

RS

REVISTA TRIMESTRAL DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Nº 5. Otoño 90

500 Ptas.

EL NUEVO CARS  
ARTE ITALIANO  
ANTONI TÀPIES

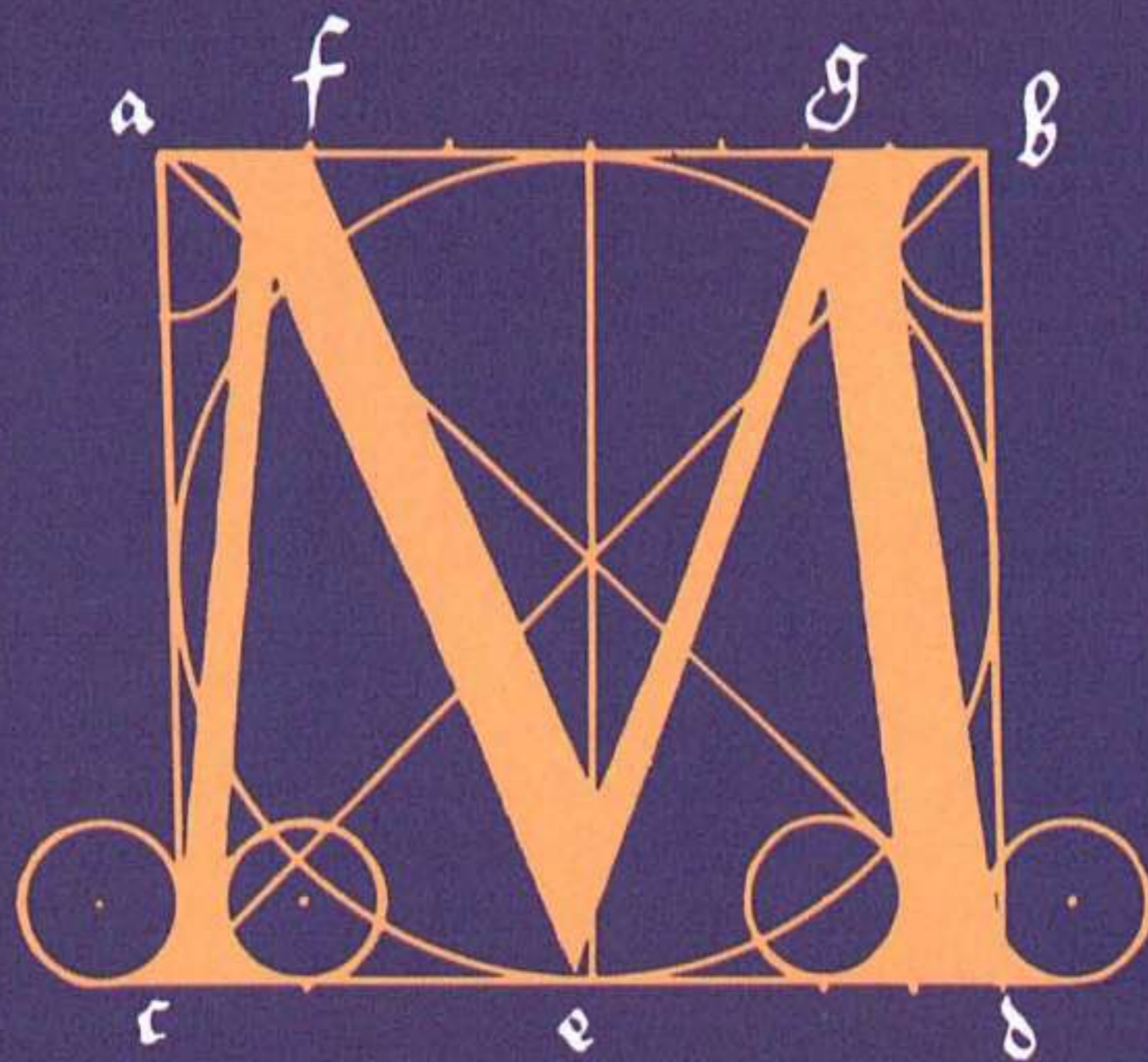
Z-567.



ALBERTO GIACOMETTI



1992



MADRID

MADRID

Capital Europea de la Cultura

MADRID



RS

Nº 5

Otoño 1990

Director del Museo Nacional  
Centro de Arte Reina Sofía  
TOMÁS LLORENS

Director  
MANUEL COLOMINA

Directora de arte  
MARÍA JESÚS VELASCO JUEZ

Redacción  
TERESA PÉREZ-JOFRE  
CARLO A. CARANCI

Han colaborado en este número  
Maite Ricart, Carlota Váldez,  
M. Gelavert, John Wyver,  
Adolf Beltrán.

Fotografías  
Teresa Peyrí, Manel Armengol,  
Anna Miralles, José Loren, Brasai.

Secretaría de Redacción  
Carmen Alarcón

Revista RS  
C/Santa Isabel, 52.  
28012 MADRID  
Teléfono 91/4675062

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

Suscripciones  
EDISA  
C/López de Hoyos, 141.  
28002 MADRID  
Teléfono: 91/4159712

"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 CROMO, ARTES GRÁFICAS.  
Ctra. de Fuenlabrada, s/n. Pinto (Madrid).

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

CON este número que el lector tiene en sus manos, RS recupera su periodicidad trimestral y subraya su condición de revista del Centro de Arte Reina Sofía (CARS), ya transformado en nuevo Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo.

El nacimiento de un museo, su desarrollo y asentamiento social, es un proceso de largo alcance que implica a varias generaciones. Además, cuando la naturaleza de esa institución museística es el arte moderno y contemporáneo, es decir, una realidad abierta y que se modifica día a día, avatares de todo tipo jalonan tan singular aventura cultural.

Ser cronista, testigo y fuente de información, en definitiva, espejo de tinta de un reto cultural tan apasionante y complejo como es ver crecer un museo, es la resuelta voluntad de esta revista desde su primer número. Y con ese ánimo iniciamos un nuevo curso, dispuestos a informarles de cuanto acontezca en el CARS, a difundir sus iniciativas y la diversidad de servicios culturales que de forma progresiva van a entrar en funcionamiento los próximos meses. De tal forma que, en números siguientes, el bloque más extenso de la revista, configurado por las secciones *De Actualidad*, *Miradas* y *Personajes*, tendrá unos contenidos modelados por el criterio editorial de ofrecer una cobertura informativa integral de las actividades del nuevo CARS. Sin renunciar por ello, claro está, a mantener una ventana abierta al mundo, a través de secciones como *Citas* y *Publicaciones*, que ofrezcan a nuestros lectores un panorama creciente de cuanto se exhibe y se edita dentro y fuera de España.

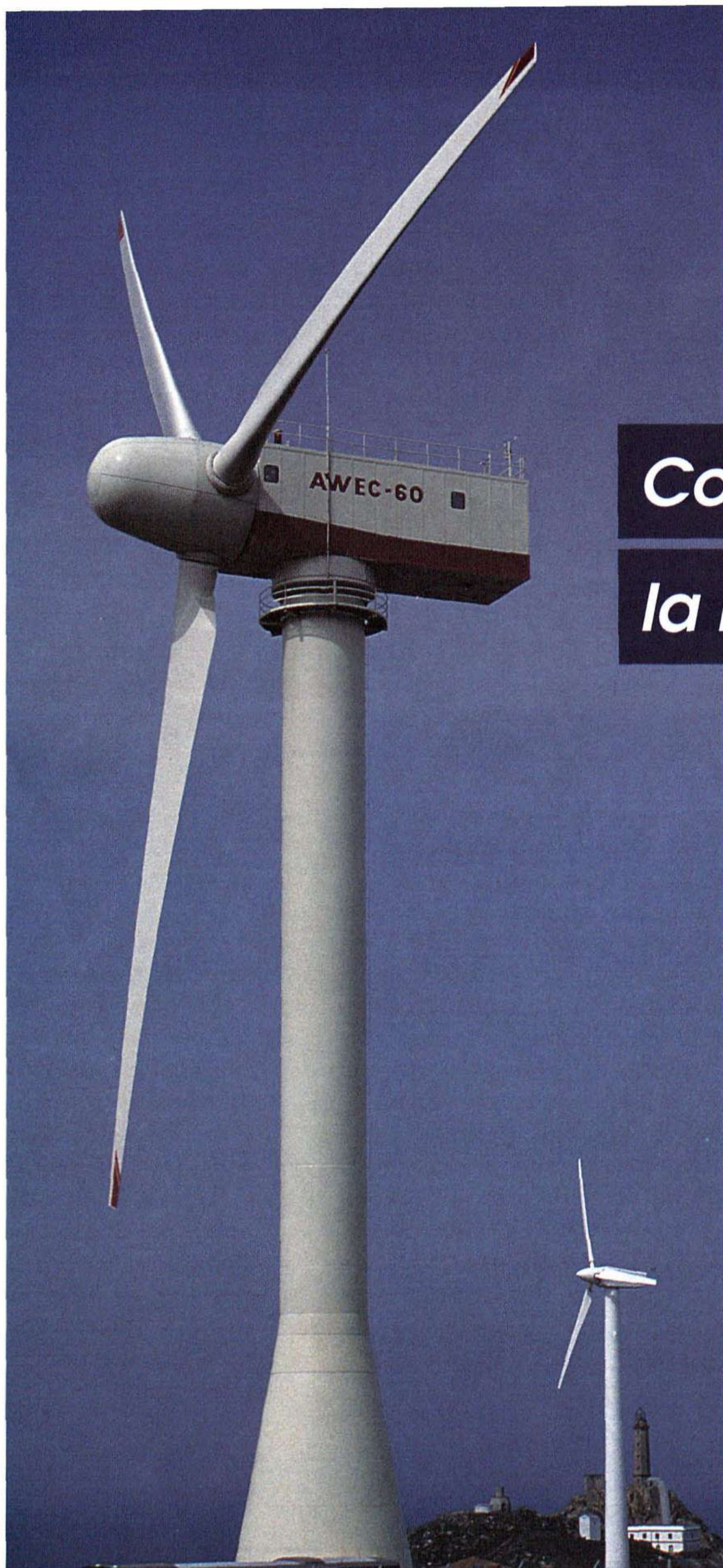
Por último, mas no por ello menos importante, nuestra voluntaria misión de servir de vínculo entre el CARS y sus públicos, necesita la complicidad del lector, su crítica y su estímulo. Por ello, también nosotros esperamos tener noticias tuyas.



A. Giacometti, *Mujer estrangulada*, 1932. Bronce. National Gallery Scotland.

RS

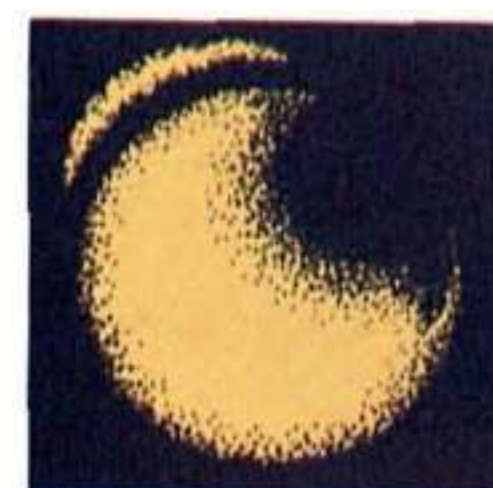




*Compartimos*

*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**



# CLAVES

DE RAZÓN PRACTICA Nº 7

Daniel Bell. *Alemania: El miedo constante*  
 José María Maravall. *La socialdemocracia y la crisis del comunismo*  
 Ernest Gellner. *La cultura política del Oriente Próximo musulmán*  
 Antonio Escotado. *La estrategia del delator*  
 Fernando Savater. *Falacias de la legitimación histórica*  
 José Ramón Recalde. *El punto cero de la autodeterminación*  
 Entrevista: Xavier Rubert de Ventós. *Gabriel García Márquez: independencia nacional e integración*  
 Vidas escritas: Javier Marías. *Henry James de visita*  
 Historia: Javier Tusell. *Historia, biografía, política*  
 Filosofía: Ludolfo Paramio. *Marxismo analítico*  
 Derecho: Perfecto Andrés Ibáñez. *Teoría de la lucha por los derechos*  
 Héctor Subirats. *Casa de citas*  
 Documento. Víctor Gómez Pin. *El trabajo humano*

DANIEL BELL  
 Alemania: el miedo constante

JOSÉ MARÍA MARAVALL  
 La socialdemocracia y la crisis del comunismo

ERNEST GELLNER  
 La cultura política del Oriente Próximo musulmán

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ  
 Entrevista de Xavier Rubert de Ventós

JOSÉ RAMÓN RECALDE  
 FERNANDO SAVATER  
 Nacionalismos y autodeterminación

## NÚMERO 4. SUMARIO

Juan Luis Cebrián. *Europa, fin de siglo*  
 Jordi Solé Tura. *La izquierda y el segundo final del Imperio Austro-Húngaro*  
 Agapito Maestre. *Deutschland Über Alles!*  
 Luis Alonso de Villena. *Morbo, transgresión y calle*  
 Pablo Salvador Coderch. *El mercado de las ideas*  
 Vidas escritas: Javier Marías. *Isak Dinesen en la vejez*  
 Ciencias Sociales: Daniel Bell. *El duelo de los intelectuales: Jean-Paul Sartre y Raymond Aron*  
 Artes Plásticas: Francisco Calvo Serraller. *La pintura narrada*  
 Historia: Pablo Fenández Albadalejo. *Un retrato, un historiador, una apuesta*  
 Tomás Pollán. *Casa de citas*  
 Documento: Ernst Jünger. *Adiós a una década*

## NÚMERO 5. SUMARIO

Carlos Fuentes. *La novela de América: literatura y sociedad*  
 Santos Juliá. *Ambición y castigo de Manuel Azaña*  
 Victoria Camps. *La democracia nos salvará*  
 Fernando Savater. *La tolerancia, institución pública y virtud privada*  
 Carlos Gabetta. *Argentina: un caso desesperante*  
 Diálogo: Pedro Schwart. *Karl Popper: La visión de un optimista*  
 Vidas escritas: Javier Marías. *James Joyce en sus gestos*  
 Ciencia: José Manuel Sánchez Ron. *El cambiante mundo de las "Obras completas" de matemáticos y físicos*  
 Educación: Enrique Gil Calvo. *El colapso de la meritocracia*  
 Historia: Carlos García Gual. *La utilidad de los bárbaros*  
 Política: Manuel Azcárate. *Fenando Claudín y la revisión del comunismo español*  
 Artes plásticas: René de Costa. *El maratón cubista*  
 Antonio Martínez Sarrión. *Casa de Citas.*

## NÚMERO 6. SUMARIO

Agustín García Calvo. *Tras el fin de la historia*  
 Paul Balta. *El fenómeno islamista*  
 Fernando Vallespín. *Universidad/Sociedad*  
 Agnes Heller. *Las "revoluciones gloriosas" de la Europa del Este*  
 Sergio Ramírez. *Nicaragua: Identidad y transformación*  
 Ignacio Sotelo. *La lección de Nicaragua*  
 Vidas escritas: Javier Marías. *Guiseppe Tomasi di Lampedusa en clase*  
 Historia: Javier Arce. *De triunfador a dictador. La peculiar revolución de Octavio César Augusto*  
 Filosofía: Agapito Maestre. *Filosofía y nazismo (entrevista con Víctor Farías)*  
 Psicología: Esteban Pérez Delgado y Adelina Giménez. *Feminismo y desarrollo moral*  
 Artes plásticas: Francisco Calvo Serraller. *Centenario de la muerte de Vincent van Gogh*  
 Vincent van Gogh. *Casa de Citas*  
 Documento: Vicente Molina Foix. *Las Obras del S*

## ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Sí, envíeme CLAVES cada mes directamente a mi domicilio (10 números), al precio de 5.000 pesetas

Deseo pagar mi suscripción:  Contra reembolso  Por domiciliación bancaria

Banco/Caja Cuenta

Domicilio Población

Talón nominativo adjunto con este cupón a nombre de EDISA. López de Hoyos, 141. 28002 Madrid.

Nombre y apellidos Domicilio

C.P. Población Provincia

Edad Teléfono Profesión





LUCIO FONTANA

EL NUEVO CARS



TERESA PETRI

DE ACTUALIDAD

**8 EL NUEVO CARS**

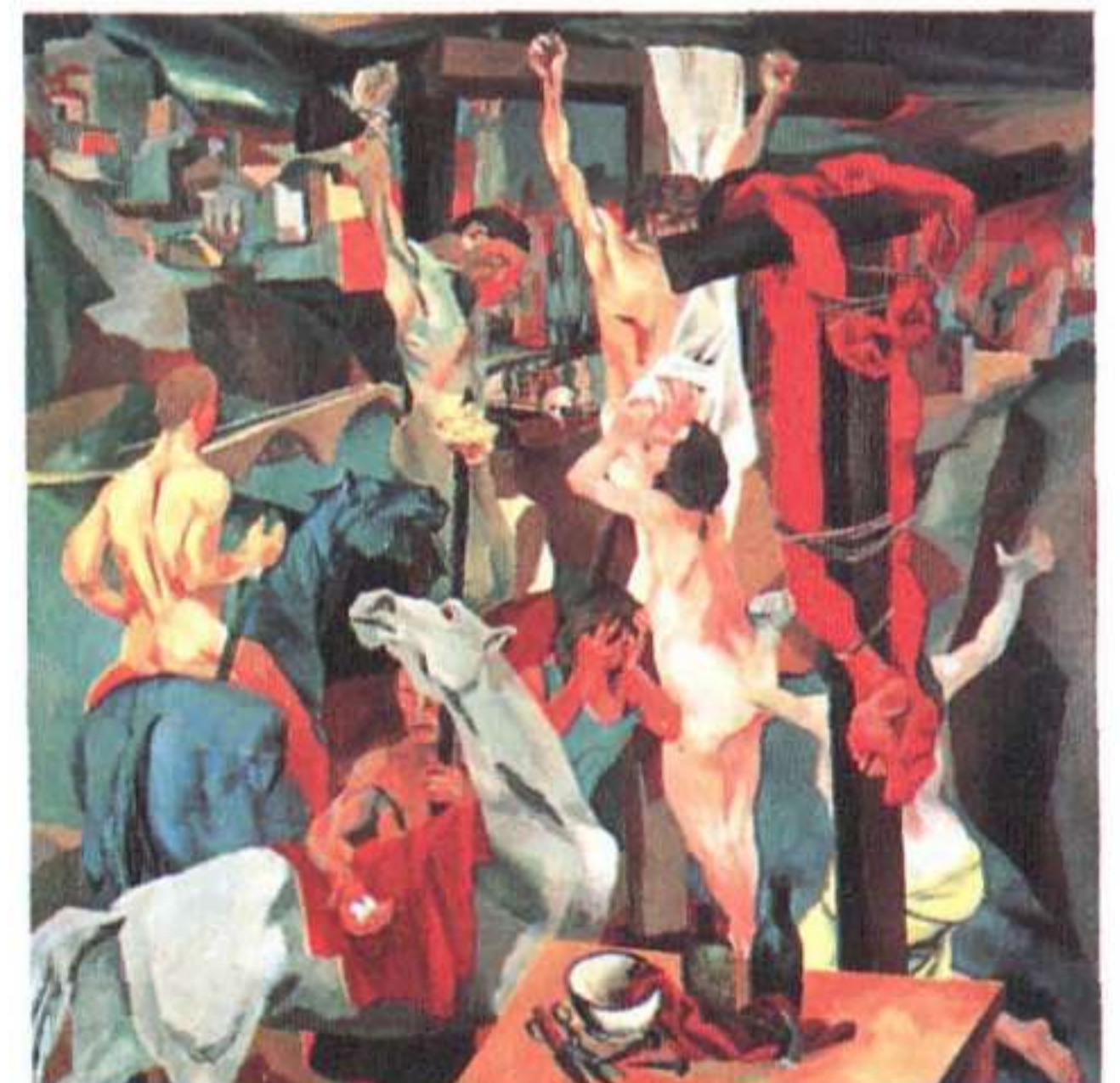
El Centro de Arte Reina Sofía reabre sus puertas al público transformado en Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo.

**20 ARTE ITALIANO DEL SIGLO XX**

Un recorrido informativo por la exposición *Memoria del futuro: Arte italiano desde comienzos de siglo a la posguerra* y una entrevista con Germano Celant.

**36 GIACOMETTI: UNA CANTERA DE IDEAS PARA EL ARTE ACTUAL**

La más completa antológica de Alberto Giacometti, analizada por el comisario de la muestra, Kosme Barañano, con textos del artista suizo.



RENATO GUTTUSO





TÀPIES

**50 ANTONI TÀPIES: "YO SOY REALISTA"**

Una entrevista exclusiva con el artista catalán que expone una antológica de objetos, esculturas y obra gráfica sobre papel y cartón.

**60 EL CUADRO ELECTRÓNICO**

La I Bienal de la Imagen en Movimiento ofrece una panorámica del trabajo artístico con soportes fílmicos y electrónicos en video, televisión y cine.



BIENAL DE LA IMAGEN

MIRADAS

**68 REVISITAR EL MODERNISMO.**

La vitalidad y el carácter global de un movimiento artístico.

**70 PARÍS, ATRAER E IRRADIAR.**

Nueva temporada de exposiciones en el Instituto Valenciano de Arte Moderno.

**72 BACON, LA BELLEZA CONVULSA.**

El pintor Francis Bacon cumple 80 años.

**74 EPOPEYA DE UNA FUENTE.**

La fuente de mercurio de Alexander Calder instalada en la Fundación Miró.



CALDER



LLIMONA



MIRACLE



BARCELÓ

**PERSONAJES** 76 DANIEL GIRALT MIRACLE, DIBUJANTE AUDAZ. 78 MIQUEL BARCELÓ, LAS METAMORFOSIS DEL PINTOR **CITAS** 80 Un recorrido por las principales exposiciones que este otoño pueden visitarse en España y en el extranjero. **PUBLICACIONES** 96 Información y reseña de libros, revistas y novedades editoriales.









## APERTURA DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

El Centro de Arte Reina Sofía (CARs) ha abierto de nuevo sus puertas al público, transformado en Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo. La cultura plástica española del siglo XX cuenta, por primera vez, con un espacio museístico de primer orden que tiene proyección internacional y voluntad de crear un estilo propio. El antiguo Hospital General de Madrid, diseñado por Sabatini en el siglo XVIII, tras 22 meses de obras de rehabilitación y acondicionamiento, que han consumido un presupuesto de 4.375 millones de pesetas, es la sede del nuevo museo.

MANUEL COLOMINA

# EL NUEVO CARs



**E**L nuevo CARS ha iniciado su andadura. El Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo, inaugurado por los Reyes de España con la exposición *Memoria del futuro: Arte italiano desde comienzos de siglo a la posguerra*, es ya una realidad.

Con su puesta en funcionamiento, nuestro país subsana una de sus más llamativas carencias en infraestructura cultural y una de las causas del tardío y disperso conocimiento entre nosotros de las principales corrientes artísticas del siglo XX. Un retraso y una anomalía cultural que se contraponen, sin embargo, a la decisiva presencia de artistas españoles en las vanguardias internacionales de las artes plásticas.

El nacimiento de un museo puede ser fijado en una fecha emblemática, pero su consolidación y desarrollo, su diálogo fecundo con la sociedad que lo alumbraba, necesariamente, un proceso a largo plazo. Así lo entiende el director del CARS, quien reclama al mismo tiempo, “el coraje suficiente para abrir un museo y la lucidez necesaria para comprender que se precisan dos o tres generaciones para que un museo comience a tomar cuerpo.”

Tomás Llorens dirige el CARS desde junio de 1988. Dos años antes fue el inspirador y primer responsable del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM). Licenciado en Derecho y Filosofía, historiador y crítico de arte, ha sido profesor de Estética en las escuelas de Arquitectura de Valencia, Portsmouth, en Inglaterra, y Barcelona. Ha publicado numerosas obras y artículos, además de ser comisario de diversas exposiciones dentro y fuera de nuestro país, con una atención preferente al arte español contemporáneo. En sintonía con el Real Patronato del CARS, máximo órgano rector del centro, ha diseñado el proceso de transformación de este en Museo Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo.

Pese a su cautela inicial, el máximo responsable del CARS reconoce sin ambages que el nuevo museo, “*quiere ser un espacio abierto al arte del siglo XX, con acento nacional y proyección internacional, capaz de facilitar el conocimiento histórico del arte por muy*

diversos públicos”. Sus referentes son claros: las instituciones que por diversas razones marcan un hito museístico, como es el caso de *El Prado*, el *Louvre*, la *National Gallery*, o el *Museum of Modern Art*. En coherencia con esos referentes, Tomás Llorens también reconoce que “la constitución de la colección permanente del museo es, a largo plazo, la función que considero más importante”.

