos”. □

TÀPIES, VERANO INTERNACIONAL

ANTONI TÀPIES. CELEBRACIÓN DE LA MIEL
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO,
Las Palmas.
Julio-septiembre.

TÀPIES INTERPRETADO POR LLENA
FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, Barcelona.
Mayo-septiembre.

EL LENGUAJE DE ANTONI TÀPIES
GRABADOS Y LIBROS ILUSTRADOS
CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORÁNEO,
Méjico, D.F.
13 de junio-25 de agosto.

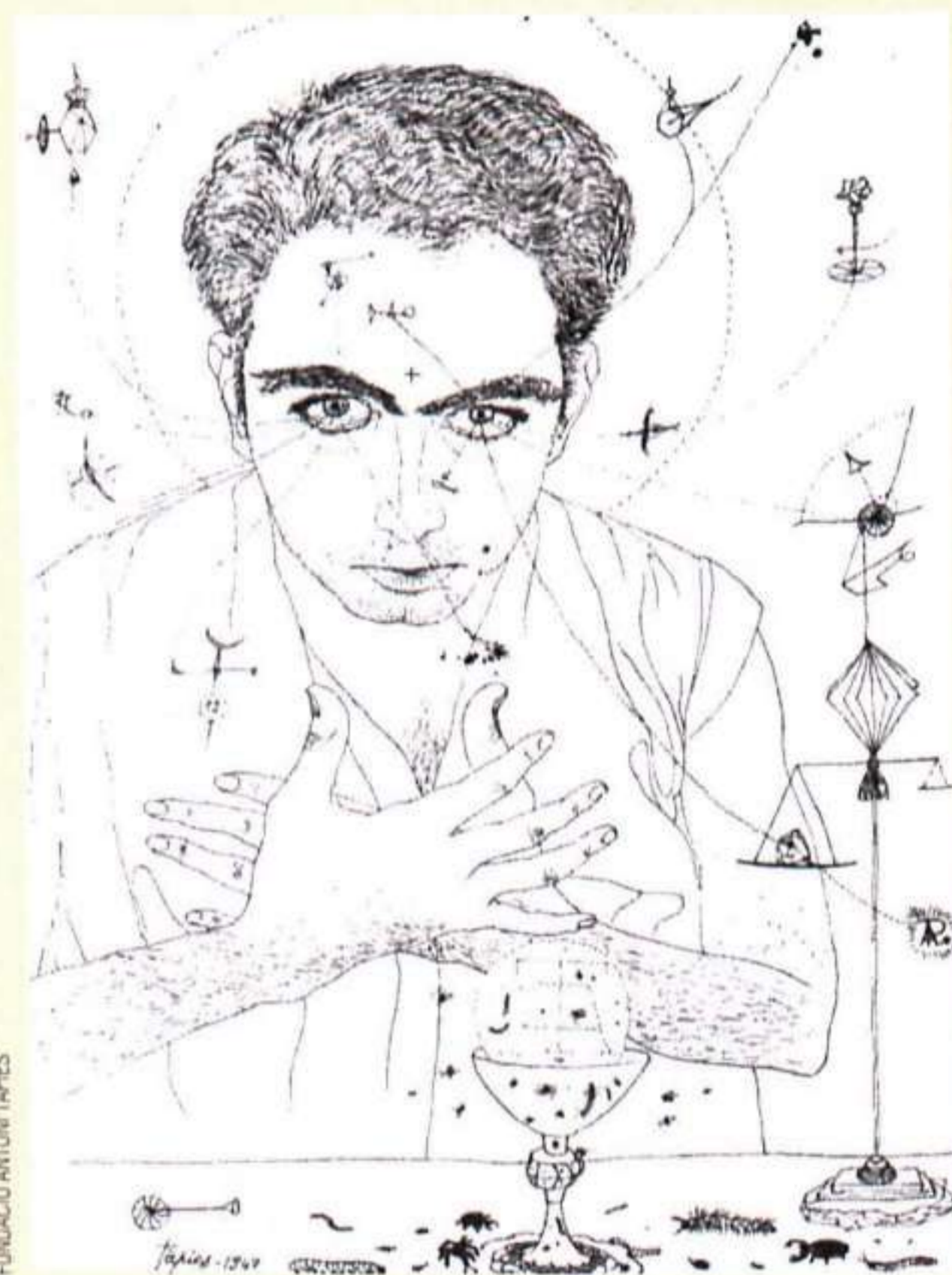
ANTONI TÀPIES
GALERÍE LELONG, Zurich.
6 de junio-julio.



Antoni Tàpies,
Huesos y Cruces,
1990.

Cuatro grandes exposiciones, dos de ellas itinerantes por Europa y América, demuestran una vez más que Antoni Tàpies es el pintor español más reconocido internacionalmente. "Tàpies. Celebración de la miel" es la primera monográfica organizada por la Fundación Antoni Tàpies, de Barcelona, para enseñar aspectos poco conocidos de la obra del pintor catalán. Gira en torno al barniz, que aparece en las obras del pintor desde 1952 y se convierte en el gran protagonista de sus cuadros de los años ochenta.

El barniz como masa transparente, que



Antoni Tàpies, *Autorretrato*, 1947.

obliga a revisar la idea de un Tàpies pintor matérico de cuadros espesos. Su fluidez es una invitación al desorden y la libertad formal. Su tono aceite ordena cromáticamente el cuadro en una armonía de ocre: la celebración de la miel que da título a la exposición.

La muestra inaugurada en el CAAM de

SURREALISMO Y REPORTAJE
LEE MILLER, FOTÓGRAFA
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ, Barcelona.
25 de abril-16 de junio.

Hasta el 23 de junio podrá verse en Madrid la exposición "Man Ray. Los años Bazaar", en el Círculo de Bellas Artes. Está dedicada al trabajo del artista para revistas de moda, que le permitió vivir a lo largo de toda su carrera. Coincide con la exposición de fotografías en la Fundación Miró de Barcelona de Lee Miller, que fue su alumna, musa y amante.

El legendario París de entreguerras había recibido primero a Man Ray, en 1921, ocho años después llama a su puerta Lee



Lee Miller, *Prisioneros en Dachau excarvando entre la basura*, 1945.

Miller, también neoyorquina, su discípula como sea. La americana se sale con la suya, viven

Las Palmas, hará un recorrido internacional que tendrá dos paradas en Portugal: la Fundação Casa de Serralves de Oporto y la Fundação Gulbenkian de Lisboa. En la primavera de 1992 podrá visitarse en Barcelona.

Hasta el próximo mes de septiembre, en la Fundación Tàpies de Barcelona se presenta la exposición: "Tàpies interpretado por Llena", que inaugura una serie titulada "La ansiedad de las influencias". Llena, como Broto, es uno de los artistas más jóvenes (Barcelona, 1942), cuya obra se ha ganado el reconocimiento de Tàpies. Ahora, es Llena el que selecciona obra del pintor mayor entre los fondos de la colección de la Fundación.

En el proyecto de Llena, Antoni Tàpies pintará en el pavimento la señalización que guiará a los visitantes de una obra a otra.

La exposición "El lenguaje de Antoni Tàpies: grabados y libros ilustrados", en Méjico, ha sido organizada por Deworah Wye, conservadora del Museum of Modern Art de Nueva York. Inicia en México una itinerancia que acabará en el propio MOMA de Nueva York.

A la vez que los museos, la galería Lelong, fiel al artista hace muchos años, expone en Suiza la obra que recientemente pudo verse en su sala de París.

juntos tres años, que corresponden al desarrollo de las fotografías solarizadas. Ella trabaja entonces como fotógrafa para Chanel, Schiaparelli y Patou.

A partir del treinta y siete viaja con frecuencia a París, a reunirse con el grupo surrealista. Aquí conoce al pintor y escritor Roland Penrose, con quien se casará años después.

Combina la fotografía de moda para *Vogue* con el retrato de los desastres de la guerra. Y en el cuarenta y cuatro cruza el Canal de la Mancha y acompaña hasta París, y luego a lo largo del Rin, al ejército norteamericano, como reportera de guerra. Sus fotos de Dachau y

Buchenwald se publicaron también en *Vogue*.

Acabada la guerra trabajará en colaboración con Roland Penrose en la fundación y el montaje de exposiciones y catálogos del Institute of Contemporary Arts (ICA), en Londres.

La actual exposición recoge fotografías de la etapa surrealista parisina, del Egipto de los años treinta e impresionantes documentos de la II Guerra Mundial.

La muestra se inauguró en 1990 en la Corcoran Gallery of Art de Washington y llega a Barcelona después de un largo recorrido norteamericano, con paradas en San Francisco, Chicago y Nueva York.

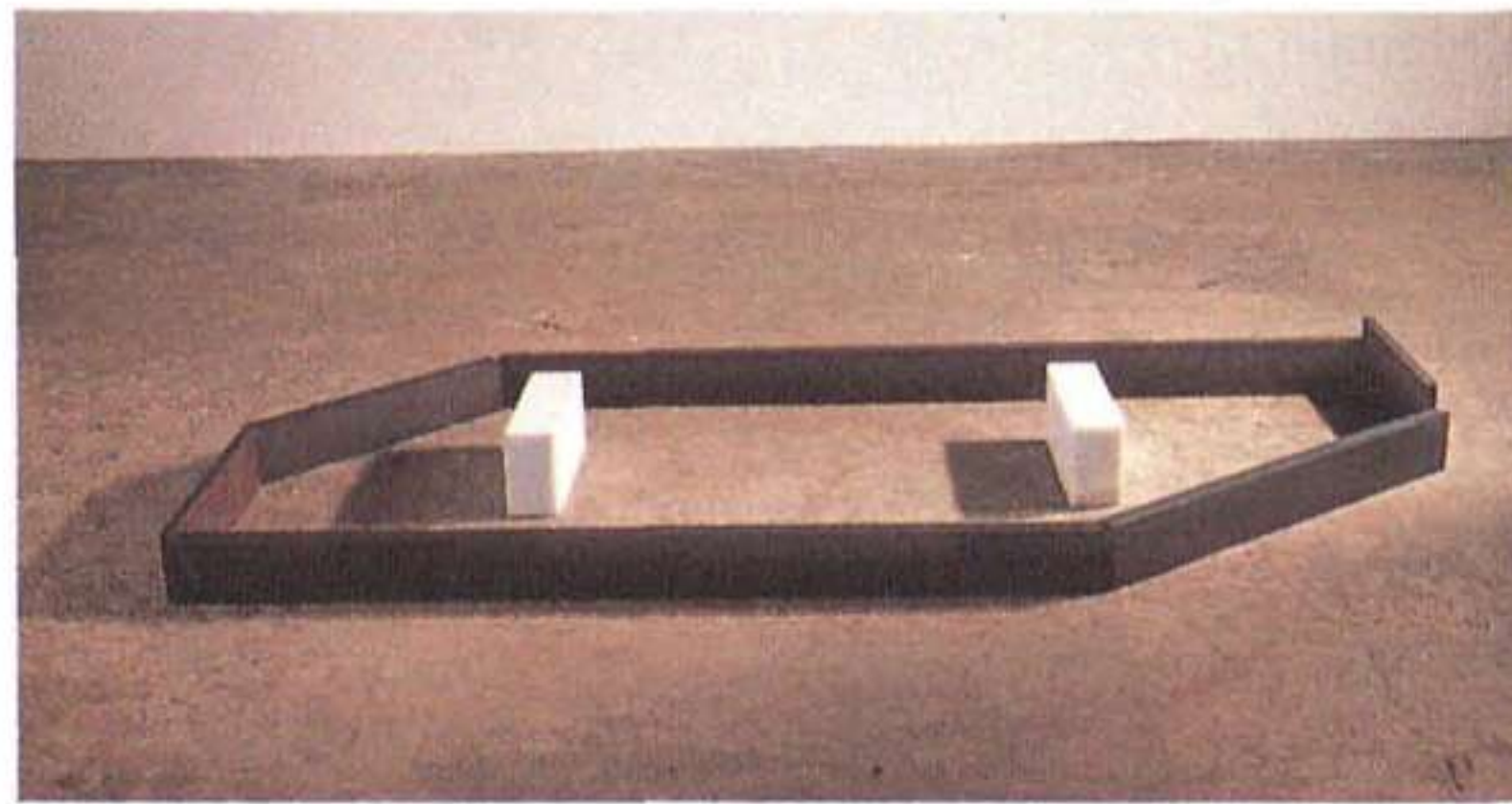
NUEVOS TERRITORIOS

SERGI AGUILAR

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ,
Barcelona.