Los fondos con que cuenta en la actualidad el CARS se componen de 3.000 pinturas, 9.000 obras gráficas y 400 esculturas, procedentes del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC),



**“El CARS quiere ser un espacio abierto al arte del siglo XX, con acento nacional y proyección internacional,...”**

ubicado en la madrileña zona universitaria de Moncloa. En los últimos años se han incorporado nuevos y valiosos fondos procedentes de legados y donaciones, como sucede con obras de Picasso, Miró y Dalí; además de las adquisiciones puntuales que

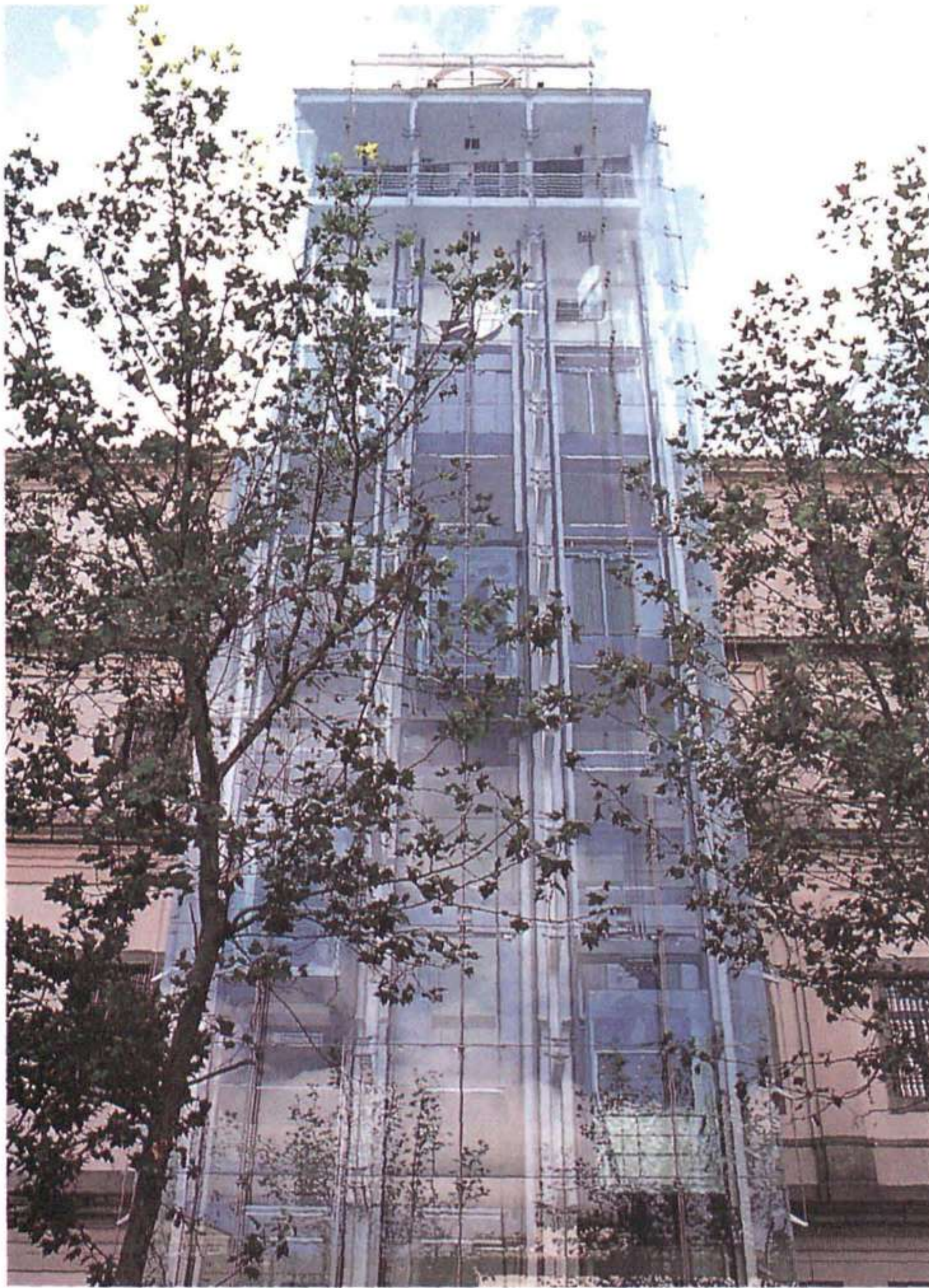
el Ministerio de Cultura ha llevado a cabo durante la década de los ochenta y de forma más sistemática durante los tres últimos años. Existe pues una indudable pobreza como punto de partida, pese a muy notables excepciones, que plantean una objetiva dificultad económica a la hora de incrementar espectacularmente los fondos permanentes del nuevo museo.

Otra dificultad añadida es de tipo conceptual, pues









TERESA PEYRI

**Tomás Llorens,  
director del CARS,  
reclama "el coraje  
suficiente para abrir  
un museo"**

configurar una colección permanente es también ofrecer una reinterpretación de la historia del arte en nuestro tiempo. Por estos motivos, el director del CARS considera desaconsejable "definir de un modo tajante el futuro de la colección". Añade que "se va a presentar en enero de 1991 una primera aproximación, una hipótesis, como si fuera una exposición temporal pero con una duración de dos años, con objeto de concretar sus contenidos en un proceso gradual, a partir de intercambios de opiniones y debates. Se trata de configurar un discurso plural, que tenga en cuenta tanto los intereses del público como las opiniones de los especialistas". En definitiva, un proceso semejante al seguido por otros museos como el MOMA neoyorquino o el *Musée d'Art Moderne*, de París.

El criterio básico seguido hasta ahora para articular la nueva colección, será mostrar la aportación de grandes artistas españoles a la vanguardia clásica del siglo XX. Cronológicamente, la colección comenzará con el cubismo y, además de incluir a quienes ya se considera clásicos indiscutibles de la modernidad española, como es el caso de Picasso, Gris, Miró, Dalí

y Julio González, la presencia de otros artistas adscritos al cubismo, el surrealismo y la abstracción, ofrecerá un panorama comprensivo de la modernidad internacional.

El nuevo CARS no puede ser ajeno, por otra parte, a las modificaciones que ha experimentado el panorama internacional del arte contemporáneo en la década de los ochenta. Por ceñirnos sólo a lo que afecta al ámbito museístico podríamos citar tres. En primer lugar, la proliferación de iniciativas museísticas en el terreno del arte actual con la creación de nuevas y poderosas instituciones. Esta tendencia es sobre todo visible en países como Japón, Alemania y Estados Unidos. Pero en otras latitudes como Italia o España, también hemos asistido a una verdadera eclosión de iniciativas al respecto. Tales iniciativas museísticas, aun siendo de inspiración plural, consolidan



TERESA PEYRI





una nueva generación de museos de arte contemporáneo que enriquecen, y a la vez ponen en tela de juicio, algunas de las experiencias anteriores.

En segundo lugar, la acelerada tesaurización del arte del siglo XX ha producido una inmediata escalada inflacionista de los precios y la entronización de la subasta como instancia máxima de valoración simbólica y real del arte.

Por último, hemos asistido también a un proceso de ampliación, aparentemente ilimitada, de la tipología arquitectónica del espacio museístico, con magnífi-

cos exponentes tanto en España como en otros países.

Estas modificaciones en el panorama artístico han tenido sus efectos pertinentes en múltiples campos. Por ejemplo, la noción de museo como un espacio informe, vinculado a la valoración multinacional de la obra de arte, en cuyo interior se sintetizaban las funciones históricas del taller, la colección y el mercado, ha entrado en una crisis que parece irreversible. Por el contrario, entre los profesionales de la historiografía del arte y de la museística, se consolida un movimiento de retorno hacia las concepciones más



clásicamente *ilustradas* del museo. Entendido éste como soporte de una relación coherente y racional, que muestra a la inteligencia y a los sentidos la secuencia evolutiva de una determinada manera de ver e interpretar la realidad, contenido último de la aventura del arte de nuestro tiempo.

Por otra parte, el nuevo CARS quiere asimismo prestar especial importancia a las exposiciones temporales y a su función de dar a conocer al público español los movimientos e individualidades más destacadas del arte actual. Responder al deseo y al entusiasmo del público es el criterio fundamental de la política de exposiciones. No es en ese ámbito donde se considera prioritario afirmar la especificidad del nuevo museo. En consecuencia, las salas del CARS y los espacios del Palacio de Velázquez y de Cristal, ofrecerán un intenso y variado calendario de exposiciones.

En esta primera temporada de funcionamiento del nuevo museo, se espera rebasar con creces el millón de visitantes. Tras las exposiciones inaugurales, el primer trimestre del año 1991 se inicia con la exposición *Obras maestras de la Colección Guggenheim*, que recalará en el CARS, dentro de un periplo exclusivo que ha incluido Venecia y Tokio, mientras el museo neoyorquino se encuentra en obras de remodelación y ampliación. La obra surrealista y conceptual del artista catalán Joan Brossa, la pintura del francés Gilles Aillaud, la obra pictórica y escultórica de Markus Lüpertz, así como las instalaciones de Francesc Torres, serán objeto de exposiciones antológicas. Una muestra de esculturas recientes de Anish Kapoor, completa la oferta del primer trimestre del próximo año.

A partir de finales de marzo, tres artistas españoles serán objeto de exposiciones antológicas: Martín Chirino, José Caballero y Gustavo Torner. La obra pictórica de Frank Stella y Nicola de Stael se podrá contemplar también en sendas exposiciones antológicas. La obra como dibujante del francés Pierre Klossowski, una muestra que compendia el trabajo fotográfico de la ya legendaria Agencia Magnum y la gran exposición *Viena: Los últimos días de la humanidad*, completan el calendario de la presente

temporada. Del total de 19 exposiciones programadas, 14 son producciones propias del CARS.

En próximas temporadas, se mantendrá esta línea de producciones propias combinada con coproducciones, intercambios y préstamos con otros museos. Ya hay proyectos en común con el Beaubourg parisino, el Guggenheim y el MOMA, de Nueva York, la *Art Gallery*, de Ontario, la Universidad de Texas, el IVAM valenciano, y con las fundaciones Miró y Tàpies, de Barcelona, entre otros centros. A partir de otoño de 1991, hay ya previstas exposiciones de E. Kelly, Jeff Koons, Joaquín Torres García y su Escuela, Jacques



**La biblioteca del CARS es el centro público especializado en arte moderno más importante del país.**

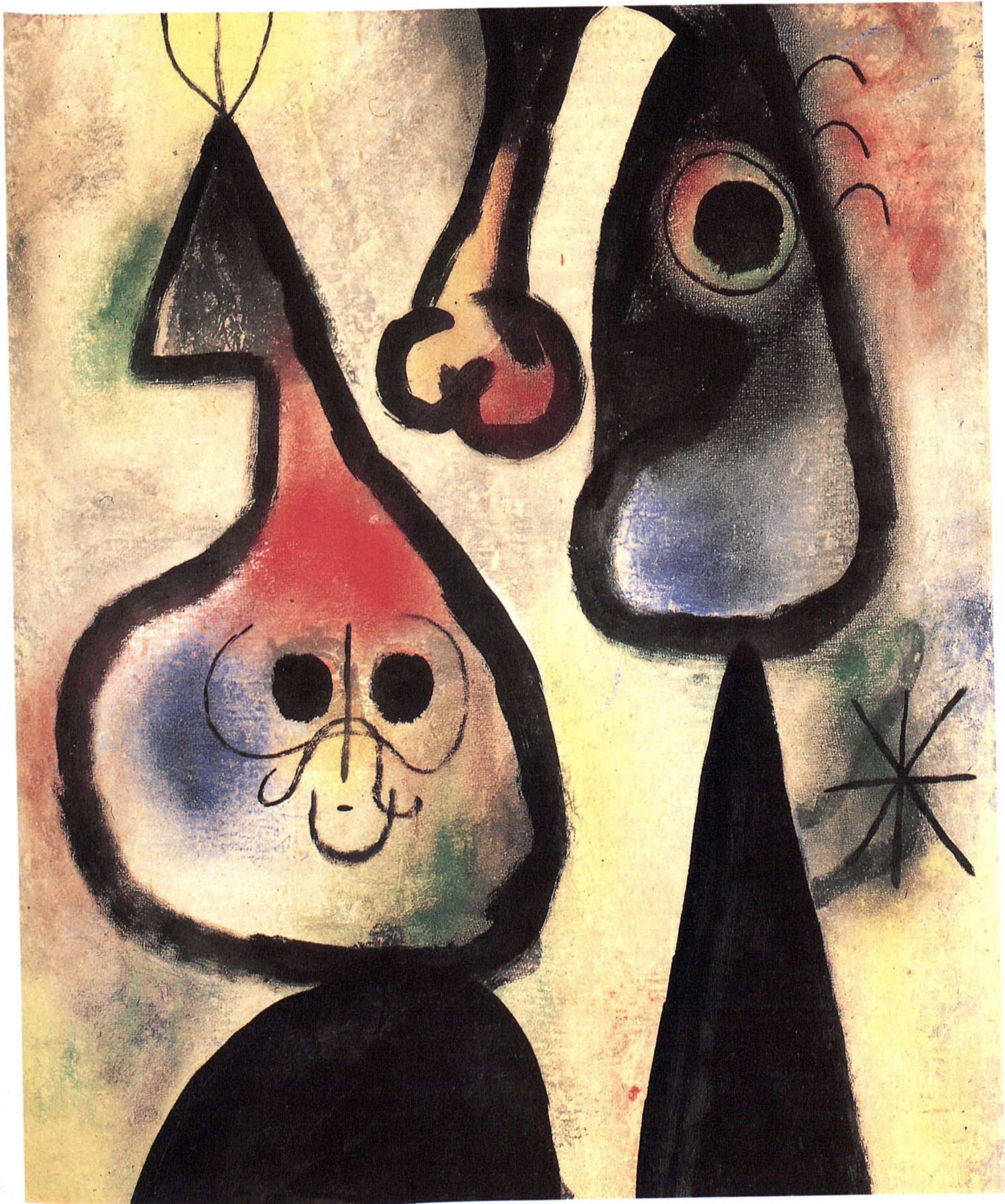
Lipchitz, André Breton y la Pintura, Manuel Hernández Mompó, Roberto Matta, Manuel Millares, Oscar Domínguez, Franz Gertsch y Robert Therrian.

No obstante, dado su carácter de museo que se ocupa de un período del arte que aún no está cerrado, los responsables del CARS quieren que éste vaya más allá de una mera función museística. Lograr un centro dinámico y abierto a las nuevas tendencias, que actúe como motor cultural y animador de la creación artística, es el gran reto planteado.

En el CARS, la difusión del arte contemporáneo

Joan Miró. *Mujer, Pájaro y estrella*. Oleo / Lienzo. Fondos del CARS







no va a limitarse a la mera exhibición de grandes obras. Estas se presentarán en un contexto cultural más amplio que ayude a situarlas dentro de las corrientes creativas actuales. Así, el nuevo museo atenderá aquellas actividades estrechamente relacionadas con el desarrollo del arte moderno, como son el diseño, la fotografía, la comunicación visual y la música contemporánea. Además, desde el momento de su apertura, las grandes exposiciones se verán complementadas con seminarios, mesas redondas y conferencias sobre la obra expuesta.

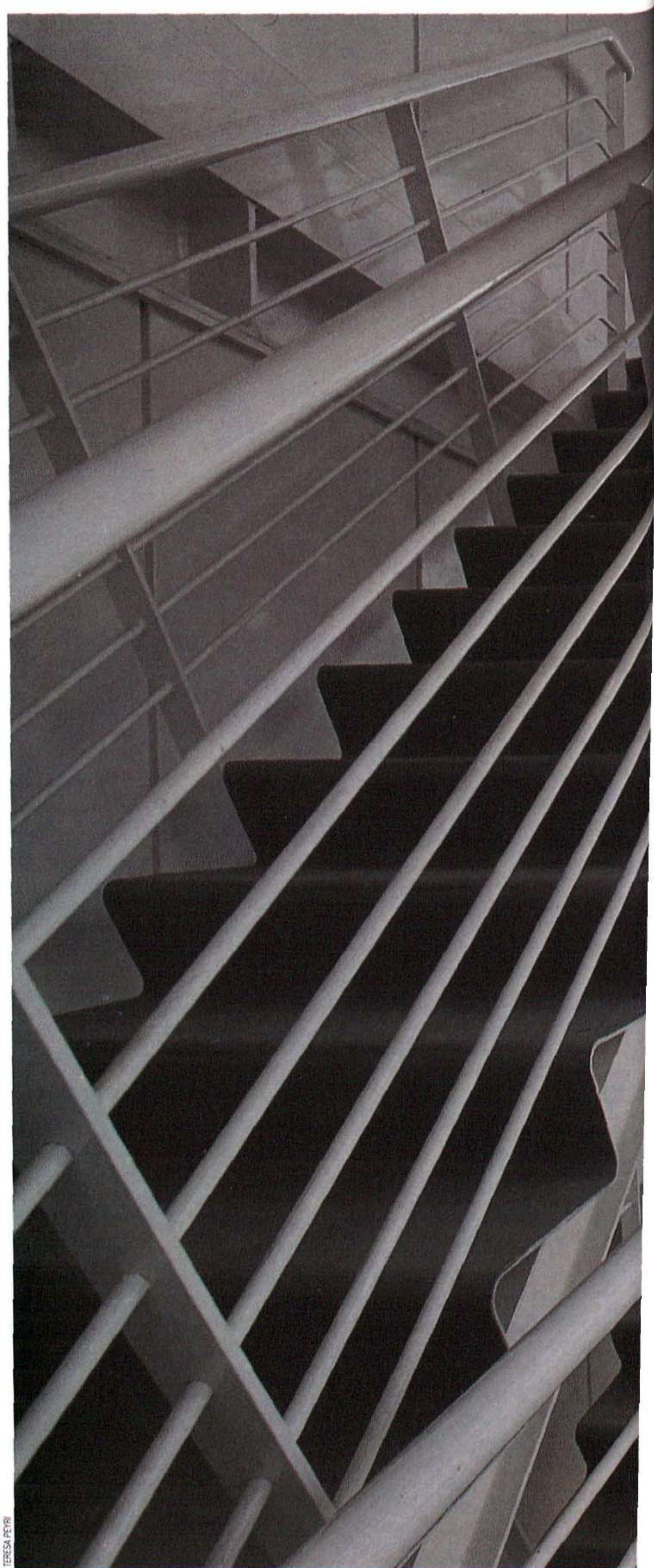


Por otra parte, a finales de noviembre se abrirá al público la Biblioteca y el Centro de Documentación del CARS. Se trata del centro público especializado en arte contemporáneo más importante de nuestro país y con unos fondos más extensos. Comenzó a formarse en 1986 con materiales procedentes de la biblioteca del extinto MEAC. En la actualidad cuenta con más de 25.000 libros; un archivo de 15.000 catálogos de exposiciones que abarca desde 1963 a 1984; una recopilación de 500 vídeos, la mayoría de tipo documental y algunas muestras de videoarte, sobre todo de autores españoles; unas 7.000 diapositivas, procedentes en su inmensa mayoría de otros museos de arte contemporáneo y accesibles a través de un videodisco producido por el propio CARS; más de 4.000 registros sonoros; cerca de 13.000 carpetas de prensa sobre arte y artistas contemporáneos procedentes igualmente del MEAC; 196 títulos de revistas en suscripción.

Está situada en la tercera planta del edificio y ocupa una superficie algo mayor de 1.000 metros

**Un poderoso  
ordenador controla  
la extensa red de  
servicios del nuevo  
museo**

Arriba, una de las variaciones del cuadro de Picasso, *El Pintor y la Modelo*, perteneciente a los fondos del CARS



TERESA PEYRI





cuadrados. todos los materiales -excepción hecha de los muy frágiles, raros o valiosos- se encuentran al alcance del público, ordenados por materias y protegidos contra robo por sistemas electrónicos. La biblioteca del CARS contará con plazas reservadas a investigadores y otras de libre uso a las que podrá acceder el público en general. El horario de apertura previsto es de 10 a 21 horas, todos los días menos domingos y martes, que será la jornada semanal de cierre del museo.

Antes de su apertura al público la Biblioteca y el Centro de Documentación del CARS han puesto ya en marcha la redacción de catálogos razonados de artistas españoles. Actualmente están en curso de realización los dedicados a Manuel Millares y a Francisco Bores. Igualmente se ha iniciado la redacción de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Artistas Españoles Contemporáneos.

Otro servicio importante que ofrecerá el nuevo CARS es un Gabinete Didáctico. Desde él se centralizará la organización de visitas escolares, acompañadas de monitores y seguidas de la entrega de material didáctico destinado a niños, jóvenes y docentes para su posterior utilización escolar.

La puesta en marcha de este haz de servicios culturales y la adaptación del edificio a sus nuevos usos museísticos, ha supuesto más de 22 meses de obras de rehabilitación y acondicionamiento que han consumido un presupuesto global de 4.375 millones de pesetas. De esta forma, un edificio construido hace más de dos siglos, ha pasado a disponer de la más moderna infraestructura de servicios de climatización, iluminación y seguridad.

Los arquitectos encargados de la obra, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, consideraron fundamental dar el máximo protagonismo a la obra de arte, más que al edificio donde se expone. En consecuencia, han seguido el criterio básico de configurar el edificio como una caja neutra que muestre lo que se guarda en él. Al mismo tiempo, han puesto especial cuidado en diferenciar de forma patente la parte antigua del edificio con respecto a los elementos añadidos de la más moderna tecnología, muy ligeros y transparentes.

Huarte ha sido la empresa constructora encargada de las obras que han supuesto una reestructuración completa del edificio, mediante el reforzamiento de suelos y muros, lo que permite un mejor aprovechamiento del espacio, la apertura de accesos acordes con la nueva actividad del centro, la posibilidad de exponer obras escultóricas pesadas en pisos altos, así como la ampliación de la zona destinada a carga y descarga de las obras que el museo acoja en el futuro.

En la nueva configuración de espacios establecida



tras las obras, la planta 0, en semisótano, se destina a almacenes, talleres y servicios varios. La primera planta cuenta con los servicios de recepción del público, salón de actos, cine, teatro, librería, sala de prensa, cafetería y exposiciones temporales. La segunda planta albergará los fondos permanentes del nuevo museo. La tercera planta, además de acoger los servicios de Biblioteca y Centro de Documentación, está destinada a obra gráfica y fotografía. La cuarta planta acogerá también exposiciones temporales y, por última, la quinta planta está destinada a oficinas y



TERESA PETRI

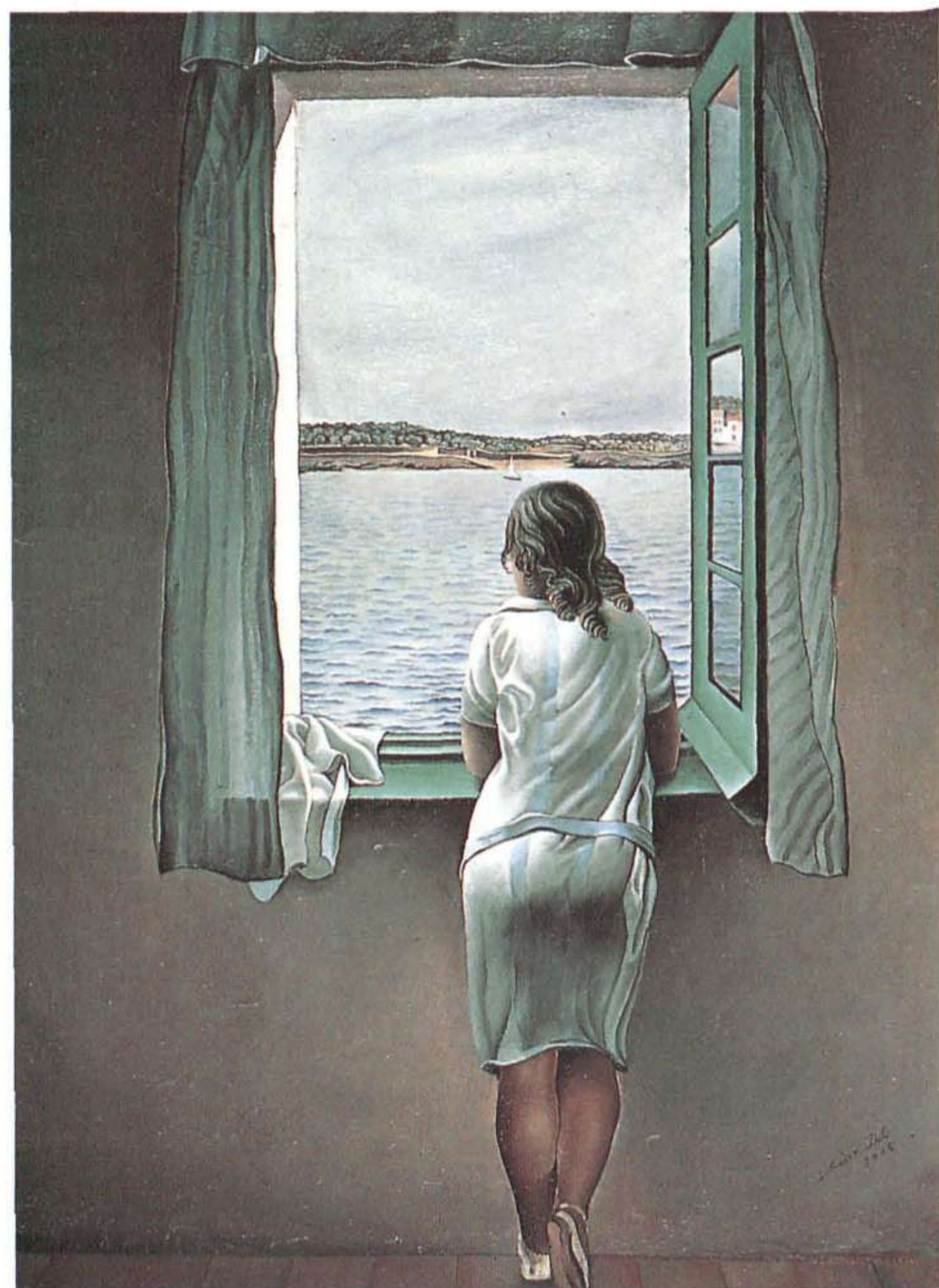
servicios administrativos.