25 de abril-16 de mayo.

La última producción de Sergi Aguilar: siete esculturas de gran



Sergi Aguilar,
TINNIT, 1990.

tamaño, tres pequeñas y veinticinco dibujos; todo ello realizado en los últimos tres años.

Hay una interrelación evidente entre los dibujos y las piezas, y entre éstas y el espacio y la luz

JULIO MITCHEL. FOTOGRAFÍAS

IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ,
Valencia.

2 de mayo-23 de junio.

Julio Mitchel nació en Cuba en 1942. Vive y trabaja en Nueva York desde 1960. En su exposición hay fotografías sobre la guerra en el Ulster, en Israel y en el Líbano. Artistas travestidos, enfermos incurables, bomberos, el ilegal boxeo infantil, los viejos judíos del Lower East Side, los peatones de Manhattan. Sus temas incluyen el conflicto

entre la imagen pública y la privada, la complejidad de la identidad masculina, las violencias físicas y psíquicas, la vejez y el amor.

Las imágenes están ordenadas

de la Fundación Joan Miró. El artista ocupa y anima un espacio donde sabe encontrar para cada obra el lugar que le corresponde. "En mis piezas hay una emoción sublimada, contenida, un cruce de energías necesarias para dar a la obra aquello que el espectador espera que le sea transmitido". *AM-PM*, por ejemplo, está hecha en relación con el paisaje africano, abierto y luminoso.

Desde 1979 Sergi Aguilar trabaja con acero, cobre y mármol. Insiste en su voluntad de hacer piezas geométricas, con raíces minimalistas, en la que hay también referencias al arte neolítico y al romántico. Serra y Long serían su marco contemporáneo, por su afán de intervenir en paisajes vírgenes y por la preocupación de dar lugar a nuevos territorios.

en tres series: *Tríptico*, *Hombres trabajando* y *¿Tú me amas?* El estrés, la angustia y la ansiedad son sus *leitmotives*.

Quizá ayuda a comprender la atención que Mitchel da a la alienación su propia biografía: es un judío cubano que llega a



Julio Mitchel, *¿Tú me amas?*

Nueva York justo antes de cumplir los 18 años.

Sus primeros éxitos como fotógrafo fueron un reportaje sobre Irlanda en 1972 y otro sobre el Ferry de Staten Island.

UN ALFABETO RISUEÑO Y LUMINOSO

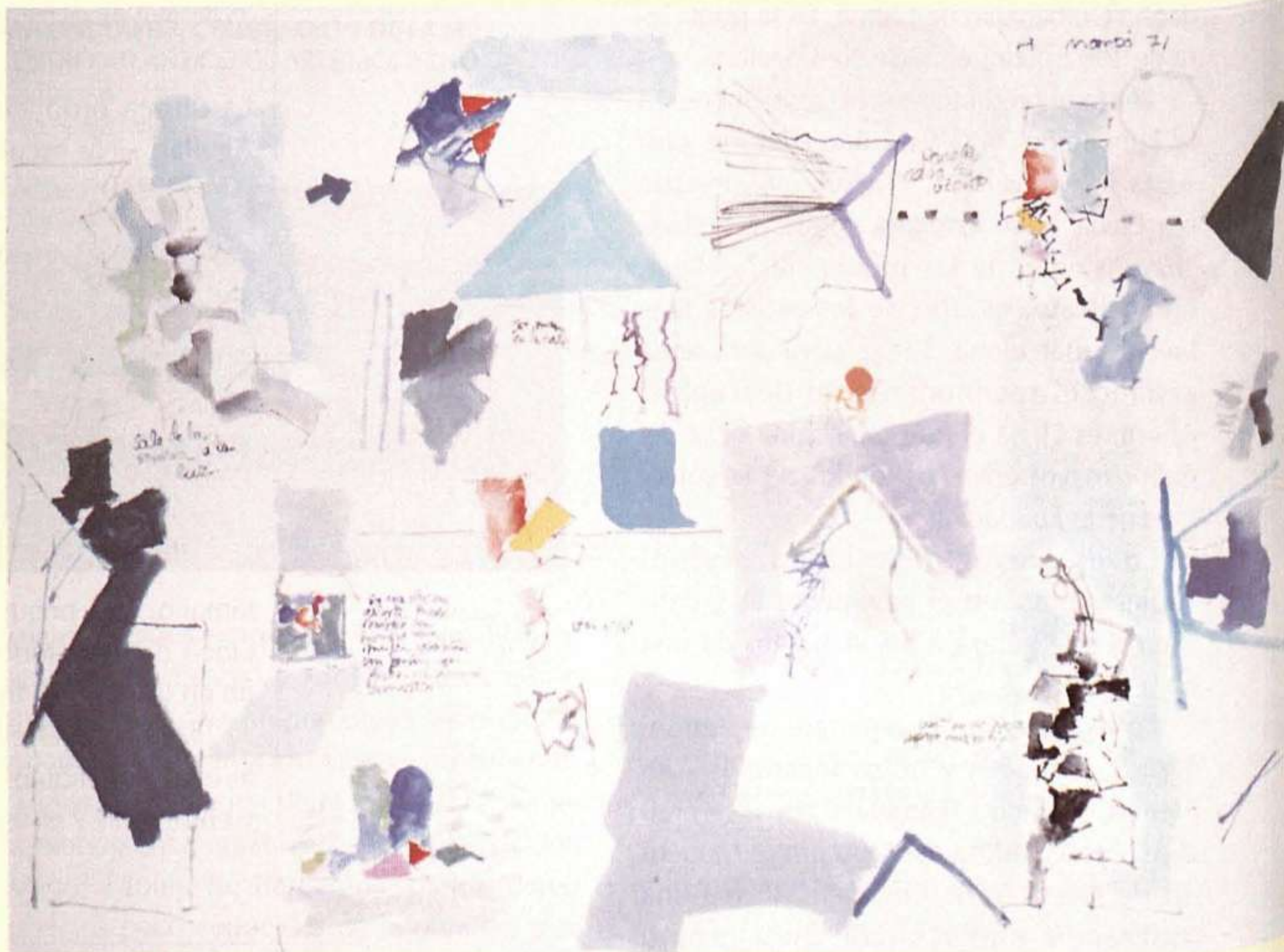
MOMPÓ (1960-1986)

IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ, Valencia.
17 de mayo-31 de agosto.

“Escribir en los cuadros”, confiesa Mompó, “era una necesidad al pintar. Era elemental para expresarme. Estaba sugiriendo, contando cosas como pintor, y esas cosas las hacía a mi manera con formas plásticas y letras. Más tarde las letras y las frases hechas desaparecieron y hoy quedan unos garabatos o líneas que recuerdan lecturas y que sirven para expresar vivencias”.

La escritura de Mompó es también dibujo: agrupaciones de rayas y puntos animando fondos blancos. Pero no caligrafía, sino líneas trazadas a pincel y nacidas desde el principio en color. El resultado es un alfabeto de signos. Un mapa personal de impresiones y sentimientos.

Manuel Hernández Mompó, nacido en Valencia en 1927, estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en su ciudad natal, y completó su formación con viajes y estancias en Francia, Italia y Holanda. El crítico Moreno Galván ve en su obra la herencia del “fuerte



Mompó, *Vestido de fiesta espera a una mujer*, 1971. Pintura sobre papel, 35x50 cms.

sentido luminista y cromático” de la tradición moderna de la pintura valenciana.

En sus primeros años fue definitiva la influencia del grupo holandés Cobra, de los

neoconstructivistas, y quizá de ese otro mediterráneo que es Miró, que le mostraron un camino en el que el color se liberaba de la figuración. Pero permanecería siempre

JAMES ROSENQUIST

IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ, Valencia.
17 de mayo-18 de agosto.

Más de 50 obras: pinturas, habitaciones y objetos de los últimos 30 años que se han reunido gracias a una larga lista de colecciones públicas y privadas: Musée National d'Art Moderne y Centre Georges Pompidou (París); Hirshhorn Museum and Sculpture Garden y Smithsonian Institution (Washington); Museum of Contemporary Art (Los Ángeles); Moderna Museet (Estocolmo); Hara Museum of Contemporary Art (Tokio); Leo

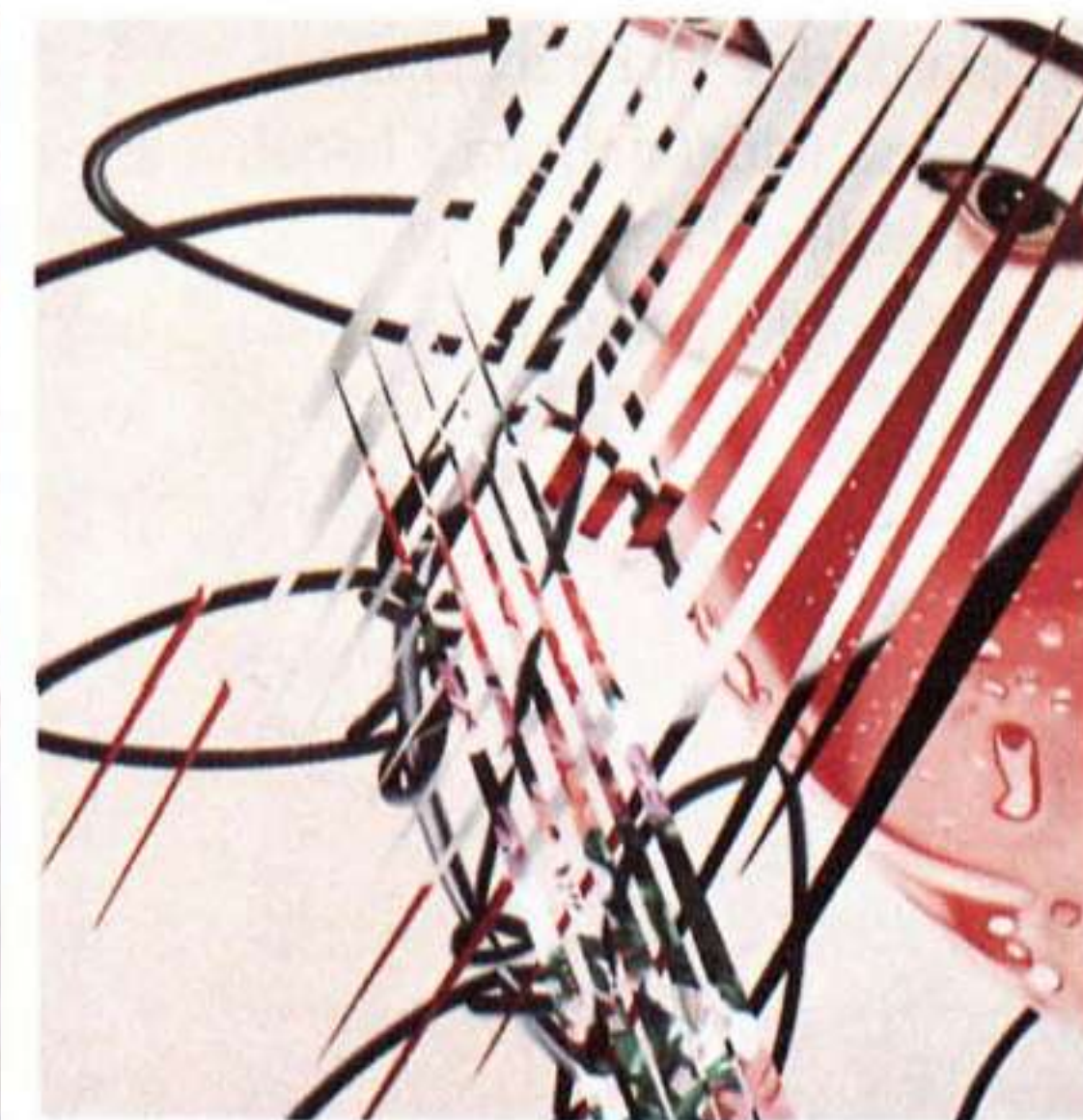
Castelli Gallery (Nueva York); Sonnabend Collection (Nueva York) y colecciones privadas europeas y norteamericanas.