Dadas las peculiares características del edificio y la imposibilidad de construir ascensores internos, lo que hubiese obligado a modificar la estructura general del mismo, los arquitectos decidieron adosarle tres torres exteriores de cristal para facilitar la movilidad vertical de los visitantes. Dos de las torres son simétricas, adosadas a la fachada principal, y una tercera destinada a carga y descarga, si bien todas ellas pueden cumplir la función de transporte de visitantes.

El innovador y exclusivo diseño de las torres produce una estructura acristalada, soportada por un entramado metálico. Construidas de arriba a abajo, ofrecen la apariencia de una lámina transparente, en la que 3.500 metros cuadrados de cristal han quedado unidos a la armadura de acero por 3.428 diminutos anclajes de acero inoxidable. Cada torre consta de tres cabinas, con capacidad para 20 personas cada una y escalera de emergencia. La estructura central de las torres que cobijan los ascensores y el montacargas está sustentada por columnas metálicas de 30 metros de altura ancladas en el suelo. Están conectadas al edificio mediante corredores que facilitan el acceso de los visitantes entre las salas de las distintas plantas.

Una parte importante de la obra acometida no va a

### Una red de 900 Km. recorre las entrañas del edificio



Salvador Dalí, *La muchacha en la ventana*, 1925. Oleo /Cartón piedra. 105 x 74,5 cm. CARS.

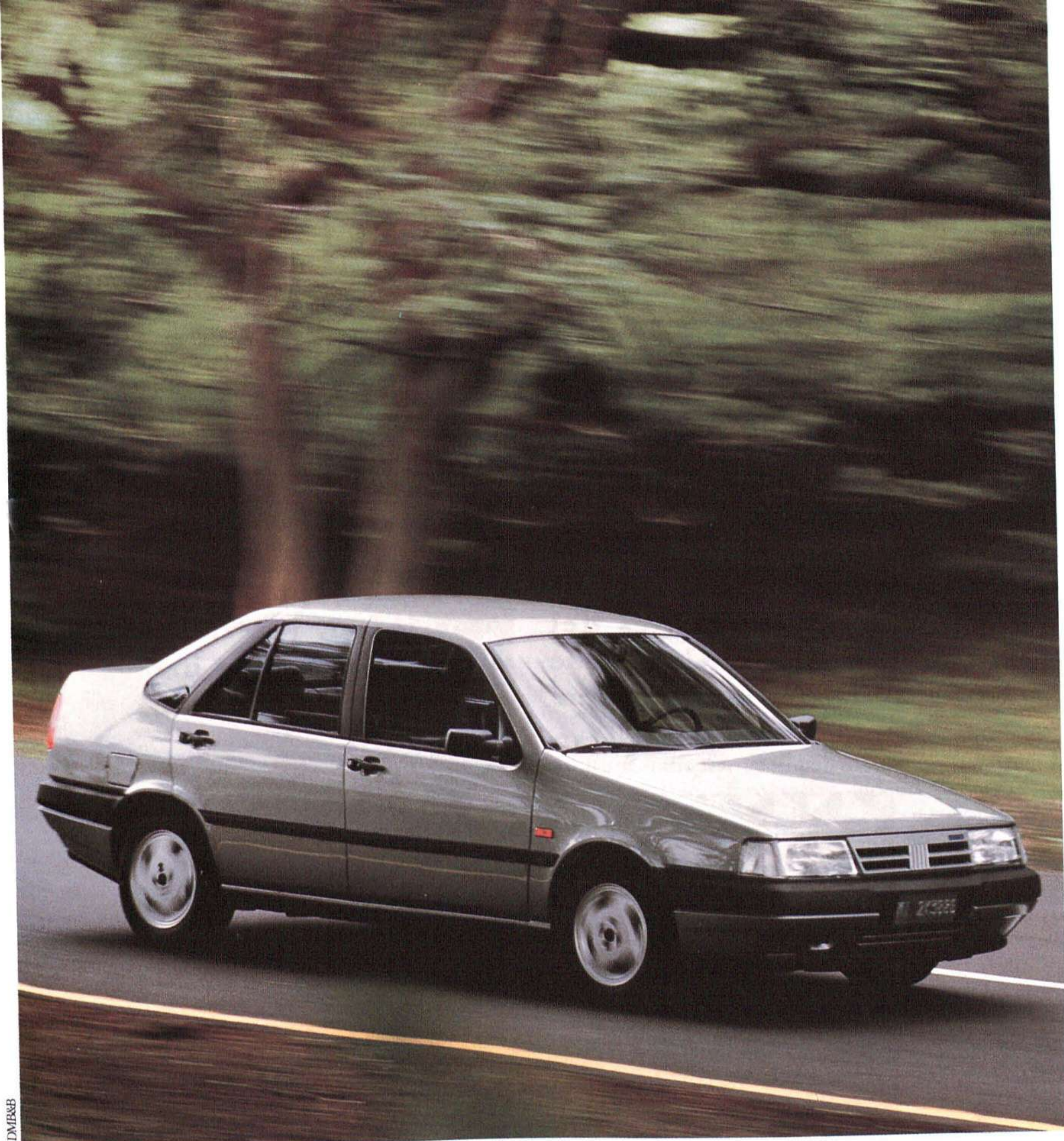
ser visible para el público. Baste señalar que las obras de acondicionamiento han supuesto implantar en el vientre del edificio una extensa red de casi 900 kilómetros, en forma de tuberías, conductores de cobre y conductores de aire acondicionado.

Toda esta extensa red de servicios estará controlada por un poderoso ordenador central, que convierte al CARS en un edificio inteligente. Este sistema nervioso informatizado mantiene, mediante una serie de sensores que detectan y permiten su modificación, el grado de temperatura y humedad conveniente; regula la iluminación adecuada a cada recinto expositor; activa las alarmas de seguridad; y se autoadministra en todo lo relacionado con el funcionamiento del sistema, en el que detecta sus posibles averías.

La vigilancia del edificio se desarrolla mediante un sistema de cámaras programadas de televisión y alarmas inteligentes, distribuidas en salas y pasillos.

En síntesis, todos los elementos precisos para la puesta en marcha de un gran museo están dados. Ahora es el público y el tiempo quienes tienen la palabra. □





DMR&B

## Fiat Tempra. Sensaciones en vivo.

El último gran éxito de Fiat tiene 3 volúmenes, el coeficiente aerodinámico (0,28) más bajo entre sus competidores, un amplísimo espacio interior y el maletero más capaz (500 dm<sup>3</sup>).

Incorporar los últimos avances del mundo del automóvil e integrarlos en un solo vehículo ha sido el gran éxito de Fiat. Es el nuevo Tempra con motor transversal, tracción anterior, suspensión independiente y doble circuito de frenos en X.

Gran rutero. Este es el espíritu del nuevo Tempra, por eso Fiat le ha dado tanta importancia a su confort

interior, al silencio, a su suavidad.

En cuanto al resto del Fiat Tempra, todo son sensaciones que hay que sentir en vivo.

Tempra 1.4 - 78 CV. - 172 km/h. Tempra 1.6 - 86 CV. - 177 km/h.  
Tempra 1.8 i.e. - 110 CV. - 190 km/h. Tempra 1.9 diesel - 65 CV. -  
162 km/h. Tempra 1.9 turbodiesel - 92 CV. - 178 km/h.

Se advierte del riesgo que supone superar los límites de velocidad establecidos por la ley.

**FIAT**  
TECNOLOGIA LIDER



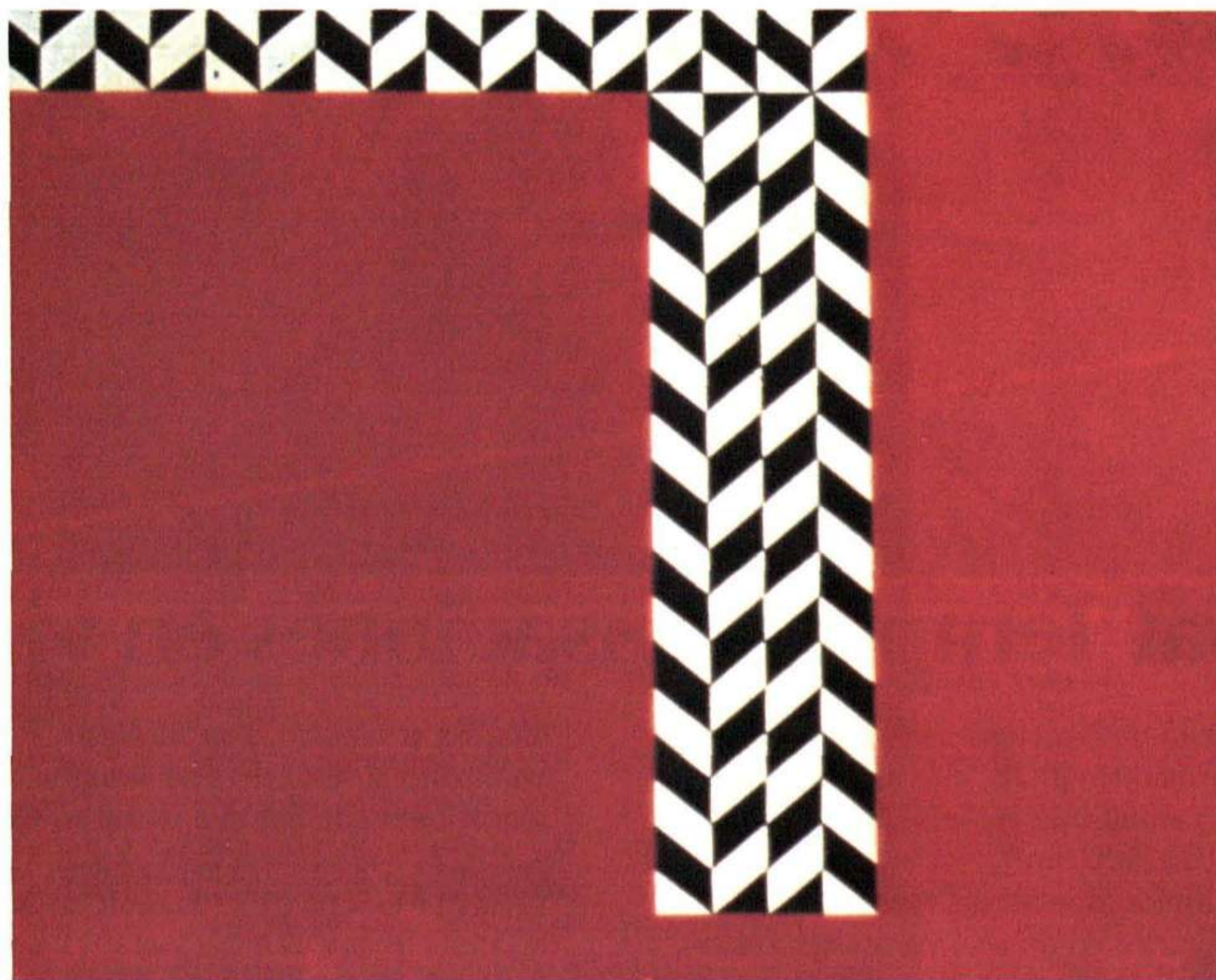
LA AVENTURA ARTÍSTICA DE NUESTRO TIEMPO

# ARTE ITALIANO, MEMORIA DEL FUTURO

*Memoria del futuro: arte italiano desde principios de siglo hasta la posguerra* inicia el 31 de octubre la temporada de exposiciones del nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La muestra, que

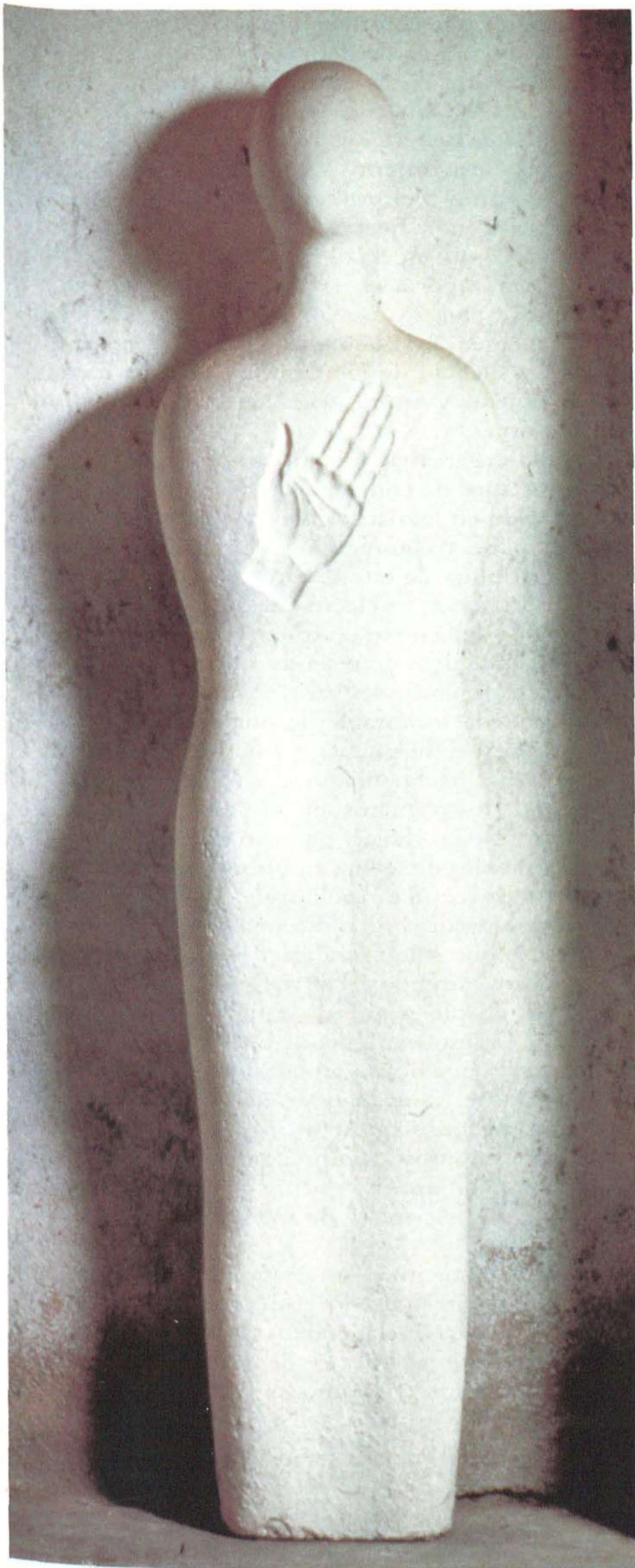
permanecerá abierta hasta el 15 de enero de 1991, ha sido patrocinada por FIAT y por el Banco Hispano Americano, y ofrece más de 300 obras de 40 artistas italianos de este período.

TERESA PÉREZ-JOFRE



Osvaldo Licini. *Arquipintura*. 1933. Óleo sobre tela. 83x102 cm. Colección privada.





**E**n los últimos años, el arte italiano del siglo XX ha sido objeto de dos importantes revisiones históricas, la organizada en la Royal Academy de Londres y la del Palacio Grassi de Venecia, titulada *Presencias. Arte italiano 1900-1945*. Ambas exposiciones fueron organizadas por Germano Celant, comisario de la que ahora se presenta en Madrid, en colaboración con Norman Rosenthal para la de Londres y con Pontus Hulten para la de Venecia.

La idea motriz de estas dos exposiciones anteriores a la actual era mostrar al gran público que el papel del arte italiano a principios de siglo había sido oscurecido y marginado en un panorama internacional dominado por el aplastante protagonismo de París, cuando en muchos casos había constituido una importante aportación a los movimientos de vanguardia. La exposición que se presenta en el museo ya no se enfrenta a una concepción partidista de la evolución de las vanguardias y se concibe más como una panorámica en la que se destacan los autores más representativos de cada momento.

A través de una cuidada selección de obras procedentes de museos y colecciones de todo el mundo, como la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Pinacoteca Brera de Milán, la Kunsthaus de Zúrich, entre otros muchos, se traza una historia de la pintura y la escultura italianas, acompañadas de una amplia base documental con fotografías, vídeos, cartas, etcétera, que ayudan a comprender las interrelaciones existentes entre las distintas disciplinas artísticas.

Se inicia la exposición, y la narración cronológica, con la escultura de cera sobre yeso de Medardo Rosso, realizada en 1889, que lleva el título de *Bambino malato* (Niño enfermo). Medardo Rosso constituye la transición entre el siglo XIX y el siglo XX, y es uno de los pocos artistas que no será denostado por las generaciones siguientes, las pertenecientes a la vanguardia. La generación inmediatamente posterior, representada por las primeras obras de Balla o Boccioni, marca ya la etapa prefuturista, en la que se aprecia ese deseo de romper con el *clasicismo reblandecido* que se mantiene en Italia, con el culto a los museos, con el realismo de géneros; romper con todo eso para “cantar – escribe Boccioni en su diario, 1907– esta época moderna nuestra, odiada por casi todos los artistas”. Luego, ese canto a la actualidad se ve traducido en reflexiones sobre el mito de la máquina y la velocidad, los elementos que más caracterizan al grupo futurista, y que se reflejan en

Fausto Melotti. *El sabio*. 1936. Yeso. Colección privada.



las obras de artistas como Carrà, Russolo, Severini o Depero, que desarrollan su obra ya en la segunda década del siglo.

Pero el futurismo tiene más trascendencia que el canto a la modernidad. Su teórico, Marinetti, en el *Suplemento al Manifiesto técnico de la literatura futurista*, publicado en 1912, está teorizando sobre la escritura automática, automatismo que doce años después el inspirador del surrealismo, André Breton, asume como uno de los aspectos básicos del movimiento. Así pues, el futurismo, tanto en su vertiente literaria como plástica, tuvo importancia no sólo en sí mismo, sino también por la influencia ejercida; y su teorización de la velocidad, los trenes, los aviones, la comunicación de masas, es un anticipo de la sociedad actual.

En estos mismos años previos a la guerra convive con el futurismo una corriente que en cierto modo es su contraposición. Se trata del movimiento metafísico, encabezado por Giorgio de Chirico y su hermano Alberto Savinio (seudónimo de Andrea de Chirico), movimiento que busca un sentido oculto de las cosas —ése es el sentido de *metafísico*, más allá de lo físico—. Pero no hacen referencia en ningún momento a un mundo de ideas o imágenes sobrena-

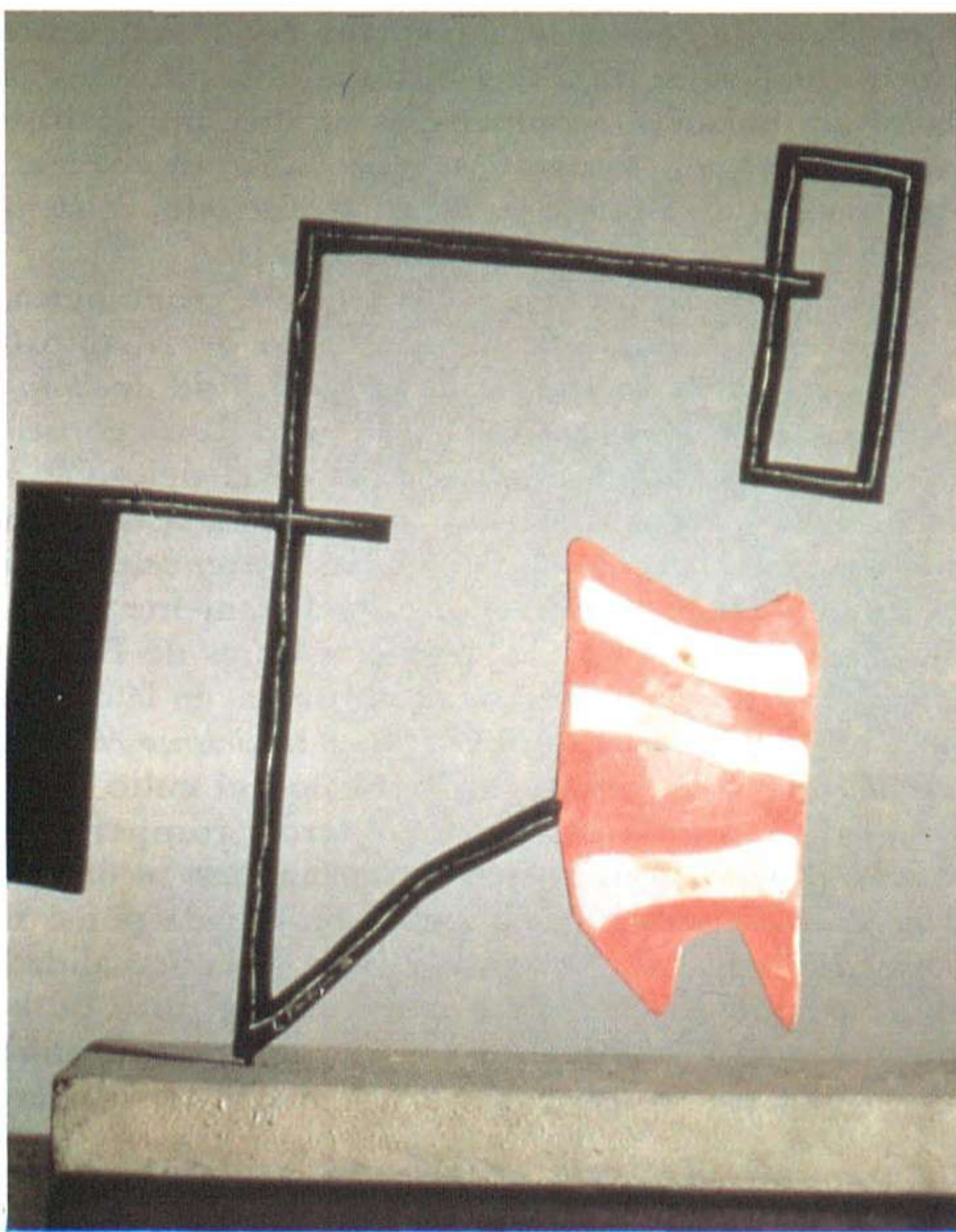
turales, sino que consideran que las cosas normales, si se las contempla desde una óptica diferente, pueden convertirse en la verdadera fuente del enigma. Obras de De Chirico como *La torre* o *Misterio y melancolía de una calle* son fuertemente representativas de un movimiento que atrajo a otras figuras como Morandi o el propio Carrà, que había tenido una primera etapa futurista.

Vemos cómo, en el curso de un mismo decenio, el arte italiano aporta al panorama internacional dos conceptos opuestos: por una parte, la agresividad y fuerza energética de las composiciones de Balla, y el enigma y silencio de De Chirico, con sus fragmentos de objetos y figuras, clásicos, estáticos y distantes, por otra.

Tras la experiencia metafísica, desde 1918 a 1922 son unos años de convergencia y confrontación que se han dado en llamar los años de los *Valori Plastici*, (valores plásticos) tomando el nombre de la revista que fue tribuna de este debate. Alrededor de ella se reúnen artistas e intelectuales que, después de los tristes años de la guerra, aspiran a dar vida a un arte positivo, libre de todo residuo romántico y simbolista, exento de efusiones sentimentales y de lirismo; una búsqueda incansable de una resolución formal que fuese específicamente propia de la pintura. La guerra había hecho madurar a las vanguardias. La frescura de los primeros años se teñía ahora de gravedad no sólo en Italia y provocó que algo que había aparecido antes de forma embrionaria se desarrollara como una necesidad ineludible: la emergente exigencia de una disciplina, de una vuelta a la norma, de un arte que sólo fuera arte. El mismo Boccioni, en una carta dirigida a Herwarth Walden en agosto de 1916, en plena guerra y poco antes de morir, escribía: “De esta existencia saldré con desprecio por todo aquello que no sea arte. No hay nada más terrible que el arte. Todo lo que veo en el presente no es más que un juego frente a una buena pincelada, a un verso armonioso, a un acorde adecuado. Todo, comparado con eso, no es más que una cuestión de mecánica, de paciencia, de memoria. No hay nada más que arte”.

De estas intenciones surgen las pinturas clasicistas de Gino Severini, los bodegones de Giorgio Morandi, los interiores melancólicos de Felice Casorati o las figuras míticas e intensas de Arturo Martini.

Los años veinte y treinta lo son de pluralidad de tendencias. Por un lado, los metafísicos y el propio



Lucio Fontana. *Escultura abstracta*. 1934. Graffiti sobre yeso pintado en negro, rojo y blanco. colección Carla Panicali. Roma.

Carlo Carrà. *La musa metafísica*, 1917. 90x66 cm.









Morandi



De Chirico se refugian en una antigüedad imaginaria. Son las obras que De Chirico llama "gli archeologi" (los arqueólogos). Junto a él destaca la figura de Mario Sironi, en cuyos cuadros trata panoramas urbanos arcaizantes, pequeñas ciudades inmutables de las que realiza múltiples versiones. Por otro lado, Scipione, Antonietta Raphael Mafai y Mario Mafai dan una interpretación corrosiva del realismo que, enfrentado a las imágenes no objetivas de los abstractos, pasará a ser en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial el debate visual primordial.

Mientras que el realismo había seguido manteniéndose en Italia a pesar de las vanguardias, el arte abstracto que ahora desarrollan escultores como Fontana o Melotti y pintores como Osvaldo Lucini o Alberto Magnelli surge en los años treinta casi sin precedentes, porque los diversos episodios no figurativos anteriores (realizados por artistas como Balla, Ginna, Prampolini o los futuristas tardíos) no son aprovechados por esta nueva generación, puesto que aún no se había creado una tradición abstracta en Italia. Por otro lado, es difícil dar una clasificación unitaria a estos abstractos italianos, caracterizados por un pragmatismo anticonceptual que llevó a la ausencia de un verdadero soporte teórico o crítico —al contrario de lo que impera en el arte contemporáneo— que los uniera. Aunque en términos generales se puede apreciar en los abstractos italianos un deseo de forzar el formalismo tradicional del arte italiano del siglo para conducirlo hacia una apertura del espacio y del color que supere el retículo formal del cuadro con una forma de expresión cargada de magia y lirismo.

A partir de 1945 las manifestaciones artísticas están definitivamente fragmentadas. Estados Unidos se hace con el papel de líder, ha surgido de la guerra como la nación más poderosa. Surge allí y se desarrolla el expresionismo abstracto. En Europa, por el contrario, son los años de la desesperanza, la depresión de la posguerra. En Italia también se advierte este fragmentarismo y sentimiento negativo de la existencia. Divididos entre el realismo y la abstracción, en una dimensión abierta y heterogénea del arte italiano, son ejemplo destacado artistas como Renato Guttuso, representante del realismo social, con claras influencias del poscubismo picassiano y el expresionismo realista de la pintura mexicana; Alberto Burri, abstracto que investiga en la expresión de la materia; Vedova, que con un inicio tam-

Giorgio Morandi. *Rosas*. 1917. Óleo sobre lienzo. 58x50 cm. Colección Mattioli, Milán.

Marino Marini. *El juglar*. 1939. 170x62x40.







L. CARRÀ 921



bién poscubista desarrolla una abstracción gestual utilizada como mensaje de contenidos político-existenciales.

Ya en los años sesenta, en Italia, como en el resto de Europa, predomina la corriente informalista. El artista se rebela contra la oleada de optimismo y crecimiento económico, se vuelve hacia sí mismo, se refugia en el gesto y la acción, exalta su postura asistemática y desordenada. Niega cualquier forma de rigidez y se compara sólo con lo informe. También en este momento destacan las figuras de Fontana y Burri, además de Vedova, Capogrossi o Leoncillo.

Las últimas obras que se presentan en esta exposición corresponden al año 64, justo antes de que se inicie en Italia el movimiento denominado *arte povera*, término precisamente acuñado por Germano Celant, comisario de esta exposición y consagrado con la exposición que realizó en Turín en 1971 en el Museo Cívico. Parte de los artistas que se integraron en este movimiento están representados en esta exposición con obras de los primeros años sesenta, en las que ya se advierten los presupuestos que caracterizaron al denominado *arte povera*. Tal es el caso de Piero Manzoni, que escoge y expone materiales marginados, como pueden ser las heces o partes del cuerpo, o las obras de Pistoletto y Kounellis. En ellas apreciamos ya la postura de recuperación de *lo rechazado* y de *lo negado*, y una base de crítica al desarrollo tecnológico que domina al mundo civilizado.

Para los comisarios de la muestra, con estas nuevas premisas artísticas “se abre una nueva era, cuyos dispositivos artísticos serán totalmente libres de invadir cualquier territorio, dentro y fuera del museo”. “La exposición termina en un umbral que está a punto de ser atravesado”. Por cierto, que la continuación de esta exposición, al menos parcialmente, corresponde a la que se realizó antes del verano en el Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid. Dicha exposición, que llevaba el título de *La otra escultura, treinta años de escultura italiana, 1960-1990*, se iniciaba precisamente, como recordará el que fue a verla, con unas obras de Manzoni –*Merda d'artista* (Mierda de artista)– en calidad de precursor y figura ya histórica, algo así como un padre de la modernidad.

En esta panorámica del arte italiano desde 1900 hasta el principio de los sesenta se ve una evolución y variedad de estilos como corresponde a un periodo tan dilatado en un siglo como el nuestro, en constante cambio. Sin embargo, existe un fondo unita-

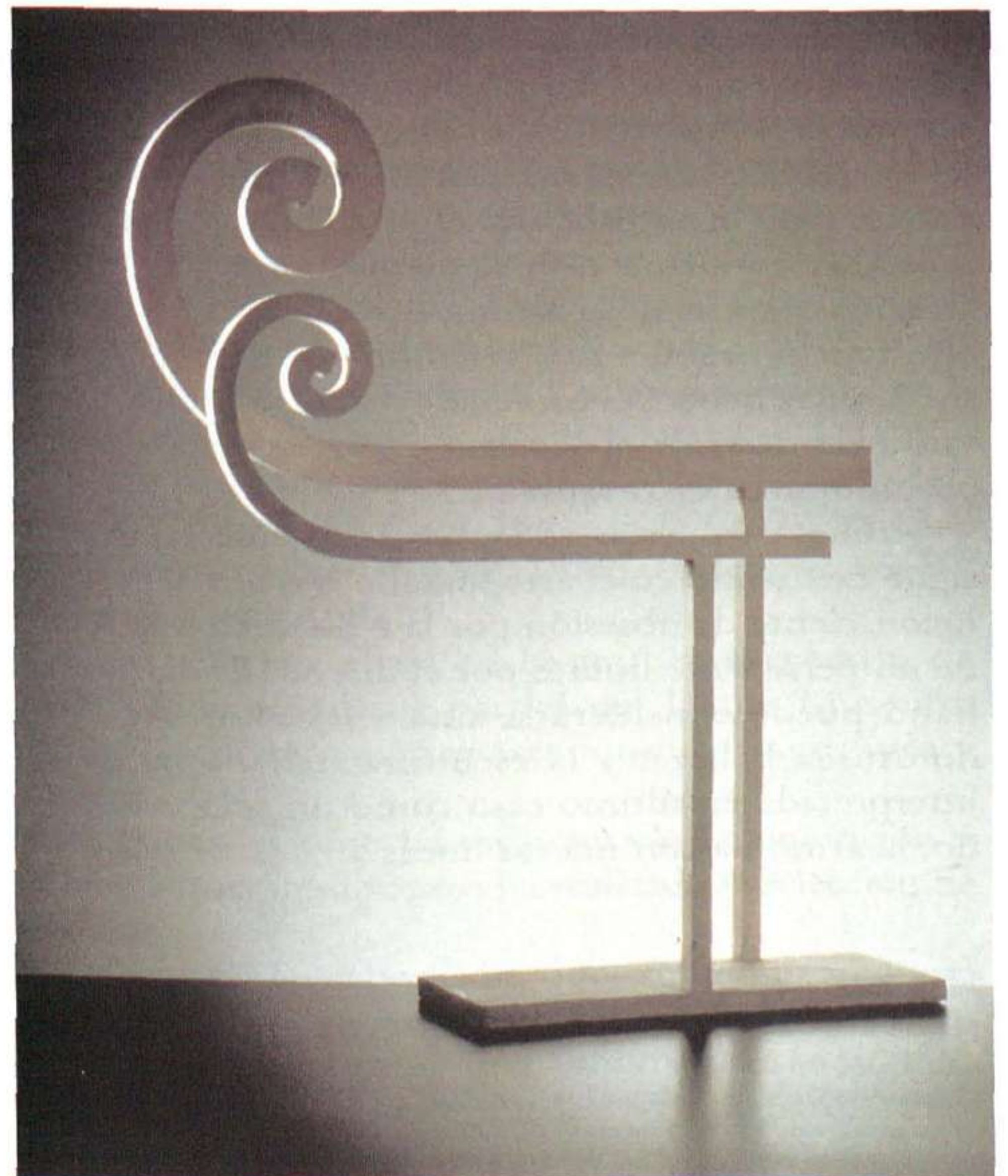
Carlo Carrà. El pino junto al mar. 1921. Óleo sobre tela. 68x52,5 cm. Colección privada.

Fausto Melotti. Escultura nº 11. 1934. Yeso. Colección Melotti, Milán.

rio, un fondo que hace que el hacer una exposición de arte italiano tenga un sentido, que se trate de un conjunto más o menos coherente y que el hecho de separar los movimientos por conjuntos nacionales, distinguiendo lo italiano de lo del resto de los países, no obedezca a algo arbitrario. Sobre este aspecto, reproducimos a continuación un fragmento del catálogo de la exposición del Palacio Grassi de Venecia extraído del texto de Donald Kuspit, profesor de Historia del Arte y Filosofía de la State University de Nueva York. El texto se titula *Algunas consideraciones teóricas en torno a la escultura italiana moderna*, pero el fragmento que reproducimos vale también para la pintura:

“El *Antigrazioso* (191) de Umberto Boccioni concentra más que ninguna otra obra la problemática fundamental de la escultura italiana moderna: cómo superar la armonía –‘aquella gracia dulce y complaciente que se cierne a mitad de camino entre lo visible y lo invisible’, como la describe Vasari– que representa una herencia común de todos los artistas italianos. El *Antigrazioso* puede considerarse como la antimadre, dado que el tema, como el de otras muchas obras de Boccioni, es la madre del artista”.

“Pueden considerarse imágenes profanas de la Virgen –representaciones idealizadas de la madre, aunque plasmadas con realismo– que dejan entrever





la constante influencia que inconscientemente ejerce en el arte italiano lo que la madre representa. Podemos, pues, formular de nuevo la citada problemática de la siguiente manera: el arte italiano moderno está inconscientemente motivado por el deseo de liberarse de la madre, de la 'diosa escondida... constantemente presente a través de las fantasías ocultas', de este 'paraíso perdido, pero aparentemente al alcance de la mano'. El arte italiano moderno se rebela ante esta fantasía de la Virgen, ante este ilusorio paraíso de paz y consuelo narcisista expresado a través de la armonía. La rebelión sirve de apoyo a una nueva, heroica virilidad. El clásico espíritu combativo —o destructivo— del futurismo tal vez sea la expresión más evidente de ello. La escultura representa un medio de lo más eficaz para lograr una reafirmación 'heroica de la virilidad', como indica el *Balzac* de Rodin. El dramatismo del *Antigrazioso* de Boccioni induce a pensar que la escultura puede representar en Italia el instrumento primordial de la 'batalla por la liberación de la madre', como la define Carl Gustav Jung. La batalla consiste en un esfuerzo decisivo en sentido realista dirigido hacia la saturadora fantasía de la madre con el fin de liberar a la imaginación italiana de la asfixiante claustrofobia ejercida por la madre".

"El interrogativo, por lo que al arte italiano moderno se refiere, es si existe algo tan importante, o aún más importante, que esa belleza omnívora, justificada en sí misma que parecía ser el único *tema* adecuado en arte. En efecto, el arte italiano ha expresado la belleza con finura y brillantez artística insuperables, aclamadas justamente por el mundo entero. Con otras palabras, el problema que planteamos al arte italiano es el siguiente: ¿existe un futuro artístico después de la armonía del Renacimiento? El arte italiano moderno ¿ha cumplido realmente con su heroico deber, considerado históricamente necesario, de destruir el idealismo asociado a la madre creando un nuevo *realismo*?"

"Ambas respuestas son necesariamente equívocas: sigue existiendo en el arte italiano moderno un resto inconsciente de obsesión por la belleza bajo la forma de un persistente interés por el diseño. El diseño italiano puede considerarse una vuelta irónica de la destituida belleza, y la escultura italiana ha de ser interpretada en último caso como un solapado diseño: la armonía con nuevas líneas". □

**Germano Celant, comisario de esta exposición, junto con su ayudante, Ida Gianelli, es responsable de la sección de arte contemporáneo de The Solomon R. Guggenheim Museum y editor de la revista Artforum, de Nueva York. Conocido internacionalmente por su teorización sobre el arte povera, ha orientado su propia labor de historiador del arte contemporáneo hacia la fusión lingüística y la contextualización histórico-ambiental de las artes.**

TERESA PÉREZ-JOFRE

---

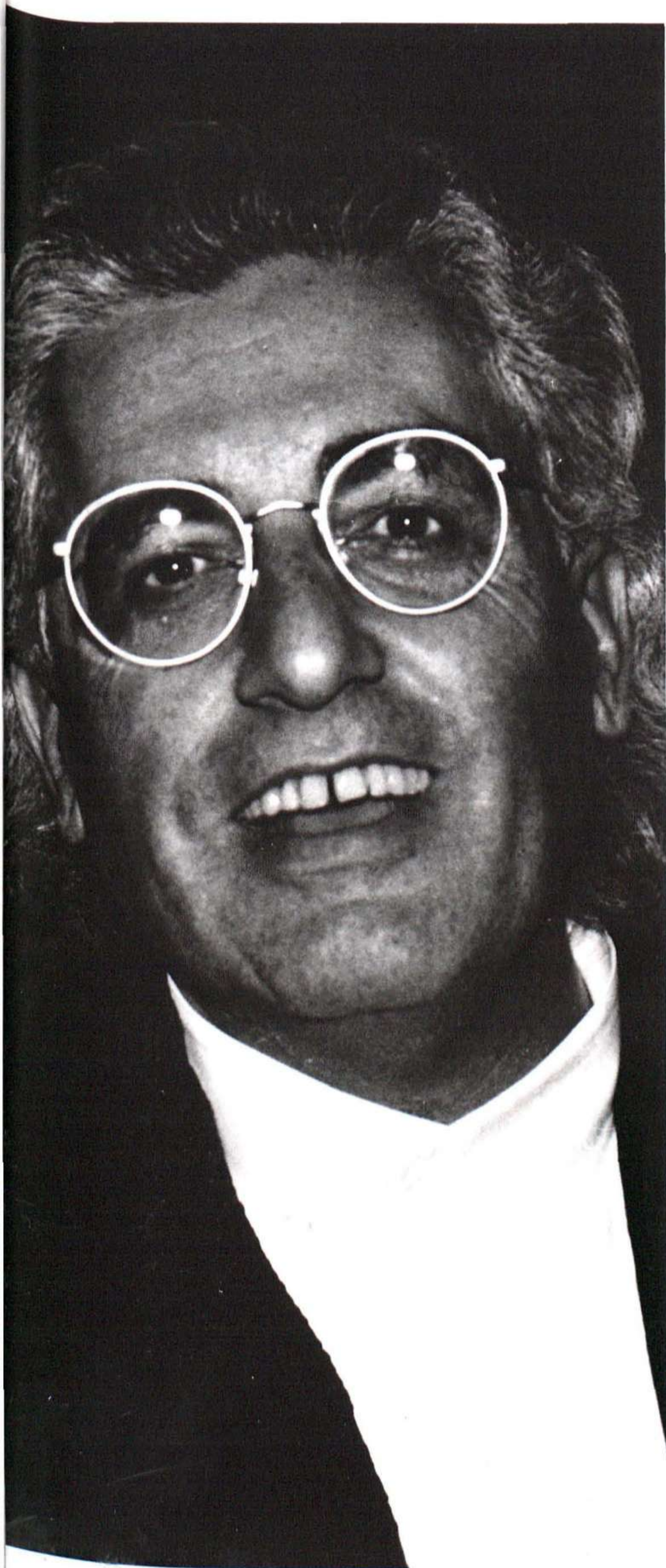
MEMORIA DEL FUTURO: ARTE ITALIANO DESDE COMIENZOS DE SIGLO A LA POSTGUERRA.

Comisarios: Germano Celant e Ida Gianelli.

31 de octubre de 1990-15 de enero de 1991.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA





ENTREVISTA CON GERMANO CELANT

## “HOY PODEMOS RECONSIDERAR LA HISTORIA DEL LENGUAJE ARTÍSTICO”

**C**elant ha organizado numerosas exposiciones y manifestaciones de arte, desde *Conceptual art-arte povera-land art* (Museo Civico, Turín, 1977) hasta últimamente la *Documenta 7* (Kassel, 1982), codirigida; *Futurism and futurismi*, con Pontus Hulten (*Palazzo Grassi*, Venecia, 1986), y con Norman Rosenthal, *Italian art in the XX century*, en la *Royal Academy* de Londres, 1989.

Entre sus principales publicaciones destaca *Arte povera*, 1969; *Joseph Beuys, tracce in Italia*, 1972; *Claes Oldenburg: a bottle of notes*, 1988; *Unexpressionismo / Inespressionismo*, 1988.

Actualmente trabaja en la gran retrospectiva de Claes Oldenburg, que partirá del Dallas Museum, 1992 y recorrerá los mayores museos americanos y europeos.

**Pregunta.** ¿Cómo ha estructurado la exposición y en base a qué presupuestos ha realizado la selección de las obras?

**Respuesta.** La exposición, que está a mi cargo y al de Ida Gianelli, se estructura en el tercer piso del Centro de Arte y sigue una evolución cronológica, sincronizada con el desarrollo de las vanguardias históricas y contemporáneas. Parte de finales de siglo,







con la importante contribución de Medardo Rosso a la escultura con sensaciones luminosas; atraviesa el prefuturismo y el futurismo, pasando por las figuras de Boccioni y Balla, para entrar en los movimientos posteriores de la metafísica y del realismo, de la abstracción y de lo informal, hasta cerrarse con el momento neodadá, que se apoya en la fuerte personalidad de Piero Manzoni. Como es natural, en el seno de esta estructura temporal se destacan momentos individuales e identidades aisladas, como es el caso de Giorgio Morandi, de Amedeo Modigliani, de Arturo Martini y de Alberto Savinio, que constituyen casos concretos. Además, para el público menos informado, será posible obtener la percepción de grupos o movimientos definidos por medio de las grandes salas. Por ejemplo, el futurismo es un momento fundamental para la comprensión de la vanguardia italiana e internacional. Su riqueza lingüística e histórica da inicio al siglo XX mucho más que otros movimientos. Diría que, si bien el cubismo cierra el siglo XIX, el futurismo introduce y prevé el siglo XX. Otros aspectos interesantes de la exposición consistirán en el *descubrimiento* de figuras como Sironi y Fausto Melotti, protagonistas antitéticos de un período histórico, el que tuvo lugar en torno a los años treinta. Tan sólo la presencia de Melotti se repetirá también después, junto con Alberto Burri y Lucio Fontana, en su calidad de escultor cuya lingüística allana la búsqueda de personalidades contemporáneas, como puede ser la de Luciano Fabro.

La selección de las obras se debe a una investigación precisa realizada junto con Ida Gianelli para recoger los trabajos más representativos de las distintas investigaciones, de modo que se trace una evolución ideal del arte italiano desde 1900 hasta 1964.

**P.** ¿Qué relación tiene esta exposición con la que realizó también usted en el Palacio Grassi de Venecia titulada *Presencias, arte italiano 1900-1945*, de abril a noviembre de 1989?

**R.** La exposición nace de una colaboración con el Palacio Grassi, sobre todo porque esta institución consiguió introducir el arte italiano en el circuito internacional en el marco de pocos años con la gran exposición sobre *Futurismo y futurismos* y con *Arte italiano. Presencias 1900-1945*. Lo dio a conocer y lo divulgó con un considerable esfuerzo de promoción. No se había hecho nunca, y por ello su presencia es obligada. Naturalmente, Ida y yo, como responsables, nos planteamos el problema de diferenciar las exposiciones de

la anterior, incluida la que yo organicé con Norman Rosenthal, de la Real Academia de Londres. Por ello se decidió ampliar el período histórico cubierto por la exposición, teniendo en cuenta lo que ya se había hecho en España en este último quinquenio. Dado que el arte italiano se había presentado a través de exposiciones sobre arte pobre y el neoexpresionismo pictórico, se pensó en darle fin en los años alrededor de 1963-64, fecha situada entre la muerte de Piero Manzoni y el premio de la Bienal de Venecia a Robert Rauschenberg. Es decir, el momento en el que se cierra y abre una nueva dimensión del arte.

---

### “...el futurismo introduce y prevé el siglo XX”

---

La notable diferencia con la exposición de Venecia se debe a la continuación después de aquella fecha, de modo que se incluye lo contemporáneo, perteneciente ya a la historia, como, por ejemplo,

los desgarros de materiales y signos de Alberto Burri y de Emilio Vedova, los ensamblajes abstractos de Ettore Colla o los icónicos de Salvatore Scarpitta, hasta llegar al período de transición con Lo Savio, Castellani y Manzoni, y hasta los más jóvenes (en aquella época) como Jannis Kounellis, Giulio Paolini y Michelangelo Pistoletto.

**P.** La exposición actual está dirigida a un público, el español, lógicamente menos familiarizado que el italiano con las obras que se presentan. ¿Han contado con ello a la hora de realizar la muestra?

**R.** En cuanto al público español, creo que la información suministrada en estos últimos años ha servido para cubrir muchas lagunas. Las exposiciones sobre Picabia, Duchamp, Miró y Morandi, como *Ambiente Italia* y la escultura inglesa, apoyada por grandes exposiciones personales de Pistoletto y Gorky, por dar sólo algunos ejemplos, han desempeñado un papel de apertura sobre el arte moderno y contemporáneo impensable hace una década. Esta red informativa sobre el arte ha creado las bases para su aceptación, por lo que estoy seguro de que esta exposición será comprendida. Para mayor garantía, con Gianelli hemos insertado una malla contextual, es decir, una serie de salas o sectores que sirvan para comprender la literatura artística que queda fuera del marco de tiempo abordado, las relaciones entre arte y arquitectura, las evoluciones de las metodologías expositivas, a través de las *grandes exposiciones*, y finalmente la visión del cine en relación con las investigaciones visuales y plásticas. Diría que esta parte es la definible como didáctica, en el sentido de que ofrece el soporte cultural en el que se ha movido el arte, consiguiendo efectos colaterales en los demás lenguajes.

**P.** ¿Qué papel ha tenido el arte italiano de este perío-



odo en la evolución artística de Italia, así como en el contexto europeo?

**R.** El papel del arte italiano es fundamental para comprender la evolución artística europea. Hasta hoy, la visión de los primeros cincuenta años del siglo ha estado •"dominada" por una perspectiva que sólo ponía de manifiesto el arte francés, relegando las demás artes europeas, como la italiana y la alemana, a un papel subalterno. Por el contrario, en lo que respecta a la segunda mitad del siglo, desde 1945 hasta hoy, dicha función de liderazgo le ha sido atribuida al arte estadounidense.

Evidentemente, se trataba de un *poder* vinculado a la economía y al liderazgo político, desde el iluminismo filosófico francés hasta la dictadura económica norteamericana, ambos fenómenos producto de una fuerte burguesía industrial. Las demás artes se relegaron además por supuestas razones ideológicas. Se había condenado la complejidad del arte italiano en el período entre los años veinte y los cuarenta por sus relaciones superficiales con el fascismo, y consiguientemente estaba *dañado* el período siguiente por su vinculación con el comunismo y el socialismo. Se comprende perfectamente que dicha marginación fue causada por motivos ideológicos que hoy, eliminados o atenuados, permiten reconsiderar la historia del lenguaje artístico de forma distinta, recuperando, por lo tanto, los protagonistas europeos.