James Rosenquist (Grand Forks, North Dakota, 1933) estudió Bellas Artes en Minnesota y fue pintor de señales para estaciones de servicio y vallas publicitarias en sus veranos de estudiante. En 1955 se instala en Nueva York.

Son los años del Expresionismo Abstracto, pero son también las fechas de las primeras obras Pop de Jasper Johns y Robert Rauschenberg. En 1962 Rosenquist hace su primera exposición individual, con cuadros



J. Rosenquist, *Shelf-Life*, 1972.



J. Rosenquist, *The Kabuki Blushes*, 1984.

como *President Elect*; 47, 48, 60, 61; *Zone*. Es el mismo año de las primeras exposiciones individuales de Roy Lichten-

stein, Claes Oldenburg y Andy Warhol. De Europa llega la influencia de Duchamp y del surrealismo.

fiel a una sensibilidad luminosa y cromática y a una vivacidad lúdica que puede relacionarse con sus raíces mediterráneas. Pero, posteriormente, el pintor irá adquiriendo una personalidad, unas características propias, como reconocerá la crítica.

Su obra recibe el reconocimiento internacional con el premio de la UNESCO en la XXXIV Bienal de Venecia (1968).

Con motivo de la exposición retrospectiva del IVAM –cuya política artística viene incluyendo, junto a otros, a artistas valencianos– se ha editado un catálogo con textos de Francisco Calvo Serraller, Andreu Alfaro, José Corredor Matheos y José Francisco Yvars, comisario, este último, de la exposición.

La muestra incluye obras que van de 1960 a 1986, es decir, a partir de los años en que Mompó ya ha creado su propio estilo, un estilo que se diferencia decididamente de los intentos informalistas de sus primeros años; que se caracteriza por una preocupación por la luz y el dibujo, creando unos espacios de composición limpia y abierta, en los que dominan los fondos claros, en especial el blanco, dándole una gran luminosidad. Sus obras han sido descritas como de una ingenuidad poética, lírica. También se recupera en la retrospectiva una serie de cuadros figurativos –algo excepcional en él– que realizó en el 77.

NOTICIAS DE PORTUGAL VIEIRA DA SILVA

FUNDACIÓN JUAN MARCH,
Madrid.
17 de mayo–7 de julio.

Puentes, ciudades, jardines y bibliotecas, descompuestos en un diminuto mosaico de cuadraditos, círculos o rectángulos, forman las imágenes cotidianas de la pintora portuguesa Helena Vieira da Silva (Lisboa, 1908). La exposición presenta más de 70 cuadros desde 1934 a 1986. Ha sido organizada en colaboración con la Secretaría de Estado da Cultura de Portugal; la Fundación Casa de Serralves, de

Oporto, y la Embajada de Portugal en España.

La pintora se estableció en París en 1928 y estudió allí pintura, escultura y grabado. Pasa ocho años en Brasil, y se instala definitivamente en París en 1947. Allí expone, ilustra libros y hace también cartones para tapices.

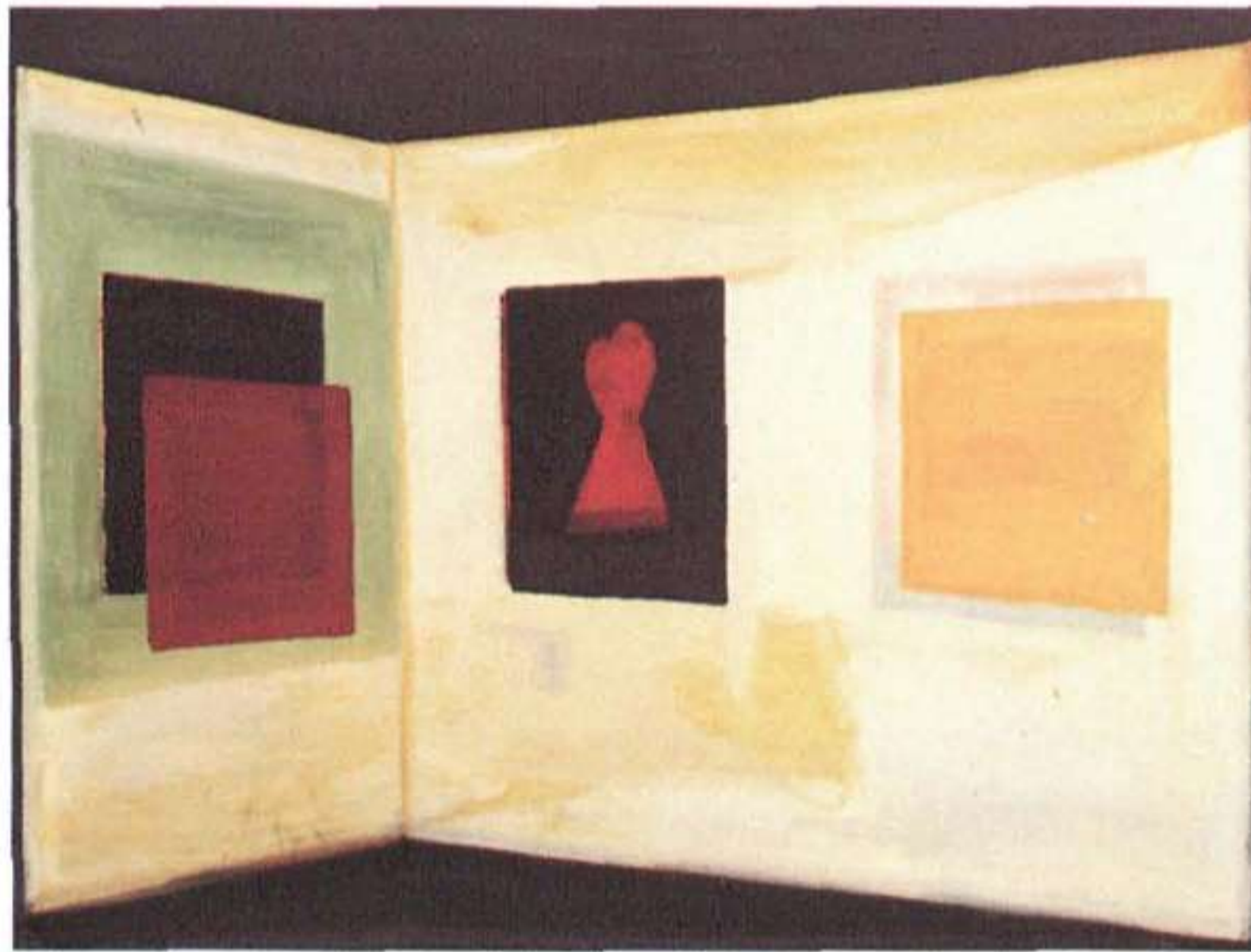
Su pintura vuelve una y otra vez sobre escenas portuarias de su infancia en Lisboa, pero su visión va despojando a la imagen de elementos figurativos, manteniendo únicamente un mosaico de líneas y planos, una perspectiva en líneas de fuga sin fin.

ESPACIO MENTAL

IVAM. CENTRE DEL CARME, Valencia.
10 de mayo–21 de julio

“Pon aquí una mesa para pensar en el espacio de la mente”. Bart Cassiman, comisario de la exposición, recuerda cómo en 1968 leyó esta frase en un dibujo de René Daniels que representaba una pared principal y dos laterales.

La idea de un espacio donde



René Daniels,
Lola de Balance,
1986.

se puede generar el pensamiento, fue el origen de la exposición actual. Reúne esculturas y acuarelas de Thomas Schütte; esculturas y dibujos de Thierry De Cordier; *Ruinas*, de Isa Genzken; esculturas de Cristina Iglesias; *Las habitaciones*, de Ver-cruyssen, y las pinturas *Tie-bow*, de René Daniels.

“En muchos casos”, revisa Bart Cassiman, “estas obras trataban sobre la soledad. Se pueden ver como una visualización de la relación con el mundo exterior.

Son imágenes solitarias con poéticas inagotablemente inherentes: modelos o imágenes de espacios internos que se distancian del mundo, o representan la amenaza que emana del mundo (Schütte, *Bunkers*) o visualizan la diferente forma en que el mundo está habitado (la *villa* de De Cordier). Son metáforas para sitios ideales.

CALENDARIO

BARCELONA

DIDIER MORIN
CENTRE D'ART SANTA MÓNICA.
7 de mayo–16 de junio.

FRANCESC TORRES
CENTRE D'ART SANTA MÓNICA.
Septiembre–octubre.

SERGI AGUILAR
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ.
Hasta el 16 de junio

DISEÑO
PALACIO DE LA VIRREINA.
ESPACIO 2.
Abril–junio.

'EXTRA-MURS'
PALACIO DE LA VIRREINA.
ESPACIO 1.
Primavera–verano.

'EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI'
GALERÍA MAEGHT.
16 de mayo–julio

LUIS FRANGELLA
GALERÍA CIENTO.
20 de junio–30 de julio.

MADRID
MAN RAY. LOS AÑOS BAZAAR
CÍRCULO DE BELLAS ARTES.
29 de abril–23 de junio.

JUAN FRESÁN: 'SPANISH SOUVENIRS'
CÍRCULO DE BELLAS ARTES.
30 de mayo–23 de junio.

GONZALO PUIG
GALERÍA BUADES.
11 de junio–27 de julio.

MICHAEL BIBERSTEIN
GALERÍA MARGA PAZ.
Junio–julio.

SOLEDAD SEVILLA
GALERÍA SOLEDAD LORENZO.
Junio–julio.

JESÚS VÁZQUEZ
GALERÍA JUANA DE AIZPURU.
Junio.

ANGELO BETTIN
MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS.
9 de mayo–15 junio.

SANTANDER
I BIENAL DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA
UIMP.
Agosto.

AL MARGEN

DESPLAZAMIENTOS

CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO,
Las Palmas de Gran Canaria.
21 de mayo-julio.

Continuando con su labor de puente entre culturas, el Centro Atlántico de Arte Moderno presenta *Desplazamientos*, sacando a la luz lo que hay de integración de diferentes culturas en el arte actual.

Octavio Zaya es el comisario de esta exposición, en la que participan: Saint-Clair Cemin, Antonio del Castillo, Win Delvoy, Fariba Hajamadi, José Lirio, Walter Obholzer, Cheri Samba, Cindy Sherman, Lorna Simpson, Ray Smith, Haim Steinbach y Meyer Vaisman.

Cuestiones culturales e históricas, y también políticas y psicológicas, determinan el desplazamiento: una pérdida de identidad entre el sujeto, la imagen y la tradición cultural dominante.

Contra la supremacía de la tradición intelectual occidental esta exposición contempla nociones como raza y nación,



Meyer Vaisman, *La noble amazona*, 1990. Seda y tinta sobre algodón.

rompiendo una lanza en favor de una cultura plural y de una verdadera nivelación cultural.

El hombre de nuestros días ha perdido la capacidad de situarse en el tiempo y en el espacio. Los medios de comunicación de masas han logrado sumirle en una visión des-

personalizada e indiferenciada del mundo.

A partir de este análisis Octavio Zaya presenta obras seleccionadas por lo que él considera su valor desenmascarador de los códigos sociales y culturales dominantes.

La exposición coincidirá con un simposio en torno al tema del desplazamiento.

ESPAÑA

DEL SURREALISMO AL INFORMALISMO EL ARTE DE LOS CINCUENTA EN MADRID

SALA DE EXPOSICIONES DE
LA COMUNIDAD DE MADRID.
9 de mayo-14 de julio.

La Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid inauguró la sala de exposiciones de la Plaza de España con un recorrido por el arte realizado en Madrid en los años sesenta; después vinieron los setenta; ahora le toca el turno a los cincuenta. Veinticinco artistas seleccionados por la comisaria Ana Vázquez de Parga, los que trabajaron en Madrid en ese periodo en el campo de la abstracción, sin

duda el movimiento más acorde con las tendencias modernas de Europa. La exposición se organiza en cuatro secciones en las que un recorrido cronológico ordena a los artistas desde las primeras experiencias abstractas hasta la abstracción ya definida.