**P.** Últimamente se ha intentado revalorizar en Italia el arte del período fascista, concederle el mérito artístico que tuvo más allá de las ideologías. ¿Se halla su exposición en esta línea?

**R.** No se trata de revalorar el arte del fascismo. La pomposidad y la ascética *kitsch* del arte mussoliniano no tienen lugar en la historia excepto desde un punto de vista sociológico. Lo que interesa es eliminar los obstáculos ideológicos que han eliminado del circuito internacional y de la historia del arte moderno, escrita hasta ahora por los teóricos anglosajones y franceses, movimientos importantísimos del desarrollo del proyecto moderno como son el futurismo y la metafísica. Hasta hace algunos años la identificación futurismo-fascismo no permitió una lectura desapasionada de las contribuciones teóricas y filosóficas que aportaron a la historia del arte moderno personalidades como Giacomo Balla y Umberto Boccioni. Todos saben que el tardío Marinetti o el último Sironi se vincularon al fascismo con la esperanza, ilusoria y ridícula, de hacer arraigar en él un nuevo modo de vida. Esto no quita que sus teorías sobre la velocidad y la nueva sensibilidad debida a los medios de comunicación de masas, o

a los nuevos instrumentos de comunicación como el tren, el avión, el teléfono y la radio, o su percepción de la ciudad como páramo desolado y periférico, se hayan anticipado a la cultura del presente. Queda por decir que durante el fascismo la represión cultural no fue tan violenta como en Alemania ni como, al principio, en la España de Franco.

La cultura arquitectónica y artística, así como la literatura, encontraron amplio espacio para continuar sus investigaciones; baste con pensar en el racionalismo arquitectónico de Terragni y Persico, en las excelentes intervenciones de Melotti y de Fontana, en los desgarros fantásticos de De Chirico y de Savinio, por no hablar de Martini, uno de los mayores escultores europeos. A todo esto hemos de añadir las contribuciones literarias de Pirandello y las visiones cinematográficas de Visconti, y se puede tratar como una reconsideración de la perspectiva sobre el papel del arte italiano en el ámbito del arte europeo y mundial.

**P.** Por último, ¿qué le parece que esta exposición se constituya como inaugural del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía?

**R.** Me resulta difícil valorar el conjunto de las operaciones a cuatro meses vista de la apertura. Asumiendo una visión puramente teórica, creo comprender que la intención de la dirección del centro sea la de ofrecer diferentes niveles de lectura, una especie de estratigrafía moderna del arte donde en el primer estrato (el segundo nivel) se plantea *la roca*, es decir, la historia del arte español, algo que el museo debe considerar inamovible y básico para su existencia. Sobre este conjunto compacto y fuerte, que debería servir para configurar la visión de vuestra identidad y ofrecer un filtro de interpretación a través del cual leer la historia de los demás países, relacionándola con la española, surgen de vez en cuando como jardines efímeros las panorámicas de otras culturas y de otros protagonistas. En el tercer nivel está la opción de Alberto Giacometti, artista suizo, que me parece importante para indicar una forma de hacer escultura europea basada en la antimonumentalidad y en la fragilidad de las formas y de las figuras. Es algo muy sensible y problemático que desde el suelo se alza hasta alcanzar una dimensión excepcional. Finalmente, el arte italiano, con su *Memoria del futuro*, tiende a suministrar al público una visión ampliada y amplia de una historia de conjunto, pero por lo demás parecida y paralela al arte español, por lo cual presentando una se puede entender mejor la otra. Es un juego de espejos culturales que se desarrolla para reforzar nuestra identidad europea. □

---

**“...el arte italiano es fundamental para comprender la evolución artística europea”**

---





# I BIENAL TANQUERAY DE ARTES VISUALES

Cada rincón de España tiene un artista. La I Bienal Tanqueray ha unido a los que ya pertenecen en vida a la historia del arte español y a los que están escribiendo, con sus obras, la futura historia.

Pintura, escultura, fotografía y dibujo. Todo lo que refleja el sentimiento de España en una exposición que recorrerá el país durante más de un año. I Bienal Tanqueray de Artes Visuales. España en grandes obras.







## UNA CANTERA DE IDEAS PARA EL ARTE MODERNO

La exposición *Giacometti: antológica de escultura, pintura y dibujo* es uno de los grandes acontecimientos del otoño cultural madrileño. Se trata de una gran muestra con cerca de 300 obras, la mitad de las cuales nunca hasta ahora habían sido expuestas en público al proceder, en su gran mayoría, de colecciones privadas. Esta es la primera vez, a un año de conmemorarse el 25 aniversario de su muerte, que es posible ver una antológica tan extensa y ambiciosa.

Alberto Giacometti en su taller.  
A la derecha, un *Busto de Diego*, bronce, 1951. Altura: 28,5 cm.  
Colección privada, Suiza.



# GIACOMETTI



**E**L próximo día 14 de noviembre, y hasta el 15 de enero de 1991, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía abrirá al público la exposición *Giacometti: antológica de escultura, pintura y dibujo*, una gran muestra con cerca de 300 obras que, por extensión, novedad y calidad de las piezas, va a convertirse en la antológica internacional más importante dedicada al singular artista suizo.

En 1991 se conmemora el 25º aniversario de la muerte de Alberto Giacometti. Con tal motivo se están preparando dos muestras que se ofrecerán en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y en la Kunsthaus de Zürich. La muestra organizada por el Centro de Arte Reina Sofía antecede a ambas y cuenta entre sus características con el aliciente de que casi el 50% de las obras, procedentes en su mayoría de las colecciones particulares, van a ser expuestas al público por primera vez.

La producción de Giacometti ha podido ser vista en España en dos ocasiones. La primera fue en 1976, en la Fundación Juan March, que ofreció un total de 23 esculturas, y la segunda en 1987, en la Fundación Miró, dentro de una colectiva dedicada a Augusto, Giovanni, Alberto y Diego Giacometti. Ésta es, pues, la primera vez que se ofrece una antológica totalizadora con varios cientos de piezas de todas sus épocas creativas.

En las salas de exposición de la tercera planta, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofrecerá tres ámbitos dedicados a la escultura (más de 115 piezas), la pintura (56 telas) y el dibujo (casi 140 obras). A través de ellos se puede ver el intenso vigor creativo del Giacometti que se ha hecho clásico y entroncarlo con la producción de sus primeros momentos, con su incursión en el surrealismo, el cubismo o el primitivismo.

Del primer momento creativo del artista suizo, el Centro presenta unas 20 piezas que suponen aproximadamente una tercera parte de su producción en ese primer periodo. Corresponden a trabajos realizados antes de 1935 y sirven ya para afirmar la existencia de un gran escultor capaz de demostrar toda su maestría en diversas corrientes dentro del campo de la vanguardia aun antes de madurar y crear el que sería su personalísimo estilo figurativo y expresionista.

El Giacometti de la primera época, que influye notablemente en algunos proyectos del primer surrealismo daliniano, da paso a una fase de *esculturas de pequeña escala* que en su tiempo de producción contaron con la admiración de Picasso, Masson Derain, pero con el práctico repudio del resto del panorama artístico, que creía ver en las pequeñas piezas (entre 5

y 20 centímetros) la prueba del declive del joven Giacometti.

El tiempo y una perspectiva crítica permiten dar la razón a los primeros. Con esta serie Giacometti recupera la memoria plástica, vuelve a la escultura clásica y figurativa, transformando el concepto de vanguardia que había tenido hasta entonces. Al tiempo integra el pedestal en la pieza, rasgo característico en su escultura posterior, y plasma un concepto de escala que se evidencia cuando se admiran las pequeñas esculturas en fotografía, ya que muchas de ellas presentan el mismo aspecto monumental que otras obras posteriores de gran tamaño.

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía muestra un número importante de estas pequeñas esculturas y, lo que es muy importante, ofrece algunas estatuillas de yeso que, al contrario de lo que ocurre con los pequeños bronce, permiten seguir el trabajo de las manos del artista sobre la materia y ver que existe ya en ella el expresionismo que caracteriza sus piezas posteriores.

Del Giacometti más espectacular, el más consistente también, se va a mostrar una amplia selección de sus trabajos realizados entre 1945 y 1965, en total 50 esculturas que dejan definida

su fase de madurez creativa. En esta selección se ha realizado un minucioso proceso de búsqueda para conseguir de entre las distintas piezas que componen las series aquellas que ofrecen un mayor valor por estar pintadas por el autor. El recorrido por este conjunto de esculturas ilustra de forma absoluta la producción de Giacometti, habiéndose excluido intencionadamente de él algunas de sus obras, como *el perro*, *la nariz*, *la mano*, que por su espectacularidad y fuerza anecdótica podrían distorsionar la apreciación del conjunto.

La muestra incluye una importante colección de dibujos que explican la necesidad y la forma de expresarse de este artista y determinan sus modos de concebir tanto la escultura como la pintura. Esta última se revela como un género autónomo. En ella Giacometti renuncia al cromatismo, como en su gran serie de cabezas en negro, e incluso a la profundidad, iconizando las figuras. Por otra parte están los bodegones, jardines, interiores del *atelier* y plazas, en las que se evidencia su maestría en la creación de la profundidad y su hondo conocimiento de la historia del arte, de donde recoge las influencias de Cézanne, Van Gogh y Rouault, entre otros.

---

### **La muestra antológica más completa dedicada a Giacometti**

---

Alberto Giacometti, *Retrato de la madre del artista*, óleo sobre lienzo, 1947. 43,3 x 30,7 cm. Musée de Beaux Art. Montreal.







El montaje de la exposición se estructura en tres grandes áreas, siguiendo la división por géneros. El dibujo, con su quehacer básico, capaz por tanto de explicar todos sus estilos y etapas, concentra todas las características del artista. La escultura, el bloque más importante por ser la actividad principal de Giacometti, se desglosa en cinco apartados: retratos de familia; obras de los años 20 y 30, correspondientes al surrealismo, cubismo y primitivismo; pequeñas figuras de los años 1937 a 1945; galería de bustos y figuras; y por último, obras en yeso y bronce con policromía. La pintura, el tercer grupo, está a su vez dividida en dos secciones: bustos y figuras por un lado, y otros temas —bodegones, paisaje, jardines— por otro.

Por último, la antológica de Giacometti se complementa con una interesante colección fotográfica, cedida por la Fundación Pro Helvetia para la ocasión, que bajo el título *Giacometti visto por los fotógrafos*, sigue el recorrido vital del artista desde su nacimiento hasta su muerte. Se trata de una colección intensa que mezcla imágenes firmadas por los mejores fotógrafos de la época junto a anónimas instantáneas que destacan por el frescor y la capacidad evocativa que poseen. El conjunto revela las relaciones del artista y su entorno. Muchas de las imágenes están tocadas por la luz mágica del taller y permiten ver la *guarida* del artista, sus trabajos en curso, las piezas a medio acabar. En otras está el niño, el hombre de mirada ausente, el artista que posa. Conforme avanzan las fechas de toma, las firmas se hacen conocidas: Man Ray, R. Doisneau, R. Cartier Bresson, Y. Karsh, Paul Strand, Brassai.

La muestra va acompañada de la publicación de un gran catálogo de dos volúmenes. El primero de ellos, de unas 500 páginas, reproduce la totalidad de la obra de Giacometti expuesta, junto con una serie de ensayos de estudiosos de Alberto Giacometti: Kosme de Barañano (subdirector del MNCARS), Karin von Maur (conservadora jefe de la Neue Galerie de Stuttgart), Valerie Fletcher (conservadora del Hirshhorn Museum de Washington), Valeriano Bozal (director del Departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid), y un texto biográfico de Reinhold Holh (director de la ETH de Zürich). El otro volumen, de unas 100 páginas, recoge la muestra fotográfica de Pro Helvetia.

## RECUERDOS DE INFANCIA DE ALBERTO GIACOMETTI

# AYER, ARENAS MOVEDIZAS

**Estos recuerdos de infancia de Alberto Giacometti están directamente relacionados con la imaginación morbosa del joven artista, de la que son buena muestra sus obras surrealistas a comienzos de los años treinta. Una violencia latente que volverá a salir a flote en sus pinturas y esculturas de la madurez. Sorprende, además, su inolvidable capacidad evocadora de un tiempo ya desaparecido, pero que dejó su impronta indeleble en el artista.**

**D**E niño (entre cuatro y siete años), yo no veía del mundo exterior más que los objetos que podían ser útiles para mi placer. Eran, en primer lugar, piedras y árboles, y raramente más de un objeto a la vez. Recuerdo que al menos durante dos veranos lo único que veía de todo lo que me rodeaba era una gran piedra que estaba a unos 800 metros del pueblo, esta piedra y los objetos que estaban directamente relacionados con ella. Era un monolito de un tono dorado y cuya base se abría sobre una caverna: toda la parte baja estaba hueca por obra del agua. La entrada era baja y alargada, apenas llegaba a nuestra altura de entonces. En algunos puntos, el interior se hundía aún más, hasta dar la impresión de formar al fondo una segunda caverna pequeña.

Fue mi padre quien nos enseñó un día aquel monolito. Descubrimiento enorme; de inmediato consideré aquella piedra como una amiga, un ser animado con las mejores intenciones hacia nosotros; llamándonos, sonriéndonos, como alguien a quien se hubiera conocido y amado en otro tiempo, y a quien se volviera a encontrar con sorpresa y alegría infinitas. Inmediatamente se

convirtió en nuestra ocupación exclusiva.

Desde ese día pasamos allí todas nuestras mañanas y nuestras tardes. Éramos cinco o seis niños, siempre los mismos, que no nos separábamos nunca. Todas las mañanas, al despertarme, buscaba la piedra. Desde la casa podía verla con todo detalle, así como el caminito que, como un hilo, llevaba hasta ella; todo lo demás era impreciso e inconsistente como el aire, que a nada se agarra. Seguíamos aquel camino sin salirnos nunca de él y nunca abandonábamos el terreno que rodeaba inmediatamente la caverna.

Tras el descubrimiento de la piedra, nuestra primera preocupación fue la de delimitar la entrada. No tenía que ser más que una hendidura lo suficientemente ancha para dejarnos pasar. Para mí, el colmo de la felicidad era poder agacharme en la pequeña caverna del fondo. Apenas si cabía. Todos mis deseos se hacían realidad.

Una vez, no recuerdo por qué motivo, me alejé más que de costumbre. Poco después me encontré en un alto. Ante mí, un poco más abajo, en medio de la maleza, se erguía una enorme piedra negra con forma de pirámide estrecha y puntiaguda cuyas paredes caían casi

### GIACOMETTI: ANTOLÓGICA DE ESCULTURA, PINTURA Y DIBUJO.

14 de noviembre de 1990-15 de enero de 1991.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA





Alberto Giacometti fotografiado junto a su madre.

en vertical. No puedo expresar la sensación de despecho y de desconcierto que tuve en aquel momento. Inmediatamente vi en aquella piedra a un ser vivo hostil, amenazador. Lo amenazaba todo: nosotros, nuestros juegos y nuestra caverna. Su existencia me era intolerable y en seguida me di cuenta –puesto que no podía hacerla desaparecer– que había que ignorarla, olvidarla y no hablar de ella a nadie.

Sin embargo, llegué a acercarme a ella, pero fue con la sensación de estar haciendo algo reprobable, secreto, sospechoso. La toqué apenas con una mano, con asco y con temor. Di la vuelta a su alrededor, temblando ante la idea de descubrir una entrada. Ni rastro de caverna, lo que me hizo la piedra aún más intolerable, aunque en el fondo me daba cierta satisfacción: una abertura en esta piedra lo habría complicado todo y

ya sentía de antemano el desconsuelo de nuestra caverna si hubiéramos tenido que atender a otra al mismo tiempo. Me alejé huyendo de aquella piedra negra y no hablé de ella a los otros niños, no la hice ningún caso ni volví nunca a verla.

Al final de esa misma época yo esperaba la nieve con impaciencia. No estuve tranquilo hasta el día en que consideré que ya había bastante –varias veces lo estimé demasiado pronto– para irme, solo, con un saco y armado con un palo puntiagudo, a un prado algo alejado del pueblo (se trataba de un trabajo secreto). Una vez allí, intenté cavar un hoyo justo lo bastante grande para poder entrar en él. En la superficie sólo se debía ver una abertura redonda, tan pequeña como fuera posible, y nada más. Mi intención era extender el saco en el fondo del agujero, y una vez allí

me imaginaba aquel lugar muy caliente y negro; creía sentir una gran alegría...

Muchas veces experimentaba de antemano, durante los días precedentes, la ilusión de ese placer; me pasaba el tiempo representándome toda la técnica de aquella construcción, llevaba a cabo mentalmente todo el trabajo en sus más pequeños detalles; vivía de antemano cada gesto, me imaginaba el momento en que sería preciso tomar precauciones para evitar que todo se viniera abajo. Toda mi atención se centraba en el placer de ver mi agujero completamente acondicionado y entrar en él. Hubiera querido pasar allí todo el invierno, solo, encerrado, y me apenaba pensar que no habría más remedio que volver a casa para comer y dormir. Debo decir que a pesar de todos mis esfuerzos, y también probablemente porque las condicio-

nes exteriores eran malas, mi deseo jamás llegó a realizarse.

Durante la primera época de mi asistencia a la escuela, el primer país que se me antojaba maravilloso era Siberia. Me imaginaba allí, en medio de una llanura infinita, cubierta de una nieve gris: nunca había sol y siempre hacía mucho frío. La llanura estaba limitada, bastante lejos de mí, por un bosque de pinos, un bosque monótono y negro. Miraba aquella llanura y aquel bosque a través del ventanuco de una isba (este nombre era esencial para mí) en cuyo interior me encontraba y donde hacía mucho calor. Eso era todo. Pero muy a menudo me transportaba mentalmente a aquel lugar.

A propósito de actividad mental, de repetición, del mismo género, recuerdo que en la misma época, y durante meses, no me podía dormir por la noche sin imaginarme haber atravesado previamente, en el crepúsculo, un tupido bosque y haber llegado hasta un castillo gris que se alzaba en el lugar más recóndito. Allí mataba, sin que pudieran defenderse, a dos hombres, uno de los cuales, de unos diecisiete años, se me aparecía siempre pálido y atemorizado; el otro llevaba una armadura en el lado izquierdo, en la que algo brillaba como el oro. Luego violaba, tras arrancarles sus vestidos, a dos mujeres, una de treinta y dos años, enteramente vestida de negro, con una figura como de alabastro, y después a su hija, sobre quien flotaban unos velos blancos. Sus gritos y gemidos resonaban en todo el bosque. También las mataba, pero muy lentamente (ya de noche), a menudo al lado de un estanque de agua verde estancada que se hallaba delante del castillo. Cada vez con ligeras variantes. Después prendía fuego al castillo y, contento, me dormía. □



## EL DIBUJO COMO HILO CONDUCTOR DEL ARTISTA

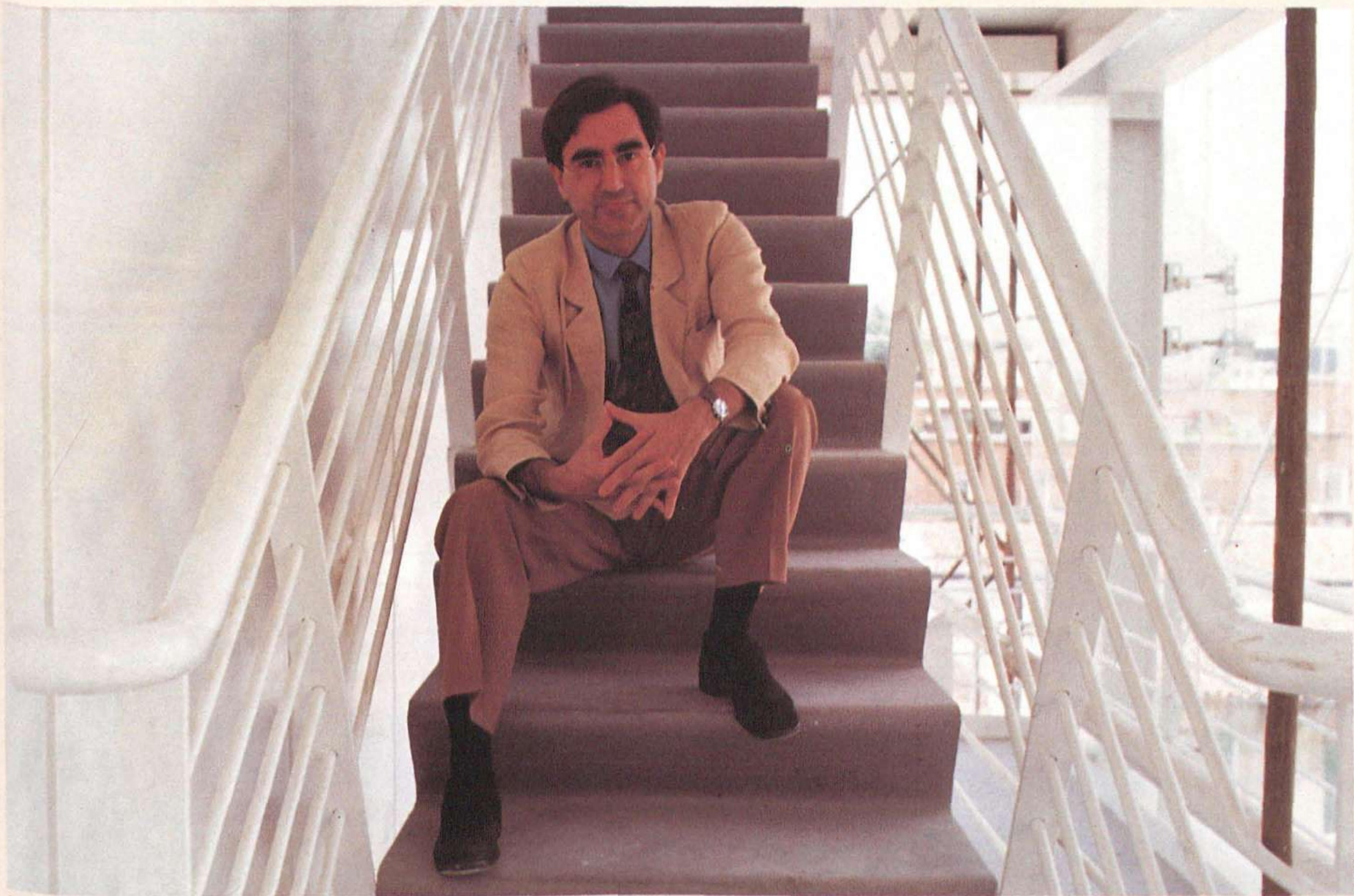
El profesor Barañano ha estudiado profundamente la obra de este artista desde hace años. En la entrevista que publicamos a continuación reflexiona sobre el proceso que le ha llevado a realizar la exposición.

CARLOTA VALDEZ



Alberto Giacometti, *Busto de Diego*, bronce, 60,6 x 24,8 x 16 cm. 1957.  
Hirshhorn Museum & Sculpture Garden.





Para el comisario de la exposición, Kosme Barañano, la muestra de Giacometti "se intenta desde un sentido de recuperación de la memoria".

**K**OSME de Barañano, subdirector del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es el comisario de la exposición sobre el escultor suizo Alberto Giacometti, que se inaugura en el centro el 14 de noviembre.

**Pregunta.** Tú conoces muy bien la obra del escultor Alberto Giacometti. ¿Cuáles son tus recuerdos más antiguos al respecto de su obra y su memoria?

**Respuesta.** En mi recuerdo juvenil Giacometti aparece en tres ocasiones: en primer lugar, ligado a una foto de Kikí de Montparnasse realizada por Man Ray en 1932, en la que esta modelo aparece tras unas extrañas rejas que no son otra cosa que parte del *Palacio a las cuatro de la mañana* de Giacometti. En segundo lugar, ligado a un programa musical de Igor Stravinski donde aparece su retrato con ese nervioso rayado de Giacometti: la consagración no de la primavera, sino del borrón lineal (en la historia del arte contemporáneo), borrón en el que florece o nace el ser humano retratado. Por último, ligado a *El carro*, de 1950, que por un momento me devolvió el recuerdo del caballito de Calaceite y de la escultura

ibérica. Es decir, tres momentos en que la obra de Giacometti me remite directamente a otras fuentes de la Historia del Arte.

**P.** ¿Qué quieres decir con esa referencia a la Historia del Arte y a la memoria de la misma, y cuál es el sentido último de esta exposición?