La primera sección, *Preliminares*, recoge los artistas de los primeros años: Julio Ramis, el grupo Pórticos y Sempere. Una segunda sección reúne, bajo el lema *Coinciden-*



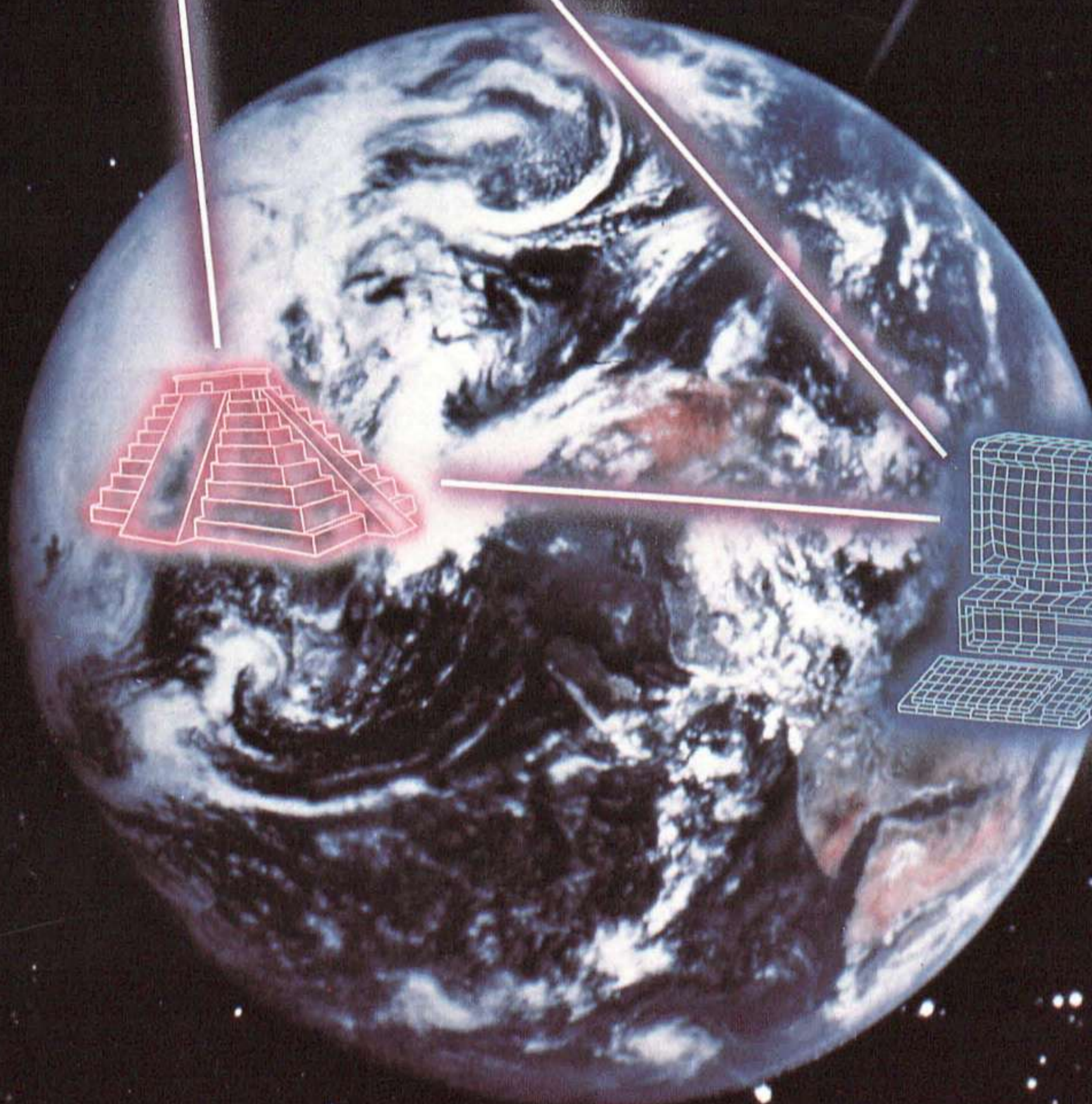
Manolo Millares, *Mosaico*, 1953.

cias con el Surrealismo, a artistas abstractos como Tàpies, Saura, Millares, Angel Ferrant, Oteiza, etc... La etapa posterior, denominada *Disyuntiva*, el paso ya

decidido a la abstracción. Por último, la sección *Afirmación tendenciosa* se refiere a la elaboración de definiciones precisas y la agrupación de artistas y críticos. De ahí surgen en Madrid como *El Paso* y *Equipo 57*. Otros artistas importantes que han sido seleccionados para la exposición –aparte de los ya citados– son Lucio Muñoz, Feito, Rueda, Rivera o Chillida.

Un catálogo con textos de Ana Vázquez de Parga, Ignacio Sotelo, Javier Tusell y Víctor Nieto Alcaide, completa la exposición, analizando ampliamente el movimiento artístico de los años cincuenta junto a la situación política del momento.

Quinto Centenario todo un mundo de futuro.



Quinto Centenario le descubre todo un mundo de futuro. Un gran proyecto, promovido por España, en cuya órbita ya han comenzado a desarrollarse los más avanzados programas tecnológicos, científicos y culturales para impulsar el progreso de la comunidad Iberoamericana.



HISTORIA DEL BORRAR

ARREPENTIMIENTOS

MUSEO DEL LOUVRE, París.
15 de marzo-17 de junio.

La planchadora de Picasso o la bailarina de Degas han tenido otras posibilidades de existir, otros gestos, otras piernas, que ambos

artistas apuntaron y olvidaron en el papel, pero que no se preocuparon de borrar. Quizá porque veían que la solución final de sus cuerpos destacaba suficientemente para no permitir la confusión con las demás posibilidades apuntadas en el papel.

Son dos ejemplos de los dibujos seleccionados por la exposición *Arrepentimientos*, del Museo del Louvre, en París. La muestra reúne obras de Leonardo da Vinci a Matisse, procedentes de la colección del museo y de los fondos del Museo Ingres de Montauban, del Museo Nacional de Arte Moderno y del Museo Picasso.

Miguel Ángel, Leonardo, Carracci, Rembrandt, Sebastiano del Piombo, Parmigiani-

no, Salvator Rosa, Ingres, Redon, Léger, Matisse y Picasso son algunos de los artistas espiados en pleno trabajo, cuando el furor de la inspiración deja sobre el papel el rastro del desorden de las ideas.

El arrepentimiento puede ser un momento clave en la construcción de la obra, el cambio de rumbo obliga a integrar lo corregido. La exposición recoge distintos procedimientos de reconciliación con lo que no puede desaparecer, pero ya ha sido superado: la utilización de *gouache* blanco (*Acróbatas y músicos*, de Léger), de tiza (*Estudios para Cristo llevando la cruz*, de Lebrun), de collage (*Muerte de la Magdalena*, de Ligozzi).

El arrepentimiento ha tenido un valor distinto según las épocas. Mientras que artistas como Parmigianino o Carracci ocultaban sus errores bajo capas de veladuras, en el arte contemporáneo el arrepentimiento se utiliza como un elemento estético propio.

La exposición es una reflexión sobre el propio dibujo, que los maestros del siglo XVI consideraban la expresión perfecta de una imagen mental. El visitante no puede evitar reconocer "el camino de senderos que se bifurcan", de Borges. Nociones como el acabado perfecto se tambalean enfrentadas a esta maraña de arrepentimientos y posibilidades inacabadas.



Degas, *Bailarina sentada*.

GRABADOS POP: ASPECTOS DEL GRABADO EN GRAN BRETAÑA Y ESTADOS UNIDOS (1595-1982)

TATE GALLERY, Londres.
6 de marzo-23 de junio.

SIETE MAESTROS GRABADORES: INNOVACIONES EN LOS OCHENTA

THE MUSEUM OF MODERN ART, Nueva York.
16 de mayo-13 de agosto.

Desde el principio, el grabado fue uno de los medios favoritos de los artistas del Pop a ambos lados del Atlántico. Las artes gráficas ponían a su disposición las técnicas de las imágenes publicitarias que les resultaban tan

atractivas. El Pop fue un fenómeno paralelo a mediados de los cincuenta en Estados Unidos y Gran Bretaña. Entre los ingleses surgió en la obra del Independent Group, en torno al Institute of Contemporary Arts. La exposición *Esto es mañana*, de 1956, revelaba ya la contaminación de los artistas por la cultura de masas, por la avalancha de imágenes del cine, la publicidad y el cómic en la vida cotidiana.

En Estados Unidos el Pop fue el heredero imprevisto del Expresionismo Abstracto. La bandera norteamericana y las latas de cer-



Rauschenberg, Grabado, 1989.



Picasso, *Estudio para la planchadora*.



Claes Oldenburg, *Pizza*, 1964. Litografía, 43,8x56 cms.

E. DELACROIX (1798-1863):
PINTURAS, DIBUJOS Y GRABADOS
DE COLECCIONES NORTEAMERICANAS
 THE METROPOLITAN MUSEUM OF
 ART, Nueva York.
 10 de abril-16 de junio.

Fuera de Francia, lo más importante del pintor romántico Eugène Delacroix se haya en colecciones privadas y públicas norteamericanas. Y de esto hace ya un siglo: 6



Delacroix, *El rapto de Rebeca*, 1903. Óleo sobre lienzo.

de los 14 cuadros de la exposición del museo neoyorquino llegaron a Estados Unidos hace ahora más de 100 años. La exposición reúne 140 trabajos, que permiten seguir el desarrollo del pintor. Entre los principales cuadros expuestos están: *Cristo y sus discípulos cruzando el mar de Galilea* y *Cristo en la cruz*, ambos procedentes de la Walters Art Gallery, de Baltimore; *Escaramuzas árabes en*

las montañas, de la National Gallery of Art, de Washington; la versión reducida de *La muerte de Sardanápalo*, Philadelphia Museum of Art, y el *Rapto de Rebeca*, del Metropolitan.

veza de Jasper Johns, las camas de Rauschenberg, están pintadas con la técnica de los artistas de la generación anterior, pero admiten como tema los objetos más banales.

La exposición *Grabados del Pop* presenta 100 obras procedentes de los fondos de la Tate Gallery. Están representados los grandes artistas del mejor arte Pop. A menudo, en trabajos en serie que desarrollan un mismo tema. Entre otros: Jim Dine, Warhol, Oldenburg, Hamilton, Hockney y Paolozzi. Durante los ochenta hubo intensa cola-

boración entre artistas y talleres de grabado. La exposición del MOMA neoyorquino es una selección de 55 grabados de la colección Lilja, en la que han sido seleccionados siete artistas como los más innovadores por su obra gráfica. Son: Jim Dine, David Hockney, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquist y Frank Stella.

La exposición inicia en Nueva York un recorrido internacional, con paradas previstas en México, Francia, Australia y Japón.

ARATA ISOZAKI: DE CALIFORNIA AL POMPIDOU

ARATA ISOZAKI: ARQUITECTURA, 1960-1990
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART,
Los Ángeles.
17 de marzo-30 de junio.

El Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles tiene dos edificios; uno es obra del arquitecto japonés Arata Isozaki, el otro, de Frank Gehry. No se puede negar a semejante institución un atrevido gusto en arquitectura.

Su director, Richard Koshalek, junto a François Burkhardt, director del Centre de Création Industrielle, del Centre Georges Pompidou de París, y Akira Asada, profesor de la Universidad de Kyoto, han organizado la primera exposición retrospectiva dedicada al arquitecto Isozaki. Coincide con su 60 aniversario, fecha especialmente significativa en la cultura tradicional japonesa.

La carrera del arquitecto desde sus primeros intereses juveniles en tecnología y urbanismo, hasta su compleja arquitectura más reciente. La exposición presenta la reconstrucción a escala natural de una casa de té contemporánea, 40 maquetas a escala, 250 dibujos y tres pantallas de alta definición que proyectarán, cada una, una etapa de la vida del arquitecto.

El material seleccionado se organiza en cinco apartados, que responden a un desarrollo cronológico, con títulos simbólicos: "I: el origen de la imaginación"; "II: el nacimiento de un arquitecto"; "III: Catástrofe en Japón" (la búsqueda de un estilo más personal); "IV: el arquitecto como ciudadano del mundo" (obras en el extranjero); y, por último, "V: Hipertecnología", que incluye los proyectos más recientes.

La exposición partirá desde California hacia Japón, y acabará su recorrido en el Centre Georges Pompidou, de París.



Centro Internacional de Congresos, Kitakyushu, Fukuoka (Japón). 1987 - 1990.



Palacio de los deportes de Montjuïc.



Ayuntamiento de Kamioka, Gifu (Japón). 1976 - 1978.

'MOBILI BRUTTI'

ERIC SCHMITT
GALERIE NEOTU, París.
13 junio-20 julio.

PUCI DE ROSSI
GALERIE NEOTU, París.
12 septiembre-19 octubre.

DAN FRIEDMAN
GALERIE NEOTU, Nueva York.
6 junio-20 julio.

MARTIN SZEKELY
GALERIE NEOTU, Nueva York.
19 Septiembre-27 octubre.



Pucci de Rossi, estantería *tres veces nada*.

No lejos del Centro de Arte Georges Pompidou de París, la pequeña galería Neotu continúa exponiendo a sus diseñadores de muebles, y recientemente ha abierto otra sala en Nueva York. Jasper Morrison, Claude Picasso, Dan Friedman, Pucci de Rossi, Martin Szekely, son algunos de los diseñadores con los que trabaja Neotu. Este verano, montará cuatro exposiciones entre las dos ciudades.

Pucci de Rossi (Verona 1947), vive y trabaja en París y pasa todos los años tres meses en Los Ángeles. *Mobili Brutti* es el título de su última serie de muebles, con unas líneas descaradamente ajenas a cualquier geometría razonable. "Un poco -explica Pucci de Rossi-, como un cantante que decidiera desafinar". Vuelve a la idea del vacío y el lleno, al empleo de materiales ordinarios (*brutti*) y a las viejas cuestiones del funcionalismo.

La vulgaridad de unos materiales se ve contrastada con la presencia no visible de

otros muy refinados, ocultos, y pensados para permitir un uso privado e íntimo de las piezas.

Dan Friedman (Cleveland, Ohio), vive y trabaja en Nueva York. Ha sido profesor de diseño en la Universidad de Yale y colaborador durante años del estudio Alchimia de Mendini. Es diseñador gráfico y diseñador de muebles. Su última colección propone pieza a pieza un auténtico amueblamiento: mesa para cenar, silla tapizada, sin otra pretensión que ser usado.

Martin Szekely (1956) vive y trabaja en París. *Iniciales* es su cuarta exposición en Neotu. Formas rústicas en madera de sicomoro natural, en las que se transparentan ciertos recuerdos de la escultura más contemporánea: Serra, Artschwagger, Judd, Bikkerton.

Eric Schmitt, también instalado en París, expone por primera vez en Neotu. Son piezas únicas o de muy pequeña tirada, con evocaciones del modernismo catalán y orientalismos.

AD REINHARDT
THE MUSEUM OF MODERN ART,
Nueva York.
30 de mayo-2 de septiembre.

Ésta es la primera gran exposición retrospectiva que un museo dedica al pintor norteamericano Ad Reinhardt. Casi 100 obras, entre pintura, collage y gouache, permiten seguir el desarrollo de un artista desde el Expresionismo Abstracto hasta convertirse en un precursor del Minimalismo.

Ad Reinhardt (1913-1967)

nació en Buffalo, Nueva York. A finales de los años treinta comenzó a experimentar con abstracciones geométricas. En los cincuenta evolucionó desde el Expresionismo Abstracto hacia una pintura monocromática en rojo, azul y, finalmente, negro. Había eliminado cualquier afán de *autoexpresión*, *contenido* o *significado*.

En los sesenta, Reinhardt comenzó la producción de pinturas cuadradas y monocromas de 60x60, trabajo que le ocupa hasta su muerte.



Número 30, 1938. Óleo sobre lienzo.

Áreas uniformes de color, en apariencia, un estudio más atento revela una sutil estructura geométrica basada en la forma de la cruz.

DUBLÍN, CAPITAL CULTURAL DE EUROPA

BERLÍN!

HUGH LANE MUNICIPAL GALLERY OF MODERN ART, Dublín.
16 de marzo-16 de junio.

Dublín es la capital cultural de Europa en 1991 y celebra el acontecimiento con la gran exposición *Berlín!*, procedente de la colección de la Berlinische Galerie alemana.

Doscientas cincuenta obras de arte demuestran la vitalidad de Berlín, lugar clave en el intercambio de las vanguardias de los años veinte, y su continua presencia en el panorama artístico internacional.

Los artistas Georg Grosz, Raoul Hausmann y Hanna Höch representan el movimiento *Dada* en Berlín. Naum Gabo, Iwan Puni, El Lissitzky, Kazimir Malevich y Aleksandr Rodchenko, el intercambio con el Constructivismo ruso inmediatamente posterior a la Revolución de Octubre. Otto Dix, Georg Grosz, Rudolf Schlichter y Christian Schad, entre otros, son los



Iwan Puni, *Músico sintético*, 1921.

ejemplos de la Nueva Objetividad. K. H. Hödicke o Markus Lüpertz representan en Dublín un Expresionismo entre la Figuración y el Informalismo. Para continuar con Wolf

Vostell, Hans-Jürgen Diehl y otros muchos artistas realistas de los sesenta y los setenta, seguidos del arte abstracto y conceptual, y de nombres de la pintura sentimental e impetuosa de las décadas de los setenta y ochenta: Dieter Hacker, Helmut Middendorf, Rainer Fetting.

La muestra acaba con nombres del Berlín Este de los años ochenta, como Walter Libuda, y con una larga selección de fotografía de artistas, que arranca en los grandes nombres del Constructivismo ruso.

Se trata de una amplia selección que incluye varias manifestaciones artísticas: pintura, escultura, objetos e instalaciones, fotografías, fotomontajes y *collages* ocupan un edificio de arquitectura georgiana del siglo XVIII, la Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art, situada en el centro de Dublín y recientemente restaurada. Esta gran exposición de arte berlinés inaugura oficialmente la capitalidad europea de Dublín.

MUNDO

INTERVENCIÓN EN EL CAPC DE BURDEOS

DANIEL BUREN

CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN, Burdeos.
17 de mayo-29 de septiembre.

En 1986 el CAPC de Burdeos organizó unos encuentros en torno a Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, Francia, 1938). En aquella ocasión, 10 críticos de arte preguntaron al artista sobre 10 aspectos esenciales de su obra. Los temas principales se publican ahora en el libro *Los Escritos*, que edita por primera vez toda la produc-

ción escrita de Buren entre 1965 y 1990.

A la vez que el libro sale a la calle, el CAPC ha invitado a Buren a hacer una instalación en todo el espacio del museo. Este proyecto continuará la serie de grandes realizaciones *in situ*, como las que hicieron Richard Long, Sol Lewitt, Jannis Kounellis, Mario Merz y Richard Serra.

En la planta baja, Buren volverá a utilizar sus grandes rayas paralelas para subrayar la repetición de los arcos del techo. Una instalación ocupará la gran nave del museo el lugar idóneo por la riqueza de



Daniel Buren, intervención en el Museo Rath de Ginebra, 1989.

perspectivas y puntos de vista que permitirán apreciar la obra. La galería de la segunda planta se dividirá en 12 salas parecidas, en las que el artista hará 12 proposiciones diferentes y enmascaradoras de la arquitectura original.

WILLIAM BLAKE Y SUS SEGUIDORES

TATE GALLERY, Londres.
10 de julio-3 de noviembre.

La Tate Gallery es uno de los principales lugares del mundo para estudiar la obra de William Blake (1757-1827). Durante el próximo verano y el otoño, una gran exposición permitirá ver todas las obras del pintor inglés en los fondos del museo londinense. Es una colección con más de 150 piezas entre acuarelas, dibujos y grabados.

AMADEO MODIGLIANI

KUNSTHAUS ZÜRICH, Zurich.
19 de abril-7 de julio de 1991.

La Kunsthaus de Zurich inauguró en abril una gran exposición de Modigliani (1884-1920), que incluye 55 pinturas, 6 esculturas y 90 dibujos y acuarelas.

El pintor y escultor italiano es uno de los preferidos de los organizadores de muestras de arte, y uno de los que más se han prodigado en las últimas décadas. Nacido en Liorna (Toscana), pronto comenzó a pintar en su ciudad y luego en Florencia y Venecia.

Posteriormente se trasladó a París, donde reside desde 1906. en un ambiente artístico en el que se mueven y crean Picasso, Derain, Brancusi —que tendrá influencia sobre él—, y otros. Gran influencia, decisiva, tendrán también en sus obras el arte escultórico de África Negra —en particular el arte añi y baulé de Costa de Marfil— y del Pacífico. Consi-

Completa la muestra una pequeña selección de pintura de sus seguidores: John Linnell (1792-1882) y *Los Antiguos*: Edward Clavert (1799-1883), Samuel Palmer (1805-1881) y George Richmond (1809-1896).

Los primeros dibujos y acuarelas sobre temas históricos revelan un gusto neoclásico y un dominio creciente del color. En el grabado, antes de hacer sus propios temas, se estrenó como copista de otros grabadores, como Hogarth. La serie de *Grandes grabados en color*, de 1795-1805, es la cumbre de su carrera en este



Modigliani, *Bildnis Jeanne Hébuterne*, 1918.

derado un clásico, heredero de los pintores renacentistas, algunos críticos vieron en su pintura una influencia prerrafaelista, que se unirá a la de Cézanne y a la del Cubismo. Como dice Julián Gállego, fue un vanguardista de retaguardia y un innovador limitado, lo que le confirió "la solidez plástica necesaria" para poder crear un estilo nuevo.

medio. El más conocido entre ellos es el dedicado a Newton.

Blake fue también ilustrador de poesía. Sus imágenes para *Las pastorales*, de Virgilio, y *La Divina Comedia*, de Dante, pueden verse en la exposición. El texto de Dante le permitió expresar su íntima visión personal de la salvación. Esta muestra inaugura un ciclo dedicado al pintor, que continuará a partir de mayo de 1992 con obras de Blake, cedidas temporalmente por colecciones públicas y privadas, para completar la colección del pintor en los fondos de la Tate Gallery.

CALENDARIO**ESTADOS UNIDOS**

ARTE DEGENERADO
ART INSTITUTE, Chicago.
25 de junio-8 de septiembre.

ARTE MODERNO Y CULTURA POPULAR
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, Los Ángeles.
23 de junio-15 de septiembre.

IMPRESIONISTAS Y POSTIMPRESIONISTAS
METROPOLITAN MUSEUM, Nueva York.
25 de mayo-30 de octubre.

400 AÑOS DE ILUSTRACIÓN DE ANIMALES
PUBLIC LIBRARY, Nueva York.
20 de abril-24 de agosto.

BIENAL 91
WHITNEY MUSEUM, Nueva York.
5 de abril-16 de junio.

RAUSCHENBERG
NATIONAL GALLERY, Washington.
3 de marzo-16 de junio.

ALEMANIA
MARC CHAGALL
KUNSTHALLE DER HYPO-KULTURSTIFTUNG, Munich.
23 de marzo-30 de junio.

DINAMARCA
MAGNUM
LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART, Humlebaek.
4 de mayo-18 de agosto.

FRANCIA
ALDO ROSSI
C. GEORGES POMPIDOU, París.
Fines de junio-septiembre.

VALERIO ADAMI
GALERIE LELONG, París.
20 de junio-julio.

DE COROT A LOS IMPRESIONISTAS
GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS, París.
5 de mayo-5 de agosto.

SEURAT
GRAND PALAIS, París.
12 de abril-12 de agosto.

EL LIBRO SURREALISTA
GALERIE ZABRISKIE, París.
25 de mayo-27 de julio.

GRAN BRETAÑA
TURNER Y SUS CONTEMPORÁNEOS
TATE GALLERY, Londres.
22 de mayo-1 de septiembre.

CONSTABLE
TATE GALLERY, Londres.
13 de junio-15 de septiembre.

EL PAISAJE FAUVE
ROYAL ACADEMY, Londres.
14 de junio-18 de agosto.

CINDY SHERMAN
WHITECHAPEL ART GALLERY, Londres.
2 de agosto-22 de septiembre.

GIACOMETTI
TATE GALLERY, Liverpool.
20 de marzo-29 de diciembre.

HOLANDA
HACIA UN NUEVO MUSEO. LA COLECCIÓN
STEDELIJK MUSEUM, Amsterdam.
29 de junio-25 de agosto.

BRUCE NAUMAN
MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN, Rotterdam.
25 de agosto-6 de octubre.

ITALIA
GUSTAV KLIMT
PALAZZO STROZZI, Florencia.
20 de marzo-15 de junio.