**R.** Esta muestra de Alberto Giacometti se intenta desde un sentido de recuperación de la Memoria, que no olvidemos fue en la mitología la madre de las Musas, entre las que se encontraban las Artes junto con la Historia. El lugar híbrido del Museion (o lugar de las musas) será siempre el de la Historia y el de las Artes, bajo el signo —como lo supo Avy Varbug para su biblioteca— de la Memoria.

Por ello, esta exposición no pretende ser ni un monumento conmemorativo ni una exhibición de animación (lo que Yves-Alain Bois ha denominado estética de la distracción), sino un espacio de demostración de la originalidad de Alberto Giacometti dentro de la plástica del siglo XX y un lugar de reflexión, una cantera de ideas acerca de su obra plástica.

**P.** ¿Cuáles son las razones para comenzar la progra-







mación del nuevo museo con una exposición de Giacometti?

R. Los motivos para la realización de una exposición de la obra de Alberto Giacometti en 1990 en el museo son simples. Por una parte está el desconocimiento del conjunto de su obra en nuestro país: únicamente se han presentado aquí dos exposiciones, una en la Fundación Juan March (Madrid, 1975) y otra en la Fundación Miró (Barcelona, 1978), con un reducido número de obras; por otra parte, la dirección de este museo nacional tiene la intención de ocuparse de la escultura de una manera permanente. La escultura es un género artístico que no coincide con la pintura en la revolución artística de este siglo y su análisis, tanto histórico-artístico como teórico, está muy por detrás de los realizados al respecto de la pintura.

P. ¿Cuál es el montaje de la exposición, cómo la has concebido u organizado?

R. La concepción de la instalación de esta exposición tuvo dos fases. Una primera más escenográfica, con sacrificio de información factual, para mostrar el ritmo de la creación del artista y las secuencias —tanto vitales como formales— de su biografía. Así la exposición fue pensada en principio para la planta 0 del edificio, planta muy compartimentada, matizándose, por lo tanto, la exposición como algo íntimo y circulatorio. Circulatorio en un doble sentido: en tanto una exposición que *se circula*, es decir, en la que se entraba con la presencia de la escultura *El objeto invisible*, de 1934-35, como uno de los primeros ídolos y se salía con la visión de *El carro*, de 1960, como pieza más característica y emblemática de su madurez; y circulatorio en tanto exposición que *respira*, colocando salas muy llenas de obras y salas muy vacías. Se recorrían así siete salas.

La primera sala mostraba el mundo surrealista: las diversas *Mujer*, las cabezas que miran, el *Apolo*, el *Torso*, esas especies de ídolos de la *Mujer-cuchara* y la *Mujer-que-marcha*, etcétera, y terminando con los objetos *mironianos*, los *Circuitos*, *Hombre-mujer-niño*, *Flor en peligro*, etcétera.

La segunda sala ofrecía sólo tres piezas: *La pierna*, *El brazo*, *El gato*, como tres exvotos, piezas lineales colocadas en un espacio grande para resaltar la fuerza —espacial, vital, moral (?)— del fragmento.

La tercera sala comenzaba con la *Tête sur tigre*, el expresivo yeso pintado de Zürich, y alrededor de ella

un gran número de bustos; y por detrás de los bustos, los cuadros de retratos. Es decir, una muchedumbre de personas dentro de la habitación *observando* al espectador.

La cuarta sala, de nuevo un aspecto vacío con tres piezas: *El hombre que camina bajo la lluvia*, de 1848; *Figura entre dos casas* y *El hombre que tropieza*, ambas de 1950.

La quinta sala presenta las diversas *Plazas*, *El bosque*, *El claro* y las mujeres de Venecia. Todas estas piezas iban a ser presentadas juntas para resaltar las distancias en la percepción de las plazas abiertas y la potencias de la multitud en lo cerrado de la sala.

La sexta sala presentaría retratos relacionados con la Historia del Arte, los diversos realizados a H. Matisse de 1954, los del galerista e historiador E. Konfeld de 1959, y los de Michel Leiris, Pierre Reverdi, George Braque; y su autorretrato a lápiz de 1963.

La sala séptima presentaba dos dibujos, *Habitación de hotel III*, de 1983, y *Mesa y lámpara*, de 1964, frente a dos paisajes con gran predominio del verde y del amarillo, uno de Stampa de 1952 y otro de Maloja de 1953. Al final, la presencia litúrgica de *El carro* despedía al visitante.

Era ésta una exposición montada a base de ordenaciones contrarias, no contradictorias, de la obra de Giacometti. A base de *pasos* entre lo lleno y lo vacío (conceptos que definieron el espacio para los griegos), entre las miradas (de los bustos y figuras) que densifican los espacios y las siluetas (de su delgada materialidad) que *estatifica* los movimientos.

P. Pero, al final, la exposición no va a estar estructurada así...

R. Efectivamente, una segunda fase en la concepción de la instalación hizo meditar sobre la escenografía y el escapatismo para huir hacia adelante, hacia una muestra más sobria en su presentación pero más rica en contenidos tanto analíticos como cuantitativos. Fue concebido así el montaje en tres grandes áreas (dibujo, pintura y escultura) a situar en la tercera planta con ocho salas, cuatro de ellas de grandes dimensiones.

El tema central es ahora *el dibujo como praxis permanente* de este artista, praxis que aclara o señala tanto su plasticidad pictórica como escultórica. A través de 140 dibujos (apuntes, copias, bocetos, dibujos propiamente dichos) se muestran tanto las etapas biográficas como los estilos de la obra de Giacometti.

Una segunda área se dedica a la escultura (funda-

## La exposición, espacio de reflexión sobre la originalidad de Giacometti



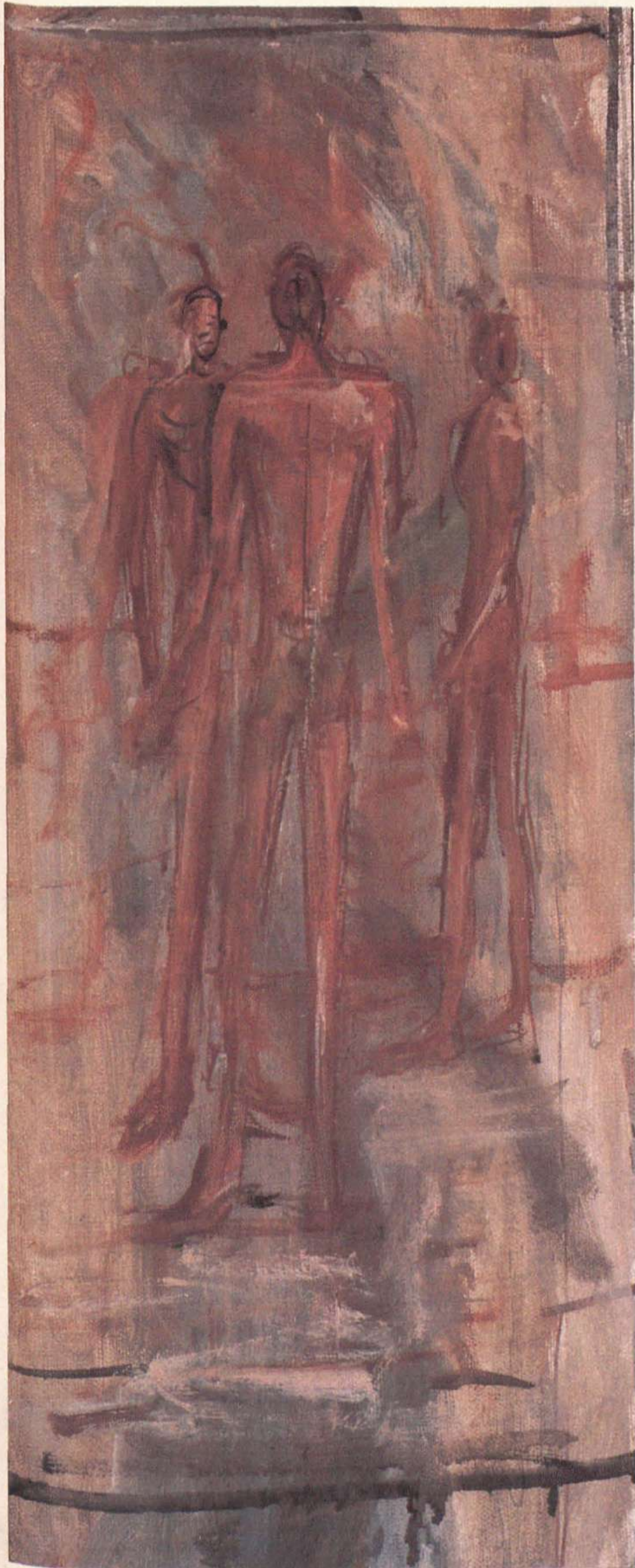
mentalmente bronce y algunos yesos y maderas), considerándose cuatro apartados:

– Uno, con veinte obras, dedicado a los años en que Giacometti deambula por los ámbitos del cubismo y del surrealismo bajo la influencia del arte primitivo.

– Otro, donde se colocan treinta obras de los años 1937-1945, en que Giacometti, abandonando el movimiento surrealista, hace su personal vuelta al orden y realiza unas minúsculas obras, algunas de cuatro centímetros escasos de altura. Tras esta sala se pasa a otra con tres grandes figuras: *Hombre que camina* y dos *Mujeres*, de 1960, que contrastan con sus dos metros con las tres figuritas doradas boceto del proyecto Chase Manhattan Bank. Estas dos salas mantienen así el carácter monumental que lo pequeño puede poseer y la importancia de la escala en toda la escultura de Giacometti.

Alberto Giacometti, *Placita*  
(tres figuras, una cabeza),  
bronce, 58 x 53,5 x 40 cm.  
1950. Colección Fundación  
Maeght St Paul.





– Otro apartado es la sala central, de 42 metros de largo, donde se reúnen todos los bustos (sobre un largo banco corrido a cierta altura) y todas las figuras de pie entre las ventanas, como si fuera, bajo el influjo conceptual neoclásico, una sala vaticana para la escultura romana. Se hace así una *presentación frontal* de la escultura de Giacometti que recoge ese concepto de hieratismo y de icono secular –en palabras de R. Hohl– propio de sus retratos. Creemos ser con ello fieles a la esencia de su obra, dinamitada en muchas exposiciones (en especial en la de Martigne) a través de un laberinto de pedestales.

– Un cuarto apartado, erudito y didáctico, donde se exponen tres versiones de *Dianne Bataille* (en yeso, en bronce pintado y en bronce con pátina), el *Busto de Diego* (en yeso y en bronce) y tres versiones (yeso, molde y bronce) del único relieve que queda de Giacometti. En la comparación de original y obra editada podemos analizar mejor la huella del modelado de este artista, la importancia de la pátina (trabajo que estuvo en manos de su hermano Diego) y la importancia del color sobre el bronce como elemento expresivo de toda la escultura, como la importancia del gris en su pintura.

Una tercera área se dedica a la pintura, considerándola en dos apartados:

– Uno, dedicado a los retratos, sean bustos, de medio cuerpo, figuras sentadas o desnudos de pie. Haciendo hincapié en las cabezas negras y en los retratos de Caroline, una fulana que compartirá sus noches desde 1959.

– Otro, dedicado al resto de su temática pictórica, en dos salas contiguas, una con los bodegones y aparadores frente a los jardines y floreros; la otra, con los excelentes paisajes gris y *ateliers*, donde figuras humanas y figuras escultóricas se engarzan, coordinan y yuxtaponen en la sombra y suciedad de los trazos creando las obras maestras de Alberto Giacometti.

Una cuarta área, que amablemente puso Pro-Helvetia a nuestra disposición y que se instala en los pasillos que comunican todas estas salas, recoge la vida del artista desde su niñez hasta su tumba en 150 fotografías. De esta manera, la sombra y el recuerdo de Alberto Giacometti pasea también en las zonas de comunicación entre las salas de esta exposición.

P. Tras tu trabajo sobre *La obra artística* de E. Chillida y ahora esta exposición sobre Alberto Giacometti, ¿emprenderías ahora una revisión de Brancusi, Calder o Moore?

Alberto Giacometti, *Los bañistas*, óleo sobre lienzo, 25,4 x 30,5 cm. 1949. Galería Jan Krugier, Ginebra.





Alberto Giacometti, *Manzanas en el estudio*, óleo sobre lienzo, 60,5x70 cm. 1961. Spiengell Museum, Hannover.

R. Como culmen personal estaría bien el montaje de Brancusi, pero conceptualmente es muy fácil de hacer, aunque la viabilidad del proyecto —por los préstamos— sería más difícil que el de Giacometti. Exposiciones de Moore las ha habido por doquier, es mucho más desafiante hacer un exposición de Calder, primero por la dimensión de los móviles y la necesidad no de un museo sino de un parque; y segundo y sobre todo, porque Calder es un artista de melodía fija y sería muy complicado no crear un ambiente uniforme, aburrido.

En cualquier caso, en estos momentos —tras Giacometti— necesitaría hacer algo más conceptual, más de revisión de la historia, de reflexionar sobre categorías estéticas o histórico-artísticas; en concreto, de *revisitar* ese periodo y ese colegio francés mitificado con la primaria del impresionismo y el bachillerato del postimpresionismo. Pero esto otro día y con más tiempo. □

## CARTA A MATISSE (1947)

En 1947, en vísperas de su primera gran exposición en Nueva York, Alberto Giacometti escribe esta carta a su galerista Pierre Matisse, hijo del célebre pintor. En ella explica detalladamente y reflexiona acerca del desarrollo de su obra desde 1914 hasta la redacción de la carta, el año en que se reafirma su estilo y emergen sus célebres figuras finas y delgadas.

**H**E aquí la lista de las esculturas que le prometí, pero no puedo hacerla si no es introduciendo cierto encadenamiento, aunque sea muy breve, sin lo cual la relación carecería de sentido.

Hice mi primer busto del natural en 1914 y continué a lo largo de los años siguientes, durante toda la época del colegio. Todavía conservo unos cuantos de aquellos bustos, y siempre contemplo el primero con un poco de envidia y añoranza.

Al mismo tiempo, y desde hacía ya bastantes años, dibujaba y pintaba mucho. Además de los dibujos copiados del natural y de las ilustraciones de libros que leía, copiaba a menudo cuadros y esculturas a partir de reproducciones. Digo esto porque, con muy breves interrupciones, he seguido haciendo lo mismo hasta ahora.

En 1919 estuve durante tres días en la Escuela de Bellas Artes de Ginebra y luego en la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad para la escultura; trabajaba con acuarela en las afueras y a orillas del lago y con pintura en mi casa.

En 1920-21 viví en Italia. Primero en Venecia, donde me pasaba los días contemplando sobre todo los Tintoretto, no queriendo que se me escapara ni uno.

Tintoretto resultó un poco destronado, a mi gran pesar, el mismo día en que abandoné Venecia por los Giotto de

Padua, y éste lo fue a su vez, unos meses más tarde, por los Cimabue de Asís.

Permanecí nueve meses en Roma, donde siempre me faltaba tiempo para hacer todo lo que yo quería. Tenía ansias de verlo todo y al mismo tiempo pintaba: figuras, paisajes un poco puntillistas (había llegado a la convicción de que el cielo sólo es azul por convención, pero es rojo en realidad) y composiciones inspiradas en Sófocles y en Esquilo, a quienes leía en aquella época (*El sacrificio de Ifigenia*, *La muerte de Casandra*, *El incendio de Troya*, etcétera).

También había empezado dos bustos, uno pequeño, y por primera vez no me salía, me perdía, todo se me escapaba; la cabeza del modelo se convertía, delante de mí, en una especie de nube imprecisa e ilimitada. Acabé por destruirlos al final de mi estancia. Pasaba gran parte del tiempo en los museos, en las iglesias, en las ruinas. Me atraían especialmente los mosaicos y el barroco. Recuerdo cada sensación ante cada una de las cosas que contemplaba. Llenaba cuadernos de copias (un maravilloso esbozo de Rubens me viene a la memoria en este instante, y el mosaico de San Cosme y San Damián, e inmediatamente detrás de ésta acuden otras mil cosas, pero tengo que darme prisa).

En 1922, mi padre me envió a París para que asistiera a la



academia. (Por un lado, yo hubiera preferido ir a Viena, donde el dinero valía poco. En aquella época mi ansia de placer era más fuerte que mi interés por la academia).

De 1922 a 1925, tal vez algo más, asistí a los cursos de Bourdelle en la academia de la Grande Chaumière. Por la mañana me dedicaba a la escul-

la vida entera sin llegar a un resultado. La forma se deshace, sólo son como granos que se mueven en un vacío negro y profundo, la distancia entre las aletas de una misma nariz es como el Sáhara, no hay límites, nada que fijar, todo se escapa.

Como, a pesar de todo, yo quería realizar de algún modo lo que veía, empecé, como últi-

una especie de construcción transparente.

Después de una serie de nuevos ensayos, hice jaulas con una construcción libre en el interior, ejecutadas en madera por un carpintero.

Había en la realidad un tercer elemento que me impresionaba: el movimiento.

A pesar de todos mis esfuer-

un poco grotesco, sin valor, para tirar.

Todo esto queda expuesto de modo demasiado escueto.

Objetos sin base y sin valor, para tirar.

Ya no era la forma externa de los seres lo que me interesaba, sino lo que yo sentía afectivamente en mi vida. (Durante todos los años anteriores -perío-



Alberto Giacometti, *Desnudo*, dibujo a lápiz, 16,8 x 37,9 cm. 1922-23. Colección privada.

tura; volvieron a surgir las mismas dificultades que en Roma. Por la tarde dibujaba.

Ya no podía soportar una escultura sin color, y muchas veces traté de pintarlas copiando del natural. Conservé algunas de ellas durante años y luego, sobre todo por falta de espacio, las hice retirar y tirar.

Imposible captar una figura en su conjunto (estábamos demasiado cerca del modelo, y si se partía de un detalle, un talón o una nariz, no había la menor esperanza de llegar nunca a un conjunto).

En cambio, si empezaba por analizar un detalle, la punta de la nariz, por ejemplo, estaba perdido. Hubiera podido pasar

mo recurso, a trabajar en casa de memoria. Intenté hacer lo poco que podía salvar de aquella catástrofe. El resultado, tras múltiples ensayos que se acercaban al cubismo (había necesariamente que poder tocarlos; sería demasiado largo de explicar ahora), consistió en objetos que, para mí, eran lo que yo podía hacer de más próximo a mi visión de la realidad.

Para mí, esto daba una parte de la visión de la realidad; pero me faltaba lo que sentía con respecto al conjunto, una estructura, un aspecto agudo que también veía en ella, una especie de esqueleto en el espacio.

Para mí, las figuras nunca eran una masa compacta, sino

zoz, entonces me era imposible soportar una escultura que diese la ilusión de un movimiento, una pierna que avanza, un brazo levantado, una cabeza que mira de lado. Lo que conseguía con ese movimiento era hacerlo real y efectivo, pero yo quería dar, además, la sensación de provocarlo.

Pero todo esto me iba alejando poco a poco de la realidad exterior; tenía tendencia a apasionarme tan sólo por la construcción de los propios objetos.

Había en esos objetos un aspecto demasiado exquisito, demasiado clásico, y a mí lo que me trastornaba era la realidad, que me parecía distinta. En aquel momento todo me parecía

do de la academia-, había existido para mí un desagradable contraste entre la vida y el trabajo, ambos en constante oposición, y yo no encontraba la solución. El hecho de copiar un cuerpo a una hora fija, y un cuerpo que además me era indiferente, me parecía una actividad falsa a la base, tonta y que me hacía perder horas de vida).

No se trataba ya de presentar una figura con un parecido exterior, sino de vivir y de no realizar sino aquello que me hubiera conmovido o que yo deseara. Pero todo eso alternaba, se contradecía y continuaba por contraste. También estaba el deseo de encontrar una solución entre las cosas que presentan plenitud





Alberto Giacometti, *Retrato de Henri Matisse*, lápiz sobre papel crema, 48 x 32,6 cm. 1954. Staatsgalerie., Stuttgart.

y serenidad y las que son agudas y violentas. De todo esto surgieron, durante esa época (1932-34, aproximadamente), objetos de tendencias bastante distintas entre sí.

Yo volvía a ver los cuerpos que me atraían en la realidad y las formas abstractas que me parecían verdaderas en escultura, pero lo que quería era hacer

aquello sin perder esto, por decirlo muy someramente.

Y el deseo de hacer composiciones con figuras. Para eso tenía que hacer (rápido —creía yo—, de pasada) uno o dos estudios del natural, justo lo suficiente para comprender la construcción de una cabeza, de una figura completa, y en 1935 tomé un modelo. Aquel estudio

debía ocuparme (creía yo) unos quince días, y luego quería realizar mis composiciones.

Trabajé con modelo, durante todo el día, de 1935 a 1940.

Nada era como yo lo había imaginado. Una cabeza (pronto dejé de lado las figuras, era demasiado) se convertía para mí en un objeto totalmente desconocido y sin dimensiones.

Dos veces al año empezaba dos cabezas, siempre las mismas, sin llegar jamás a término, y luego arrinconaba los esbozos (todavía conservo los moldes).

Por fin, en un intento de realizarlos un poco, volvía a trabajar de memoria, pero sobre todo para saber lo que me quedaba de todo aquel trabajo. (Durante todos aquellos años dibujé y pinté un poco, casi siempre copiando del natural).

Pero al querer hacer de memoria lo que había visto, comprobaba, aterrado, que las esculturas se volvían cada vez más pequeñas, sólo cuando eran pequeñas conservaban el parecido y, sin embargo, aquellos tamaños me indignaban, así que, incansablemente, volvía a empezar para llegar, al cabo de unos meses, al punto de partida.

Para mí, una figura grande resultaba falsa, y una pequeña, intolerable, y llegaban a ser tan minúsculas que, a menudo, con un último toque de navaja desaparecían en el polvo.

Pero cabezas y figuras sólo me parecían un poco verdaderas cuando eran minúsculas.

Todo esto cambió un poco en 1945 a través del dibujo. Él me hizo desear hacer figuras más grandes, pero entonces, para mi sorpresa, sólo mantenían el parecido cuando eran largas y delgadas.

Este es, más o menos, el punto en que me encuentro hoy, no, en el que me encontraba todavía ayer, y me doy cuenta en este instante de que, si bien puedo dibujar fácilmente las esculturas antiguas, sólo difícilmente podría dibujar las que he hecho durante los últimos años. Tal vez, si pudiera dibujar éstas, ya no sería necesario hacerlas en el espacio, pero no estoy seguro de esto.

Aquí me paro; además, van a cerrar. Hay que pagar. □



DEL 27 DE SETEMBRE  
AL 8 DE NOVEMBRE DE 1990

HORARI VISITA:

FEINERS: D'11 A 14 I DE 17 A 20 H.

FESTIUS: D'11 A 15 H.

# INFORMALISME A CATALUNYA PINTURA

CENTRE D'ART SANTA MÒNICA

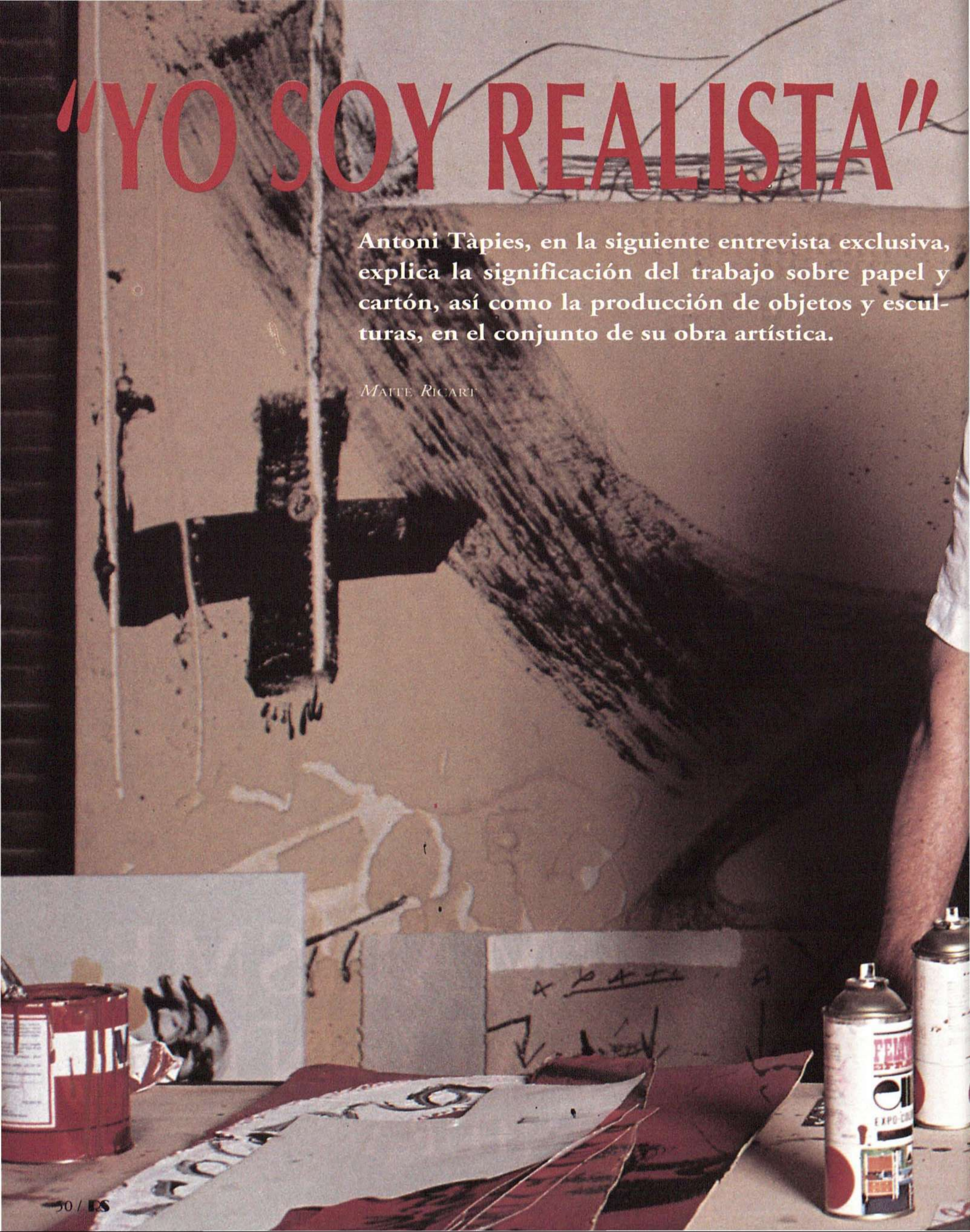
RPLA STA MÒNICA 7 BARCELONA



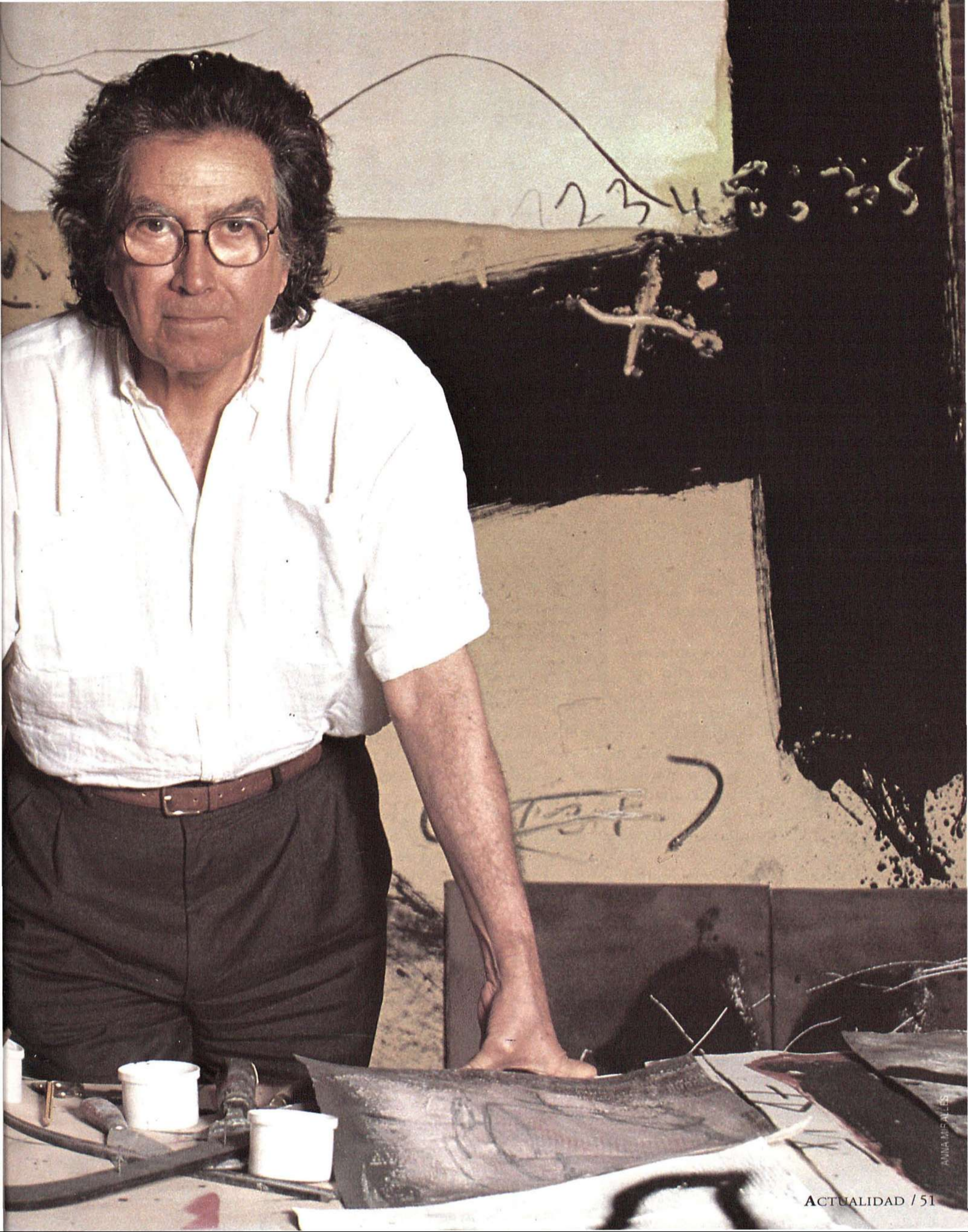
# "YO SOY REALISTA"

Antoni Tàpies, en la siguiente entrevista exclusiva, explica la significación del trabajo sobre papel y cartón, así como la producción de objetos y esculturas, en el conjunto de su obra artística.

MAITE RICART









**M**IENTRAS que la obra pictórica del artista catalán ha sido mundialmente reconocida, su producción escultórica ha quedado un poco al margen de la crítica.

**Pregunta.** La revisión de esta parte casi desconocida de su trabajo, ¿le parece necesaria para conocer y comprender mejor la totalidad de su obra?

**Respuesta.** Sí, sin lugar a dudas. Hay reunidas piezas que no se han expuesto nunca y, por otra parte, es una muestra de las diversas técnicas que he utilizado.

**P.** Esta parte de su obra, ¿la considera marginal o desvinculada de su pintura?

**R.** No. De hecho, no hago distinciones entre pintura y escultura. Lo trabajo todo con el mismo espíritu. Desde el inicio de mi trayectoria artística he considerado el cuadro como un objeto, no como una ventana, como ocurre en el arte *ilusio-nista*. Y desde el momento en que otorgo la misma importancia a la superficie del cuadro que a la parte de atrás, que a veces he trabajado, o a los márgenes, lo convierto en una obra tridimensional, en una escultura.

Mi arte es un arte de los objetos, también en la pintura. Por ello no ha existido ruptura alguna entre mi pintura y mi escultura. Además, mi pintura siempre ha sido antiacadémica, en el sentido de que he utilizado materiales fuera de lo corriente. Ahora esto no sorprende a nadie; pero cuando comencé, el hecho de hacer cuadros que parecían trozos del muro de Berlín era una novedad y no fue fácil introducir mi obra en las galerías y los circuitos de arte.

**P.** En algunos trabajos que realizó sobre papel y cartón, y también en los objetos, su intervención es mínima...

**R.** Sí; con ello enlazo con la corriente del *minimal art*, que busca provocar la máxima emoción y expresividad con el mínimo de recursos. Es algo ligado igualmente con corrientes del arte oriental. La austeridad del arte y la arquitectura japoneses ha influido mucho a los artistas de mi generación.

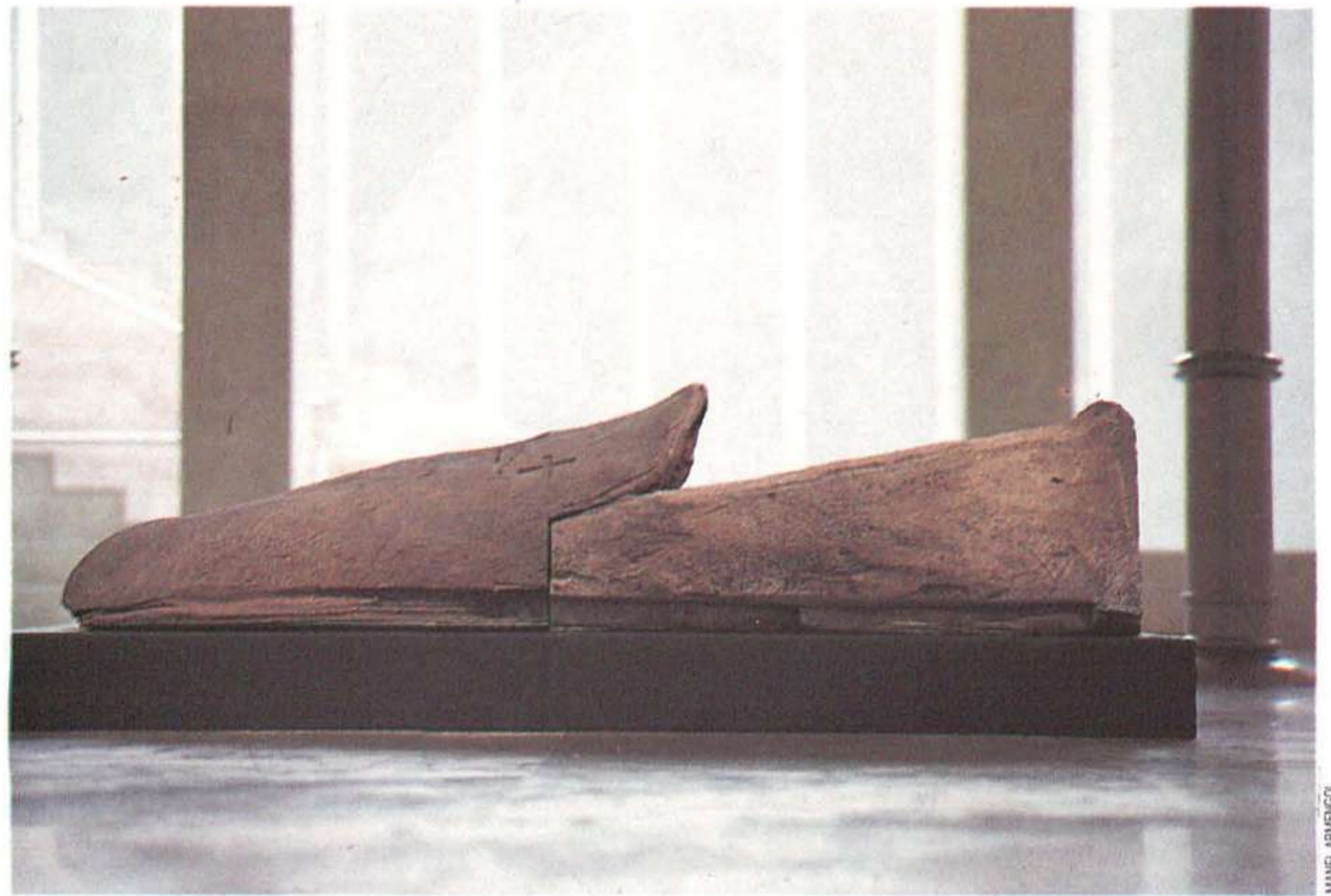
**P.** El haber trabajado con materiales y técnicas tan distintas, ¿le ha restado libertad expresiva o, al contrario, ha supuesto un enriquecimiento para su arte?

**R.** Cada género que he abordado, cada técnica que he utilizado tiene sus particularidades, sus propias leyes, y hay que aprovecharlas. Saco el mayor parti-

do posible de cada técnica y de cada material, y al mismo tiempo dejo que cada material hable por sí mismo.

Uno de los grandes descubrimientos del arte del siglo XX, al que he contribuido, es el aprovechamiento de la expresión propia de los distintos materiales. Habíamos olvidado que la textura de los materiales puede provocar emociones diversas.

Los materiales y la manera de tratarlos constituyen parte del vocabulario propio de cada artista.



*La gran zapatilla*, escultura ubicada en una de las salas de la Fundación Tàpies.

**P.** Los materiales y objetos que usted trabaja en su arte no son nunca nuevos o elegantes; bien al contrario, son viejos, desgastados, toscos, incluso feos. ¿Por qué?

**R.** Los objetos industriales puede que sean importantes y útiles para la vida cotidiana, pero tienen menos expresividad. En cambio, los objetos antiguos, viejos, gastados por la mano del hombre, tienen más resonancias, provocan asociaciones de ideas y enriquecen más la obra de arte.

También los prefiero porque me gusta utilizar materiales simples, humildes. Es una manera de hacer entender a los espectadores de mi obra que la explicación del universo y de las cosas más sagradas se puede encontrar a veces en los objetos más insignificantes y despreciados por la sociedad.

Los budistas zen dicen que en un grano de polvo puedes descubrir todo el universo, sólo que para ello se ha de tener un espíritu religioso o místico, se ha de saber cómo fundir tu interior con el universo y así

Antoni Tàpies, ante uno de sus grandes objetos.





T

2

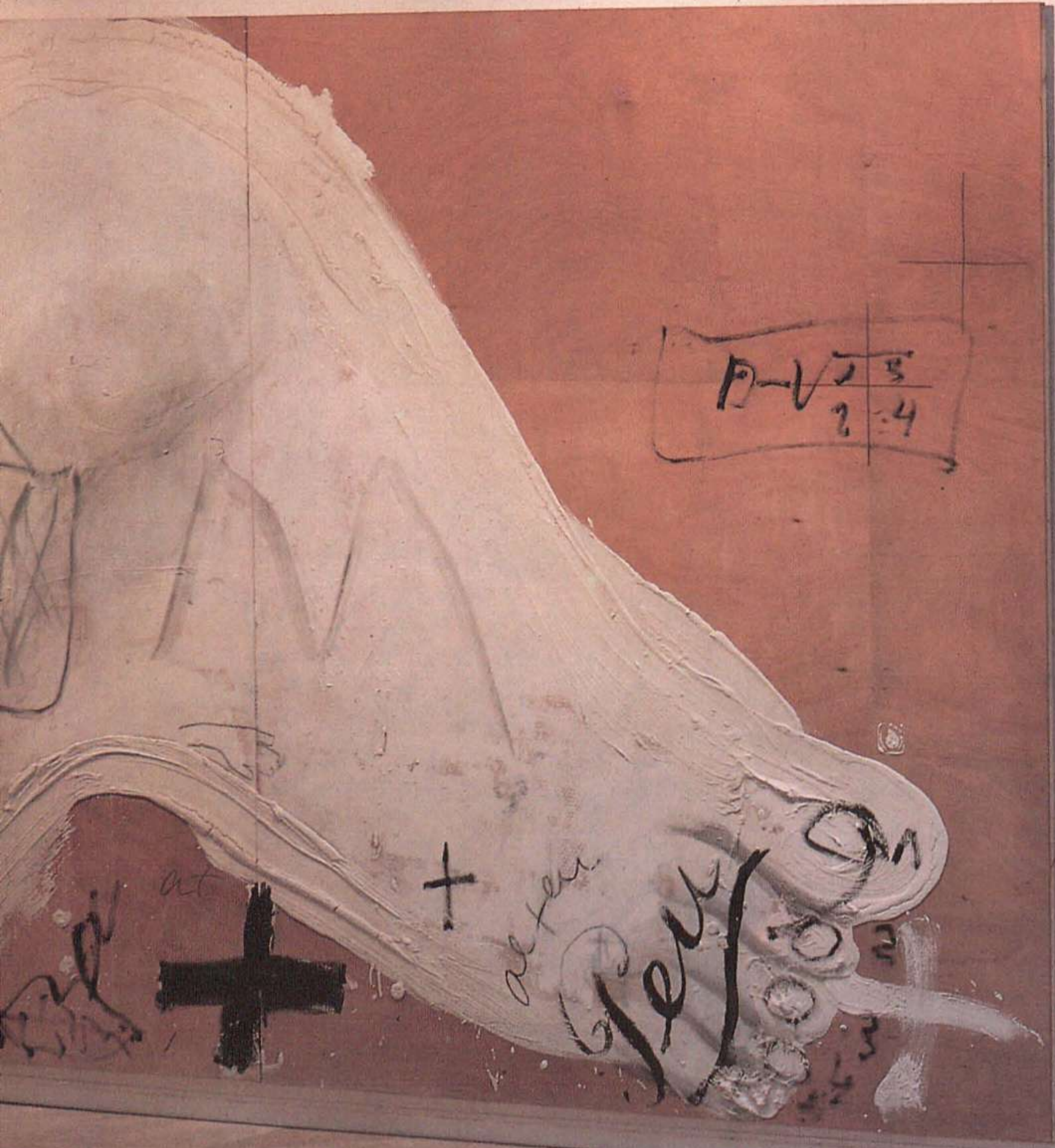
S

+

+

Handwritten markings on a circular shape, possibly initials or a signature.





D-V 2 3  
2-4

at



+

alter

Gloria



11







descubrir que todo tiene un valor y que todo debe respetarse.

Hacer entender al público que formamos parte de un todo único contribuye a despertar en él sentimientos altruistas y de solidaridad.

P. En la década de los setenta, los objetos muebles y los cuadros con objeto aparecen con mayor fuerza en su obra. ¿Existe alguna explicación para ello?

R. Una vez realicé un objeto simplemente cogiendo un diario y utilizando sus páginas para hacer una

■ **“Los sentimientos que nos provocan los colores son convencionales”**

bola de papel muy apretada. Luego estampé sobre ella una mancha de pintura muy espesa. Era una escultura muy simple, pero producía mucha emoción. Objetos y esculturas de este tipo

los he hecho siempre, desde los inicios de mi carrera artística.

Quizá a partir de los setenta introduzco o me sirvo de objetos de mayor tamaño. De esta época son piezas como *Mesa de despacho con paja*, *Pantalones sobre bastidor* o *Armario*.

Paralelamente, en estos años fui engruesando los cuadros. Desde siempre intuí que los cuadros eran objetos, pero pasé un período de influencia surrealista, me metí en un mundo más literario que me condujo a un callejón sin salida. Entonces reaccioné entrando de nuevo en el mundo de las materias y de los materiales extrapictóricos. El resultado es que en los setenta los cuadros se habían hinchado tanto que casi eran esculturas, por lo que no me costó pasar a los objetos.

P. De todos modos, su preferencia por los cuadros de gran formato es clara. ¿A qué se debe?

R. La cultura de hoy día está tan llena de cosas, de estímulos, que haciendo formatos grandes facilitas la visión rápida del espectador y llamas más su atención, en el buen sentido de la palabra.

El gran formato es parte del *juego* de la pintura moderna.

P. En cambio, le ha costado más tiempo decidirse a hacer esculturas en cerámica. Es una técnica que no inicia hasta principios de los años ochenta...

R. Sí, he resistido durante mucho tiempo la tentación de trabajar con cerámica porque pensaba que se parecía mucho a ese material que inventé, que es una mezcla de polvo de mármol con colas y barnices sintéticos, que tiene un aspecto cerámico.

Pero Eduardo Chillida me insistió mucho y me

Sala central de exposiciones de la Fundación Tàpies, con obra del artista y una de sus esculturas en primer plano.



aseguró que la arcilla era un material idóneo para mí, así que me decidí.

P. ¿Qué le ha aportado el contacto con el nuevo material?

R. Pues al final me ha ido bien. El trabajar con la cerámica te impone unas ciertas condiciones de tipo técnico. En primer lugar, debes ajustarte a una formas y tamaños que puedan caber en el horno, y eso te obliga a someterte a una disciplina y se crea también una especie de diálogo con la materia.

Luego, haciendo pintura me acuerdo de cosas que hice en escultura con cerámica y las aplico, y viceversa. Forma parte de ese vocabulario propio que voy concretando con los años.

P. Tanto en las esculturas de cerámica como en las que ha realizado los últimos dos años en bronce usted retoma algunos motivos constantes en su obra, como miembros y partes del cuerpo, muebles, puertas, etcétera, y los reproduce con ayuda de estos nuevos materiales.

R. Sí, lo que ocurre es que los creo con una ciertas deformaciones. Concretamente, con el bronce he podido hacer reproducciones exactas de objetos y, más que escultura, habría que denominarlos *moldes* de objetos reales. Lo he hecho con un colchón, un sillón o una puerta, porque el bronce te permite dar una capa de cera al objeto y hacer el molde sobre él.

Es una manera de presentar objetos reales sin necesidad de pintarlos minuciosamente, como hacían los pintores realistas. Es decir, con el bronce he podido especular con la realidad visual sin caer en academicismos y, al mismo tiempo, puedo deformar estos objetos. Cuando está hecho el molde de cera siempre realizo algún tipo de intervención. Cambio un poco la forma o hago pequeñas incisiones que tienen su importancia. Luego, una vez hecho el bronce, lo retoco con pintura. Se nota que soy pintor porque no me limito a hacer formas secas de tres dimensiones, sino que introduzco algún signo, alguna mancha de color.

P. ¿Cuántas esculturas ha realizado en bronce?

R. Las esculturas en bronce las inicié hace dos años o poco más, y tengo unas 12 o 15 piezas, pero tengo ganas de hacer alguna más. El bronce tiene la ventaja de que puedes hacer piezas seriadas, lo que significa que tienes la oportunidad de llegar a más público, que es nuestra obsesión de siempre.

Pero aun en el caso de piezas seriadas, siempre las retoco una a una, de modo de cada ejemplar tiene un detalle original. No soy un artista *seriado*.

■ **“... en mis cuadros hay drama, tristeza, cierta melancolía”**

## OBJETOS, ESCULTURAS, PAPEL Y CARTON

# EL TÀPIES MÁS RADICAL

**El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía acoge, desde el 7 de noviembre y hasta finales de diciembre, una exposición sobre objetos, esculturas y obras sobre papel y cartón de Antoni Tàpies. Un total de 94 piezas integran esta muestra, con marcado carácter retrospectivo, que invita al espectador a conocer una parte de la obra del pintor catalán casi desconocida.**

El objetivo de la muestra”, escribe Gloria Moure, comisaria de la exposición, en su artículo del catálogo, “sobrepasa el de una antológica puramente histórica, ya que la intención confesada era imbricar las obras, incluidas las más pretéritas, en el contexto actual de creación”.

Y, al mismo tiempo, también se trataba de mostrar al Antoni Tàpies más radical. “Mediados los cuarenta”, escribe Gloria Moure, “sus *collages* demuestran ya su ánimo de revuelta antiesteticista, antidecorativa, encaminada a exorcizar las limitaciones del arte convencional y dudosamente llamado abstracto”.

La selección realizada incluye objetos, esculturas, así como obras bidimensionales sobre papel y cartón, que enfatizan la objetualidad. Sobre este último aspecto de la obra de Tàpies, la comisaria de la exposición puntualiza: “En Tàpies, el papel y el cartón han sido siempre tratados como materia. Así que para la muestra hemos escogido obras sobre papel y cartón cuando éstos tienen calidad de materia. En algunas piezas, por ejemplo, las formas del roto del cartón son las que generan la obra”. Así pues, en este ámbito de la muestra habrá expuestos desde *collages* hasta acuarelas sobre papel.

Algunas de las piezas que integran la exposición del CARS

no se han exhibido antes, aunque no por ello hay que pensar que se trata de una producción marginal de Tàpies. Bien al contrario, es considerada tan importante como sus trabajos más pictóricos, y no hay época en que el artista la haya dejado de lado.

Las primeras obras sobre papel y cartón las realiza a mediados de los años cuarenta y, como indica Gloria Moure, “en estos trabajos la figuración desaparece incluso antes que en la pintura”. En cuanto a los objetos, hacen su aparición plástica en la obra de Tàpies a mediados de la década de los cincuenta, pero es en los setenta, momento en que las corrientes dadaístas ganan de nuevo actualidad, cuando están más presentes en su producción artística.

Mucho más recientes son las esculturas que Tàpies realiza con arcilla (principios de los ochenta). Para este trabajo el pintor ha contado desde el principio con la ayuda y la experiencia del ceramista alemán Hans Spinner, que está a cargo del taller de la galería Maeght Lelong, en el sur de Francia.

Por último, hace poco más de dos años, Antoni Tàpies probó suerte con el bronce, técnica que le ha permitido hacer piezas seriadas y también *moldes* directamente sobre los objetos.

“A Tàpies, durante los años





Tàpies declara que busca materiales para sus obras que se adapten a la filosofía que quiere transmitir.

sesenta", explica Gloria Moure, "se le clasificó como pintor y se le situó dentro del informalismo y como *matérico*. Pero luego tiene toda esta producción importantísima, que no entra en esta clasificación y que por ello se ha considerado de segundo orden".