TESOROS DE ARTE RUSO DEL MUSEO DEL ERMITAGE
PALAZZINA DI CACCIA DI STUPINIGI, Turín.
Marzo-julio.

LOS CELTAS
PALAZZO GRASSI, Venecia
24 de marzo-8 de diciembre

MÉJICO
EL LENGUAJE DE ANTONI TÀPIES
GRABADOS Y LIBROS ILUSTRADOS
CENTRO CULTURAL ARTE CONTEMPORÁNEO, Méjico.
13 de junio-25 de agosto.

SUIZA
EMANUEL HOFFMAN
MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, Basilea.
8 de junio-2 de septiembre.

ANTONI TÀPIES
GALERIE LELONG, Zurich.
6 de junio-julio.

JOHN CAGE
KUNSTHAUS, Zurich.
8 de junio-18 de agosto.

NAM JUNE PAIK
KUNSTHAUS, Zurich.
16 de agosto-6 de octubre.

VALENTINE HUGO

Cathy Bernheim
PARSIFAL EDICIONES,
Barcelona, 1991.
272 páginas.

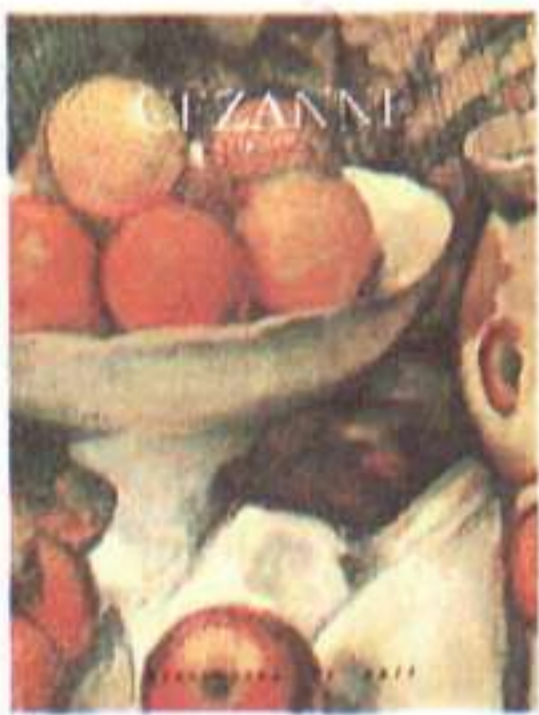


Una de tantas "chicas modernas" que vive en París en los años 20, en el entorno de artistas y escritores, siendo ella

misma pintora y dibujante, y que son sobre todo conocidas por haber llevado una vida mundana alrededor de los personajes conocidos de la época, como Paul Morand, Marcel Proust, o Jean Cocteau. De origen alsaciano, la señorita Gross, nacida en 1887, una vez instalada en París se casa en 1919 con Jean Hugo, biznieto del escritor. Pero pocos años más tarde sucumbe ante el encanto del Surrealismo, como pintora, y de su inspirador André Breton, como mujer.

CÉZANNE

Meyer Schapiro
JULIO OLLERO EDITOR, 1991.
128 páginas. 3.300 pesetas.



Un nuevo título de esta excelente colección de pintura (piénsese en Munch, en Rembrandt, o en Léger, en esta ocasión sobre Cézanne (1839-1906). Como en los demás volúmenes, la introducción se debe a un gran especialista, Schapiro, catedrático de la Universidad de Columbia (Nueva

York). Ante un pintor tantas veces reproducido y editado en infinidad de libros de arte, y hoy "menospreciado" por algunos críticos que se creen originales, el autor ha optado no por repetirnos una biografía que se supone bastante conocida, sino por hablarnos solamente de su pintura. De cómo veía lo que pintaba y por qué lo pintaba así, de cómo manejaba el color, la composición —a diferencia de la mayoría de los impresionistas, Cézanne componía de manera no estudiada, espontánea—, de cómo fue uno de los más innovadores impresionistas, pese a que, parece ser, siempre aspiró a ser un artista oficial. La obra contiene 62 ilustraciones,

EDUARDO ARROYO

Francisco Calvo Serraller
EDIARTE EDITORIAL, Madrid, 1991.
290 páginas. 17.900 pesetas.

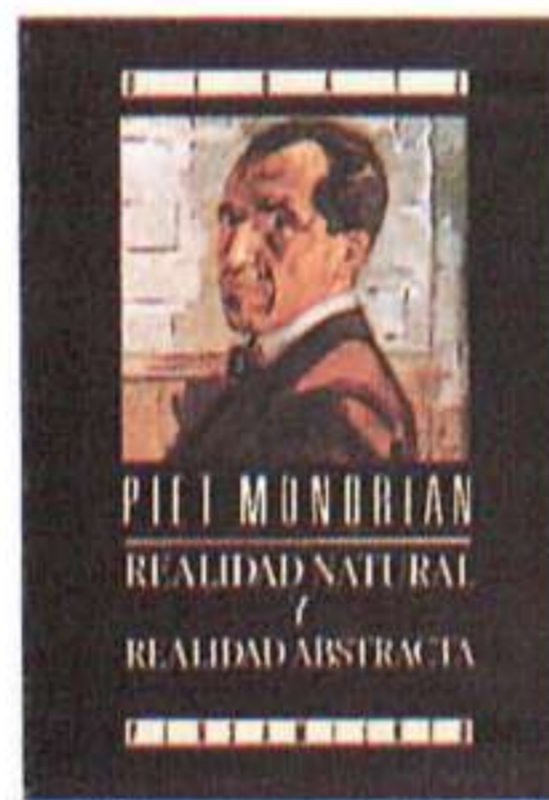
Es el primer volumen de la editora Ediarte, que tiene como proyecto editorial la difusión del arte contemporáneo español a partir de obras de gran formato (27 por 32 centímetros), muy cuidadas, con reproducciones de alta calidad, completadas con cronologías y bibliografías, y una introducción debida a un crítico o un estudioso de renombre. En este primer libro es Francisco Calvo Serraller, crítico de arte y profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, autor de numerosos artículos y varios libros, quien nos introduce en la obra de Eduardo Arroyo. Nacido en Madrid en 1937, Arroyo es un pintor prolífico, que ha desarrollado gran parte de su obra fuera de España, y que tiene tras de sí



una dilatada carrera artística, con exposiciones en Italia, Francia, Alemania, Estados Unidos, etc., y que también ha hecho decorados para ópera y teatro todo ello ampliamente documentado en este volumen.

REALIDAD NATURAL Y REALIDAD ABSTRACTA

Piet Mondrian
EDITORIAL DEBATE,
Madrid, 1989.
138 páginas.



Piet Mondrian, artista creador de una de las más importantes tendencias de la abstracción pictórica, fundó,

junto con Theo van Doesburg, la revista *De Stijl*, en torno a la cual se generó uno de los principales movimientos artísticos de la vanguardia posterior a la Primera Guerra Mundial. El ensayo que publica la editorial Debate, con traducción de Rafael Santos

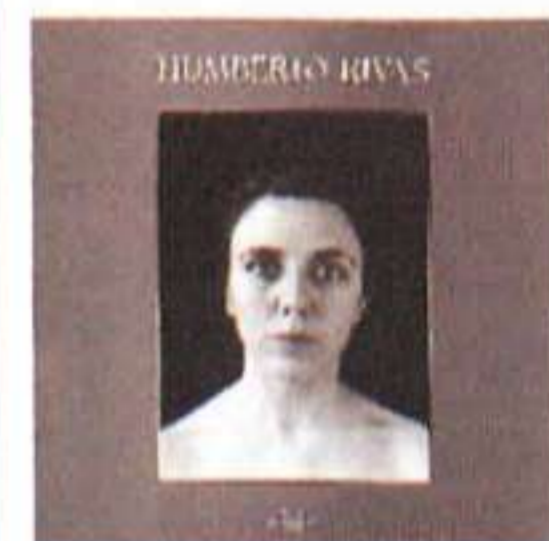
Torroella, es un diálogo publicado en la revista *De Stijl* en doce entregas durante los años 1919 y 1920. En él, dividido en siete escenas, al modo teatral, se desarrolla la conversación entre "Y, aficionado a la pintura, X, pintor naturalista y Z, pintor abstracto-realista durante un paseo que se inicia en el campo y concluye en la ciudad, en el estudio del pintor abstracto-realista".

Durante el trayecto, los protagonistas discuten sobre la Naturaleza y su importancia en el arte. Para el pintor abstracto-realista, que transcribe la opinión de Mondrian, el nuevo arte también se basa en la Naturaleza, pero descubre en ésta valores y sensaciones que no eran captadas en la pintura tradicional.

HUMBERTO RIVAS.

FOTOGRAFÍAS 1978-1990

C. Cataño, P. Formiguera y N. Schnaith
LUNWERG EDITORES,
Barcelona, 1991.
179 páginas. 3.500 pesetas.



El volumen recoge fotografías realizadas a lo largo de doce años por este extraordinario fotógrafo argentino establecido en Barcelona en 1976, después de trabajar en el ámbito de la revista *Nueva lente*, en Madrid. En el álbum se recogen 118 trabajos, en los que aparecen hombres, niños, mujeres, calles, fachadas, paisajes no naturales, animales, interiores... vistos con un realismo atroz, "documentalista", propio de la tradición cinematográfica y fotográfica latinoamericana.

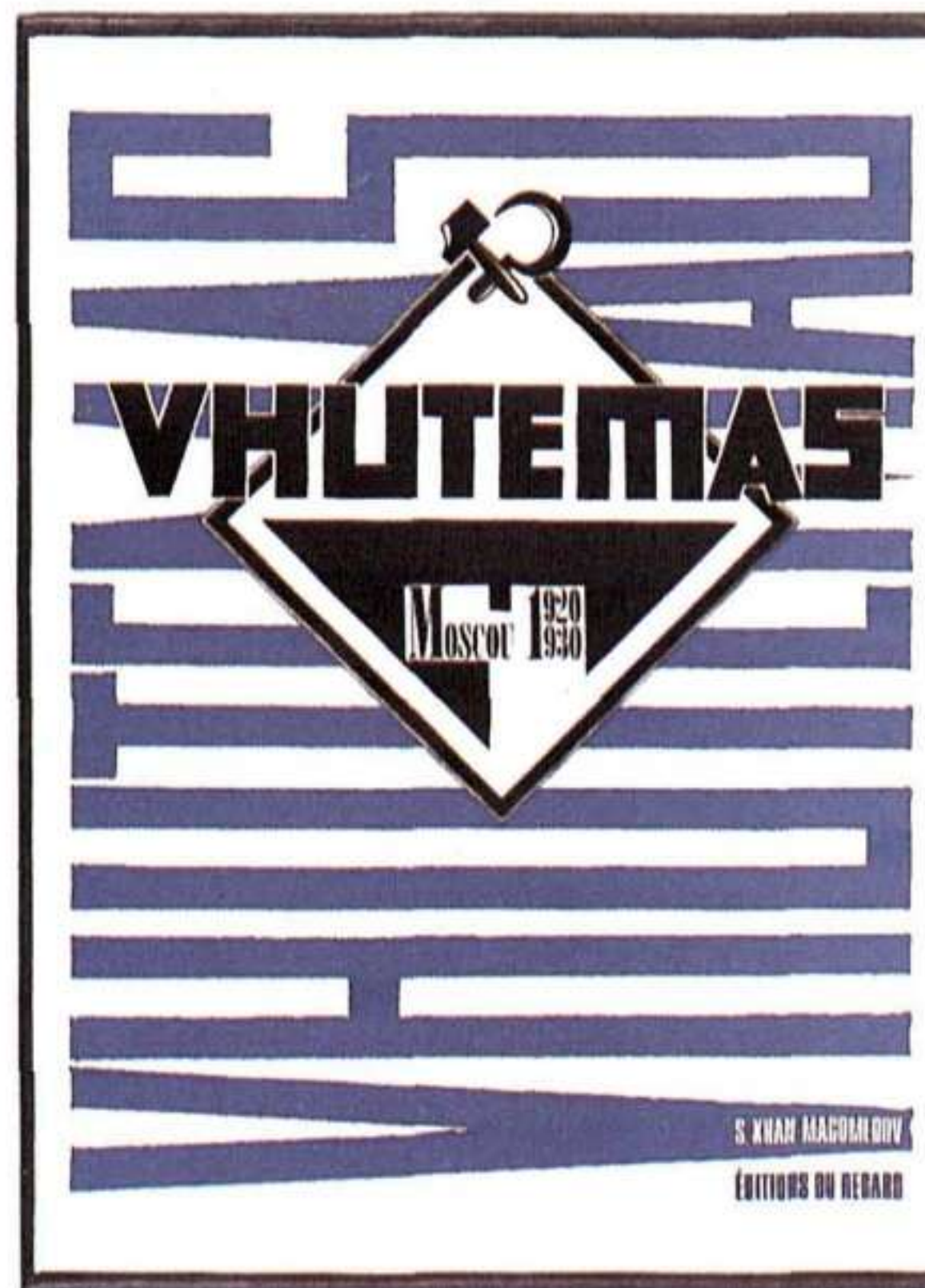
VHUTEMAS. MOSCÚ, 1920-1930

S. Khan-Magomedov
EDITIONS DU REGARD, París, 1990.
2 volúmenes.

Monumental y definitiva obra, profusamente ilustrada, sobre la escasamente conocida Escuela VHUTEMAS, que rivalizó dentro de la Unión Soviética con los planteamientos que en Occidente llevaban por esa época la Bauhaus y el movimiento neoplástico. La obra, editada en dos volúmenes, analiza detalladamente todos los aspectos de la escuela, que se mantuvo durante diez años, hasta que los órganos del gobierno decidieron cambiar radicalmente las enseñanzas artísticas hacia el llamado Realismo Socialista, abandonando todos los preceptos de la vanguardia. Su historia, sus proyectos, sus realizaciones, sus planes pedagógicos, sus profesores son minuciosamente examinados y documentados, contribuyendo

así a esclarecer el periodo más dinámico y creativo del arte soviético contemporáneo.

Desde los VHUTEMAS (o VKHUTEMAS, siglas que corresponden a *Talleres Superiores de Arte y Técnica*), se quiso crear en la Unión Soviética las directrices para el nuevo arte proletario que surgió desde la revolución. La escuela se programó en base a las doctrinas del Constructivismo, y en ella dieron clases o, mejor dicho, dirigieron talleres - pues era así como estaban divididas las diferentes secciones que integraban los VHUTEMAS - los pioneros del Constructivismo ruso como Tatlin o Rodchenko; allí Malevich volcó su doctrina suprematista antes de



marchar a Vitebsk, momento en el cual fue sustituido por Pevner. De estos talleres surgieron los artistas que luego trabajarían en la propaganda del Estado soviético.

Uno de los principios en los que se basaba la organización

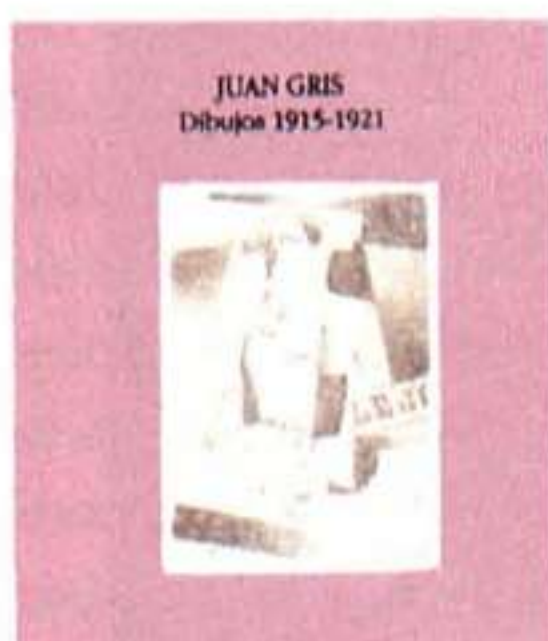
de la escuela era, al igual que en la Bauhaus o el grupo *De Stijl*, el romper con la tradicional jerarquización entre las Bellas Artes y la artesanía. Dado que el artista estaba al servicio de la sociedad, tenía por ello que abarcar todos los campos. Así los talleres eran de diseño arquitectónico, de técnicas de construcción, de pintura, y también de trabajo de la madera y nuevos materiales, de diseño de muebles, o de tipografía y diseño de carteles.

El libro editado en Francia aparece en un momento muy oportuno, ya que en todo el mundo se están realizando exposiciones que recuperan a los muchos artistas de las vanguardias rusas de los años inmediatamente posteriores a la Primera Guerra Mundial, algunas de las cuales han visitado, o van a visitar, los principales centros de exposición de nuestro país, como las de Lisitzky, Popova, o Klucis.

JUAN GRIS

CARTAS. DIBUJOS, 1915-1921

Edición de Christian Derouet
IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ, Valencia,
CENTRE GEORGES POMPIDOU, París, 1990.
150 páginas.



Prosiguiendo con su excelente política expositiva relacionada con el dibujo y la obra gráfica, el

IVAM de Valencia presentó desde el 23 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991, esta exposición de Juan Gris sobre un período clave de su obra: el de su relación con Leonce Rosenberg. El catálogo, muy completo, contiene la correspondencia de ese

período y todos los dibujos expuestos, así como un estudio profundo y definitivo de Christian Derouet sobre la llamada "época de las restricciones".

ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA

R. Lacuesta, A. González
EDITORIAL GUSTAVO GILI,
Barcelona, 1990.
213 páginas.

GUIAS DE ARQUITECTURA

ARQUITECTURA MODERNISTA EN CATALUÑA

R. Lacuesta / A. González



Guía de la arquitectura modernista en Cataluña, con la que se pretende destacar la importancia del *Moder-nisme*, no

sólo dentro del contexto nacional, que desde siempre se ha considerado, sino

también en el ámbito internacional del *Art Nouveau*. La arquitectura modernista tuvo en España su mayor desarrollo en Cataluña, y especialmente en Barcelona. La guía se ocupa de toda la región, con un capítulo dedicado a la ciudad, que ocupa la mayor parte, y otro al resto de las comarcas catalanas. A cada edificio se le dedica una página, en la que, además de la descripción, se incluye la dirección, el arquitecto y el transporte para acceder a ella. Una fotografía y un diseño de planta o alzado completan la información. A ello se añade un plano de Barcelona donde están localizados los edificios, así como datos biográficos de los arquitectos modernistas catalanes.

ARCHIVOS DE FILMOTECA

Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.

Nº 8, diciembre 1990-febrero de 1991.

1.000 pesetas.

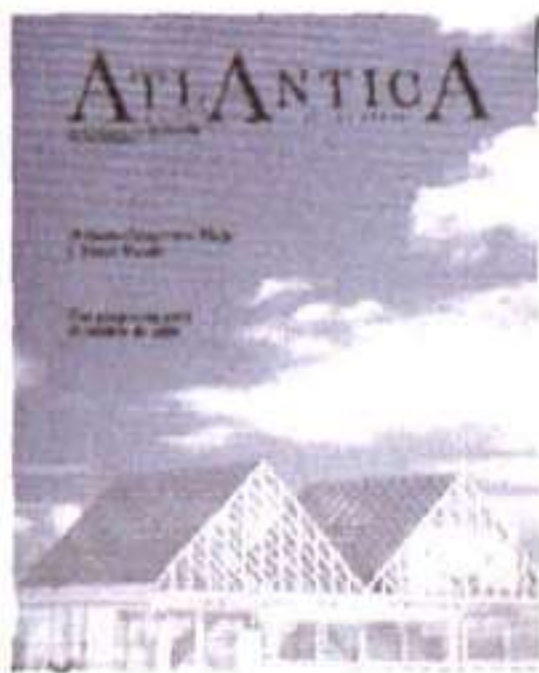


La revista de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana incluye en su nº 8, en sus secciones habi-

tuales, un interesante trabajo sobre lo siniestro en el cine, seguido de otro sobre la recuperación y restauración de filmes, y de documentos sobre Dreyer. A continuación un amplio dossier sobre Dalí y el cine, y otro dossier sobre David Lynch, *Twin Peaks* y el extraordinario impacto de este "culebrón".

ATLÁNTICA CAAM.

Número 0, octubre 1990.
1.000 pesetas.



La revista del Centro Atlántico de Arte Moderno de Gran Canaria, pretende ser puente cultural y artístico, a partir de ese privilegiado puente geográfico e histórico que es el Archipiélago Canario, entre los tres continentes atlánticos, Europa, África y América. En este número se incluyen una serie de trabajos sobre el CAAM; un interesante dossier sobre el Surrealismo en Europa y América con estudios sobre Dalí, y un bloque de crónicas sobre pintores y colecciones canarios.

ELOGIO DEL HORIZONTE Una obra de Eduardo Chillida PROGRESO EDITORIAL, Oviedo 1990.

ELOGIO DEL HORIZONTE
de
EDUARDO
CHILLIDA

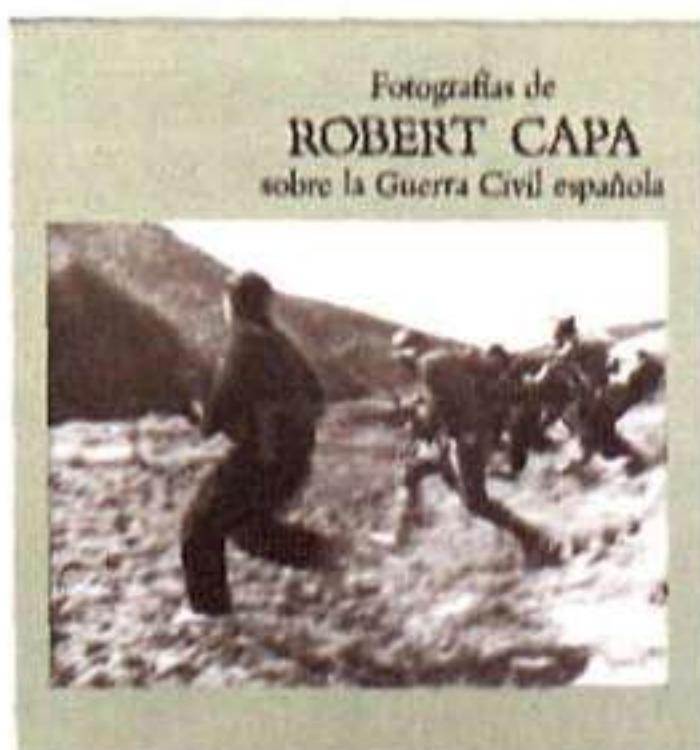


Libro publicado con motivo de la instalación de la obra de Eduardo Chillida *Elogio del horizonte* en el Cerro de Santa Catalina de Gijón, reproduce con fotografías de Jesús Uriarte todo el proceso de creación e instalación de la escultura: una obra en hormigón de grandes dimensiones, 10 metros de altura, que se recorta contra la línea del mar y el cielo. Una edición bilingüe muy cuidada, que incluye una entrevista al artista y un comentario sobre la obra, ambos realizados por fer-

FOTOGRAFÍAS DE ROBERT CAPA SOBRE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Colección del Ministerio de Asuntos Exteriores
Textos de Javier Jiménez-Ugarte, Carlos Serrano y Mercedes Pérez Veral.

El extraordinario interés de esta publicación reside en revelarnos una gran cantidad de fotografías inéditas de Robert Capa sobre nuestra guerra civil, y que habían estado ocultas, primero en la Embajada de Suecia en Vichy y después en el Ministerio de Asuntos Exteriores sueco hasta 1979, en que fueron entregadas al Gobierno español. Tales fotografías se encontraban en una maleta con documentos pertenecientes a Negrín. A través de ellas no sólo se reafirma el concepto de reportaje, sino que se amplía a



otras esferas donde el documento fotográfico se eleva a categoría artística. El gran fotógrafo capta aspectos de los diferentes frentes –Ciudad Universitaria, Brunete, Teruel, el Ebro, Huesca, Guadarrama...–; figuras de milicianos y milicianas, escenas de la vida cotidiana en la guerra, personalidades españolas (Bergamín, Miaja, Jose Díaz, Companys, *Pasionaria*, Alberti, García Lorca), y extranjeras, como Julien Benda, Ludwig Renn, etc.

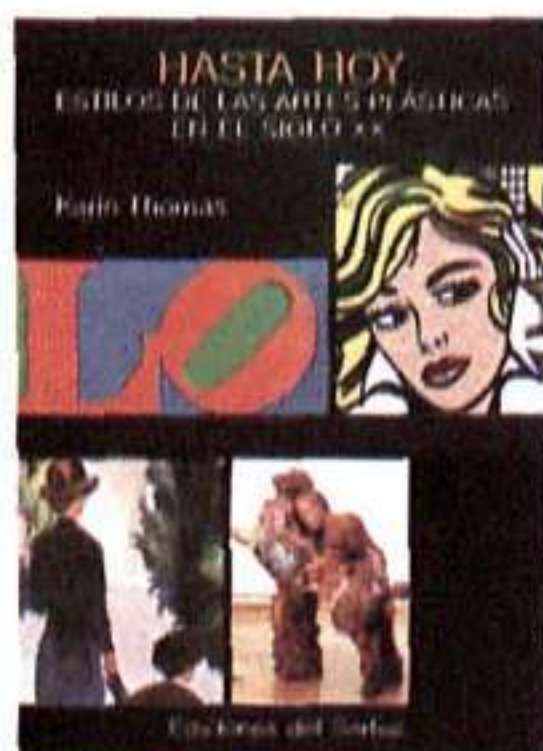
La colección termina con dramáticas fotografías del exodo de civiles republicanos hacia la frontera.

“Con Capa... nacía de hecho una auténtica raza de fotógrafos de nuevo cuño, que han sido testigos directos de los principales acontecimientos que les tocó vivir. Sus fotos... son hoy ya imágenes clásicas”.

nando Huici, además de un epílogo a cargo de Thomas M. Messer.

HASTA HOY. ESTILOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XX

Karin Thomas
EDICIONES DEL SERBAL,
Barcelona 1988.
333 páginas. 2.650 pesetas.



Manual del arte del siglo XX hasta hoy en día (léase hasta 1986, edición de la que se ha hecho la traducción). El libro “presta una mayor atención a las tendencias artísticas de los últimos treinta años”, aunque inicia el estudio desde el posimpresionismo de Cézanne y Seurat porque

“la investigación interpretadora de los múltiples grupos y concepciones artísticas desde los últimos años sólo resulta válida sobre el análisis problemático-crítico del cubismo, del expresionismo, de Dada (apartado en el que, por cierto, incluye al futurismo), del surrealismo y del realismo que (...) crearon el fundamento teórico y técnico pictórico del arte moderno”.

Tras una primera parte en la que analiza las raíces del arte actual (el Expresionismo, el Cubismo y el Realismo de los años 20), expone en cuatro apartados las tendencias del arte moderno: el movimiento Dada (hasta 1971, incluyendo el Neo-Dada), el Surrealismo; el arte abstracto; la Nueva Figuración; y, por último, “Idea,

signo y proceso como arte”, capítulo en el que analiza movimientos como el arte conceptual, el Minimalismo, el arte matérico, y el *Performance*.

El libro se completa con un glosario de términos técnicos y con una selección de bibliografía de cuestiones particulares.

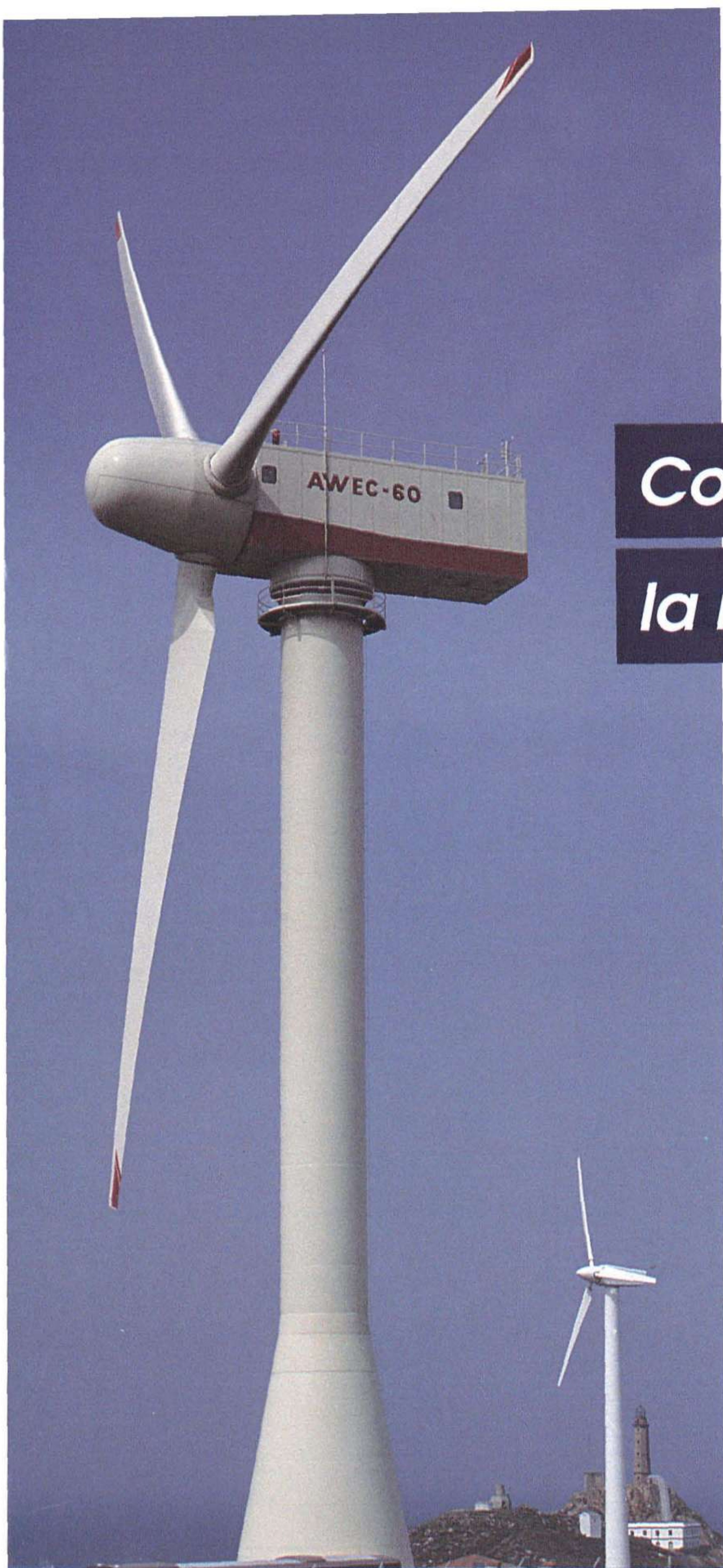
DE LA FEALDAD DEL ARTE MODERNO

Pedro Azara
EDITORIAL ANAGRAMA,
Barcelona 1990.
211 páginas. 1.850 pesetas.



El ensayo de Pedro Azara resultó finalista en el XVIII Premio Anagrama de Ensayo, de 1990. El autor, profesor titular de

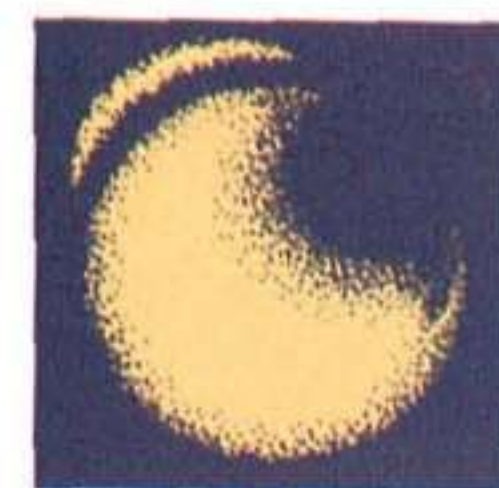
la ETS de Arquitectura de Barcelona, analiza lo que considera como única categoría estética del arte moderno: la fealdad. La fealdad del arte moderno, y no en el arte moderno, como sí la hubo en el arte clásico, asunto que trata en la primera parte del libro, y que reduce la aparición de la fealdad en el clasicismo como representación de lo monstruoso, lo grotesco o lo torpe. Las causas de la desaparición de la condición tradicional de la belleza y la asimilación de la fealdad como categoría estética es la base de este brillante ensayo, que tiene “como última y paradójica razón” de su realización el hecho de que “siempre pueden quedar las imágenes y el don especial, o la gracia, que permite que el hombre disfrute de la fealdad con mayor intensidad, si cabe, que de la belleza”.



Compartimos

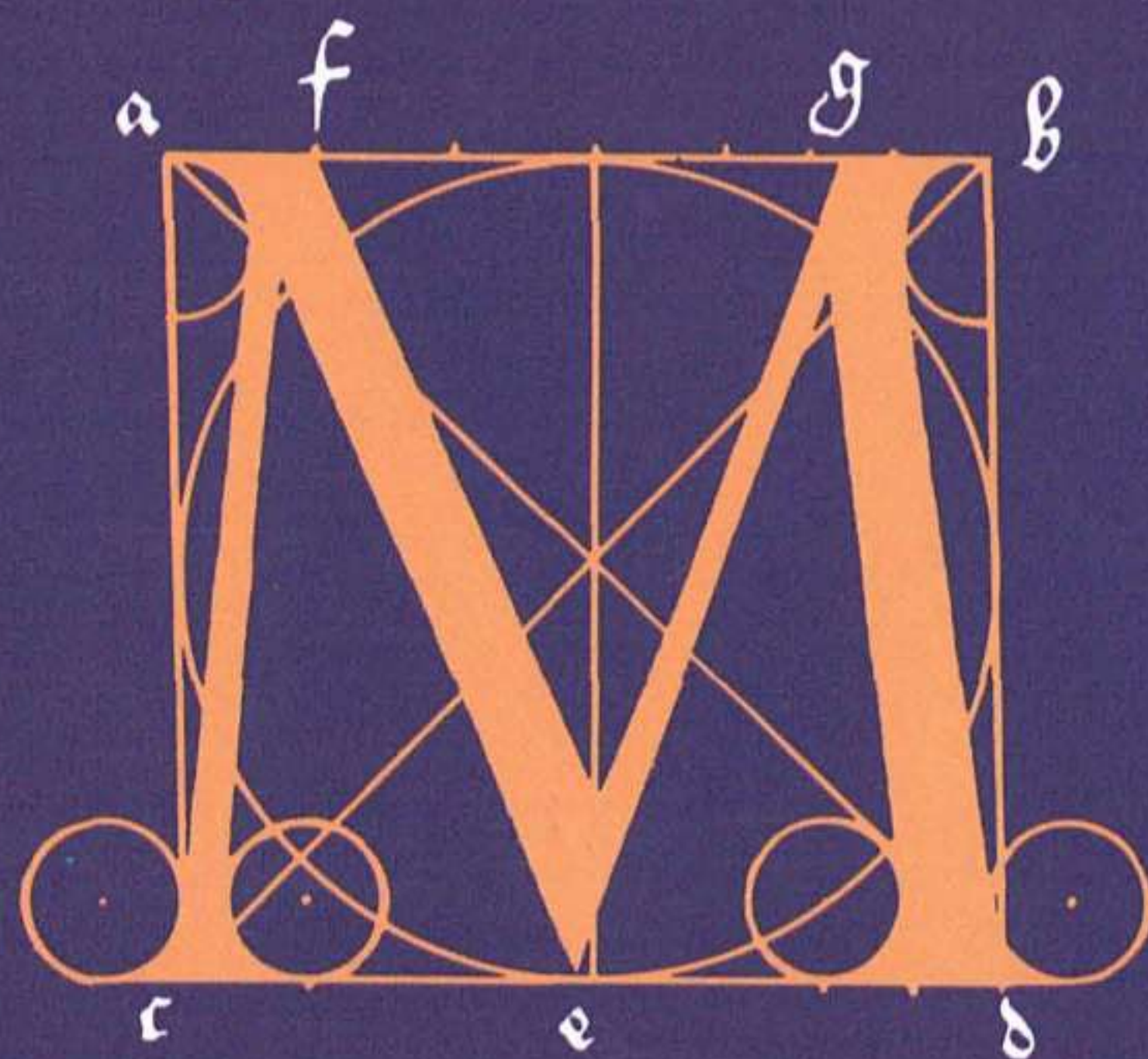
la naturaleza

La energía eólica es limpia, natural y respetuosa con el medio ambiente. Porque compartimos la naturaleza, hemos puesto en marcha el mayor aerogenerador de España, el AWEC-60, una importante innovación tecnológica en la investigación de las energías renovables.



UNION FENOSA

1992



MADRID

MADRID

Capital Europea de la Cultura

MADRID