"En Tàpies es muy difícil establecer fronteras entre objeto, escultura y pintura", añade Gloria Moure. "En este sentido, todo lo que ha llevado a cabo en la pintura también ha quedado reflejado en su obra sobre papel y cartón y en los objetos y esculturas".

Sobre este aspecto de su producción, en el artículo del catálogo firmado por la comisaria de la muestra se dice: "Si bien los objetos tridimensionales pare-

cen una emergencia lógica de las obras bidimensionales, no puede decirse que tal emergencia surja de la necesidad plástica, y aún más peregrino sería pretender que sea la culminación de un proceso laborioso. Obviamente, algunos de los objetos se construyen como esculturas de pared, a modo de retablos de agresiva frontalidad, y, por otro lado, ya hemos resaltado antes la volitiva objetualidad de las creaciones bidimensionales, incluidas las más pictóricas".

"Sin embargo, Tàpies es mucho más parco cuando la obra no tiene connotaciones pictóricas que cuando las tiene, evitando cuidadosamente la superposición de lenguajes y géneros, favoreciendo la rotun-

didad simple de la imagen y permitiendo apenas la fragmentación o la ambigüedad, muy probablemente porque la característica escultórica de los objetos los exime de una ulterior reafirmación".

El recorrido por la muestra se inicia con piezas de 1946, como son *Caja de cordeles (vista por detrás)*, de 1946, o *Figura de papel de diario e hilos*, de ese mismo año, y termina con esculturas en bronce realizadas estos últimos dos años y con piezas de gomaespuma. Las obras proceden de museos, galerías y colecciones privadas de todo el mundo, entre ellos el Hirshhorn Museum, de Washington, o las galerías Maeght, de París; David Anderson, de Buffalo (EE UU);

Carlos Tachè, de Barcelona, o Luigi Tonicelli, de Roma.

Gloria Moure ha tardado casi cuatro años en montar la exposición, ya que previamente ha sido imprescindible hacer un trabajo de investigación, porque había muchas piezas sin catalogar que era necesario rastrear en colecciones privadas, galerías y museos de todo el mundo. "Pero debía ser desde España", opina la comisaria, "desde donde se emprendiera esta investigación sobre esta parte de la obra del artista, poco favorecida por el mercado y casi desconocida por el público".

Como complemento a esta labor de investigación y a esta exposición saldrá publicado un libro sobre *La escultura de Tàpies*, escrito por Moure.



P. Resulta curioso que se haya decidido a trabajar con bronce, porque hace algún tiempo manifestó que el uso de materiales nobles como éste estaba en contradicción con su manera de ser...

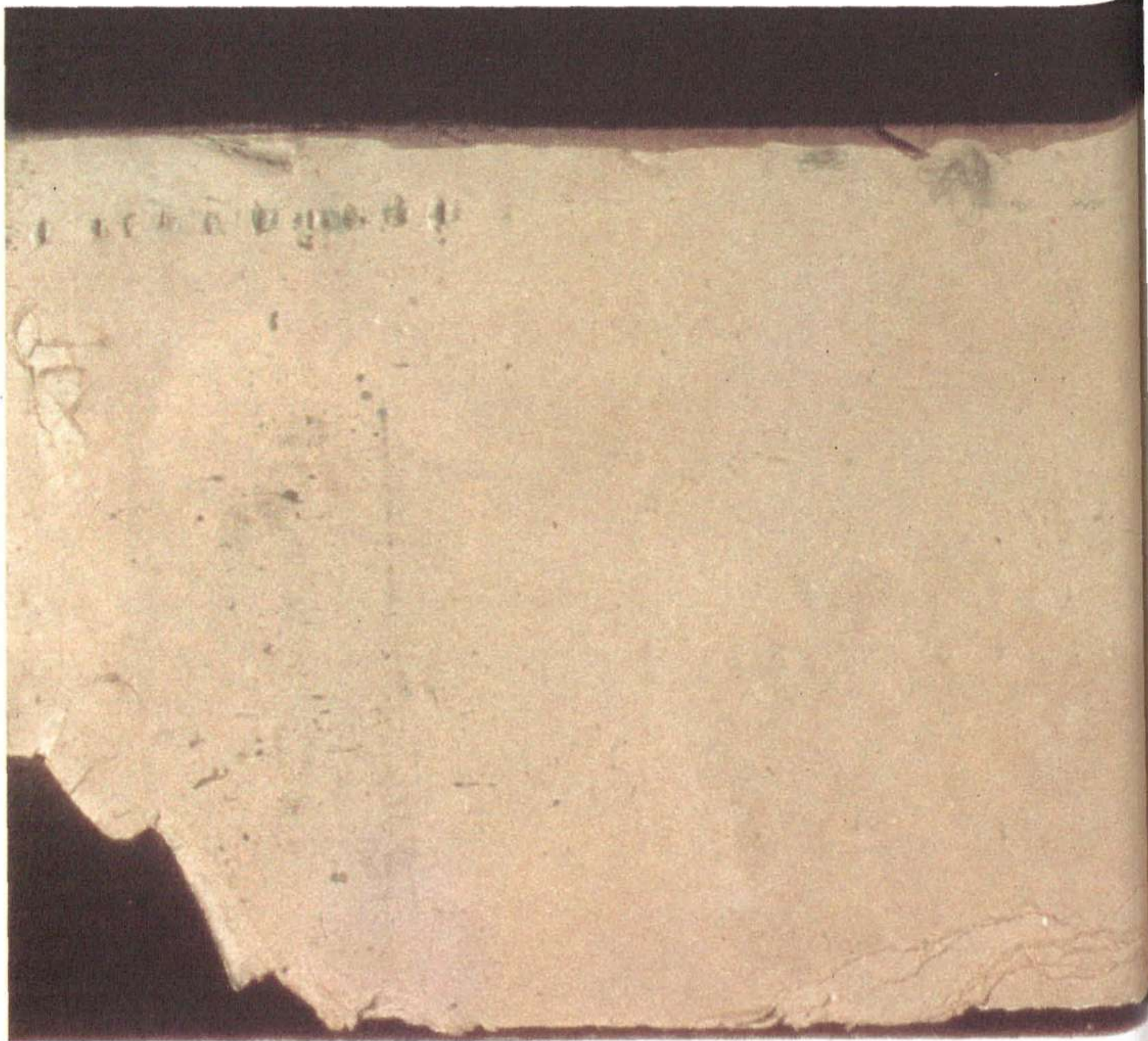
R. Quizá lo dije, pero me refería al bronce brillante y pulido. En cambio, yo lo trato con ácidos, que le confieren un aspecto de esculturas sacadas de excavaciones arqueológicas. El resultado son esculturas que se asemejan más a trozos de piedra, de tierra. Así es más espontáneo, más natural.

Pero es cierto, siempre he sentido cierta reticencia por los materiales nobles como el bronce pulido, el mármol o el oro. No me imagino haciendo esculturas de oro como Dalí, por lo menos de momento. No hay que ser muy tajante en estas cosas porque quizá más adelante encuentre una fórmula que me vaya bien. Los incas, por ejemplo, hicieron esculturas de oro preciosas.

P. Dicen algunos críticos y especialistas en su obra que, desde que trabaja la cerámica y el bronce, su pintura ha sufrido ciertos cambios, en el sentido de que ahora sus cuadros son menos *pesados* y presentan una gran transparencia. ¿Cuál es su opinión al respecto?

R. Muchas veces me han encasillado como pintor *matérico*, y es injusto. No siempre he hecho obras *gruesas* y *terrosas*. Al principio de mi carrera realicé cuadros con barniz, en vez de utilizar pintura. Luego, a finales de los setenta, principios de los ochenta, acentué más esta utilización del barniz como color, hice más *antimaterias*.

De hecho, he alternado ambas cosas, *materias* y *antimaterias*, a pesar de que la gente cree que mi obra es bastante monótona. Y a las esculturas también intento darles cierta fluidez, cierto movimiento, como si fueran un poco blandas. La visión del mundo que tenemos hoy día corresponde a una concepción más orgánica, en vez de ser tan geométrica o *racionalista* como en otras épocas.



Cartón sobre fondo negro, obra gráfica fechada en 1959.

P. También ha utilizado como material la gomaespuma...

R. Forma parte de esta voluntad de dar a mis obras una sensación orgánica y blanda. Busco materiales que se adapten a la filosofía que quiero transmitir.

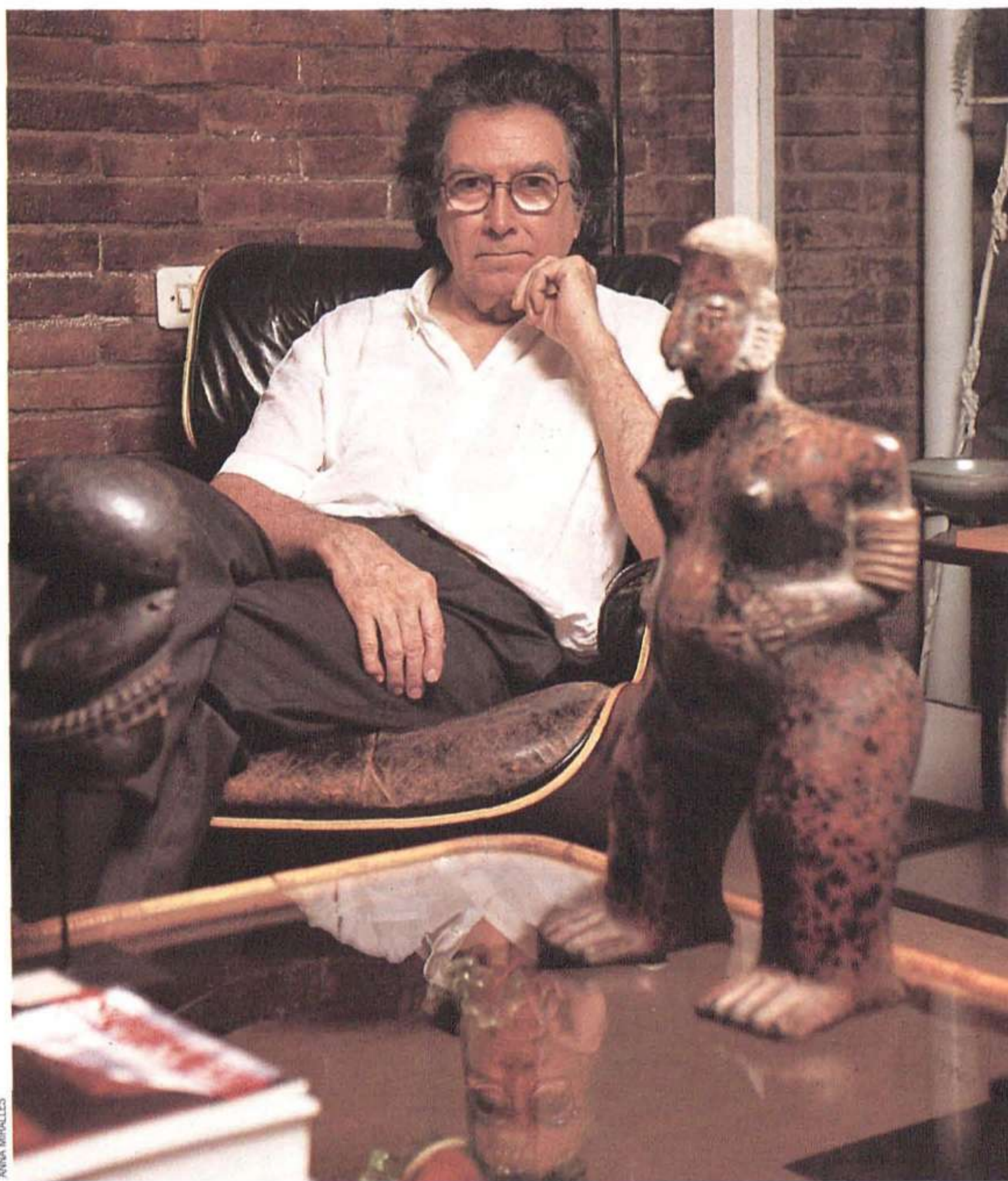
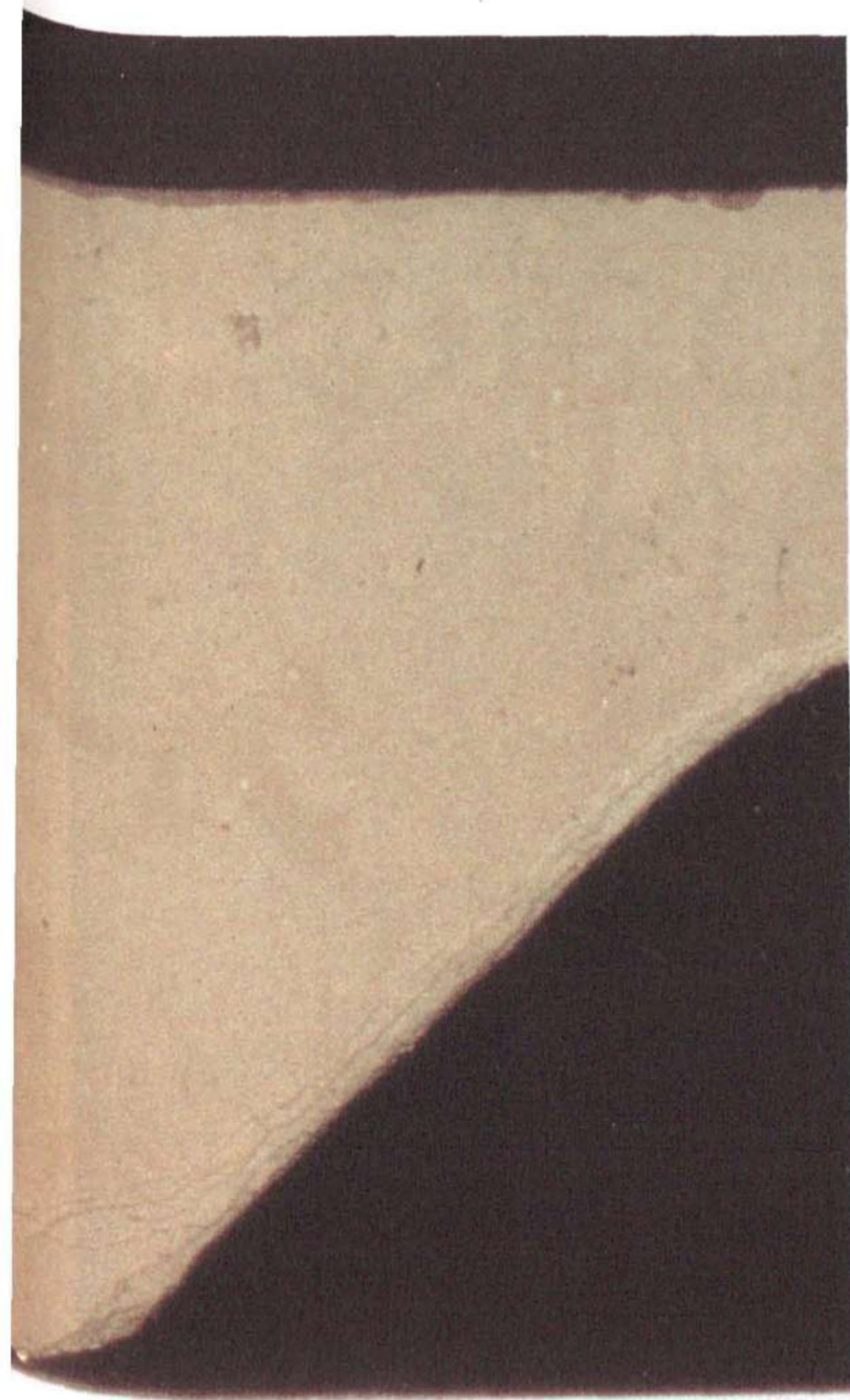
P. De su obra se dice que es grave y trágica, que transmite una cierta angustia...

R. Sí, en mis cuadros hay drama, tristeza, cierta melancolía. Es el reflejo de los peligros que nos acechan y una manera de transmitir la necesidad que tenemos de rearmarnos de valores morales.

También es posible que esta tristeza y gravedad sean herencia del período en el que estuve leyendo filosofía existencialista. El artista, para llegar a la raíces profundas de los problemas humanos, tiene que sumergirse en el inconsciente colectivo, y esto no se consigue sin angustia.

Sin embargo, no soy una persona triste. Muy al contrario, me gusta reír y hacer bromas. Pero detrás mío está ese telón de fondo que es la tragedia de la vida moderna, llena de contradicciones e injusticias.





En la obra de Tàpies es difícil establecer fronteras entre objetos, esculturas y pinturas.

**P.** Quizá la tristeza que dicen que transmiten sus cuadros sea producida en parte por los colores que utiliza...

**R.** Bueno, esto es muy relativo. Los sentimientos que nos provocan los colores son convencionales. Por ejemplo, el negro, en Occidente, es un símbolo fúnebre, y, en cambio, para otras culturas lo es el blanco.

No estoy de acuerdo con los que dicen que utilizo colores tristes o que soy poco colorista. Al contrario, creo que soy muy colorista, aunque no me sirvo de los colores puros que salen del tubo. Mis colores son más estudiados, más trabajados, y procuro buscar coloraciones que se alejen de las que predominan en el mundo de la sociedad de consumo. Mis colores son más naturales, más espirituales.

**P.** Usted se ha definido como un pintor muy realista. ¿Cómo debe entenderse este realismo de su obra?

**R.** Normalmente se entiende por *realista* la pintura figurativa, muy fotográfica. Pero la realidad que se nos ofrece a la vista es sólo la realidad superficial,

y yo soy realista en un sentido profundo, aunque no trato de copiar esta realidad más profunda. Sin embargo, sí que busco unos mecanismos, que son las formas, las materias y los colores, que ayuden a transportar la mente del espectador a estos estados de consciencia contemplativos, que son los que nos permiten acercarnos a la realidad más profunda, que unos denominan pensamiento cósmico, otros Dios o realidad trascendental.

**P.** Usted es una persona que ha leído mucho, pero también le gusta mucho la música. ¿Cuál de estas dos artes ha tenido mayor influencia en su obra?

**R.** La música, sin duda, porque es un arte más abstracto. La música me ha ayudado a encontrar formas, colores, texturas que pueden expresar sentimientos de exaltación o de calma. □

**ANTONI TÀPIES: OBJETOS, ESCULTURAS Y OBRAS SOBRE PAPEL Y CARTÓN.**

Comisaria: Gloria Moure.

7 de noviembre-24 de diciembre de 1990.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.



## EL CUADRO ELECTRÓNICO

El próximo mes de diciembre tendrá lugar una insólita exposición. La imagen en movimiento es el objeto de la misma, ya sea producida sobre un soporte fílmico o electrónico, ya sea su objetivo final la televisión, el vídeo o una sala cinematográfica.

M. GELAVERT

LA Bienal de la Imagen y el Movimiento está concebida como una exhibición de carácter internacional, cuya finalidad es dar a conocer las más importantes creaciones realizadas en ese ámbito durante los dos últimos años. Con independencia del soporte cinematográfico o electrónico utilizado, duración o género en el que se enmarque cada una de las obras, en la selección han primado los valores de creatividad, innovación y experimentación. La Bienal, en consecuencia, no establece líneas divisorias insalvables entre cine, vídeos y programas experimentales de televisión. Dada la naturaleza del escenario que la acoge, la Bienal se configura como una exposición artística más que como un festival o certamen específico de los medios cinematográfico y televisivo.

El conjunto del material a exhibir ha sido seleccio-



Joseph Beuys en *Majorca Fantasía*, de Nam June Paik.

nado por un comité científico internacional integrado por *Barbara London*, curator de vídeo y de cine del *Museum of Modern Art (MOMA)*, de Nueva York; la canadiense *Peggy Gale*, historiadora y crítica de arte, de Toronto; *Christine Van Assche*, curator de vídeo del *Centre Georges Pompidou*, de París; *John Wyver*, historiador y productor independiente de vídeo y televisión para la BBC y *Channel Four*, del Reino Unido; *Juan Cueto*, escritor y director de antena de Canal Plus, de España; *Tomás Llorens*, crítico e historiador de arte, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; y *José Ramón Pérez Ornia*, periodista especializado en temas audiovisuales y profesor de Imagen en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, quien también asume las funciones de comisario de la exposición. El comité ha contado así mismo con el asesoramiento





Dos imágenes de la video instalación de Eugènia Ballcels de 1990, *Exposure time*.



en temas cinematográficos de *Chema Prado*, director de la Filmoteca Española, y de *Marco Müller*, director del Festival de Cine de Rotterdam.

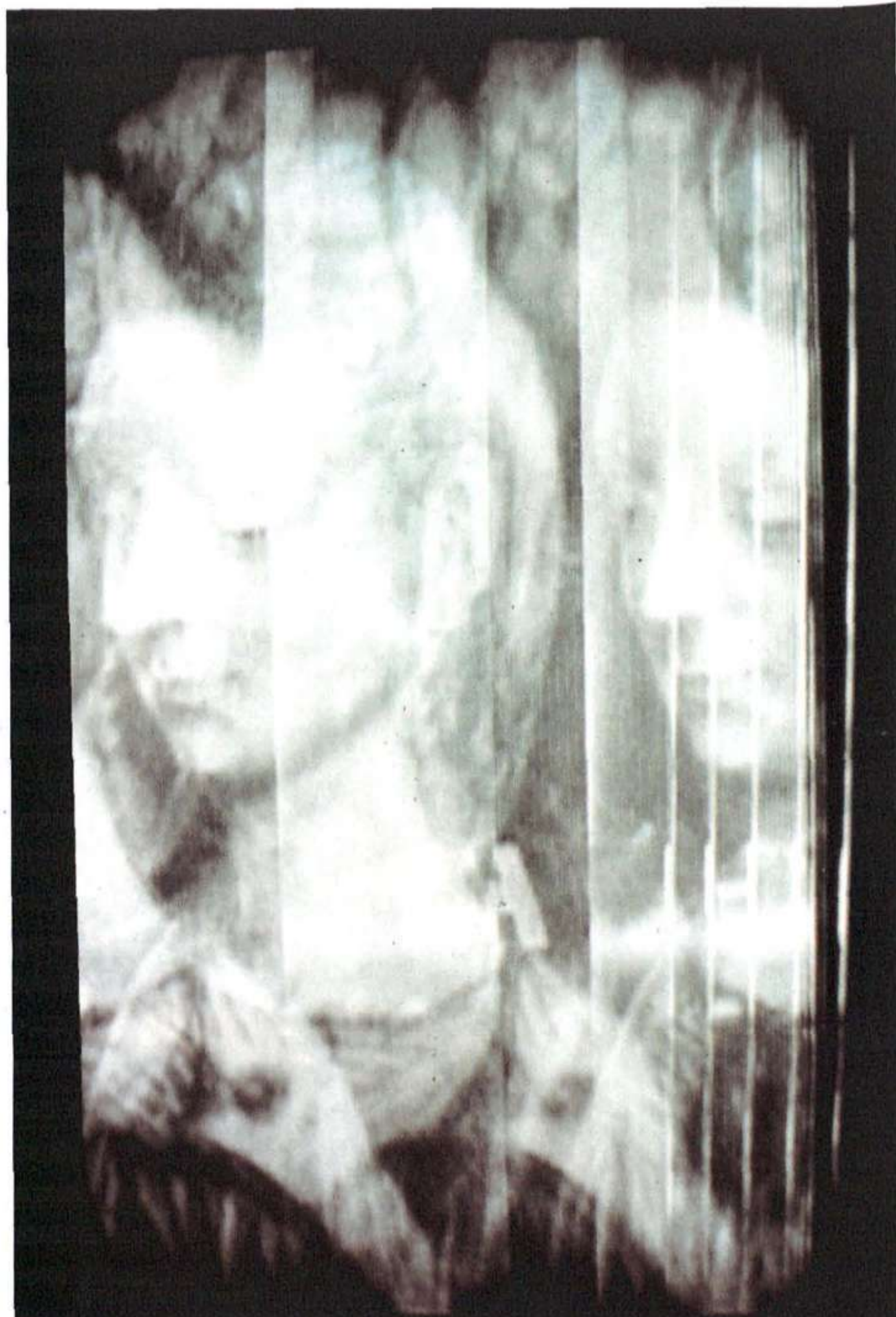
El comité ha seleccionado cerca de un centenar de obras -vídeos, programas de televisión, películas de cine e imagen por ordenador- que se exhibirán en la doble modalidad de versión original y con traducción simultánea. Estas obras pertenecen a todos los géneros propios de la imagen en movimiento, desde el documental hasta las obras argumentales de ficción, desde las obras con formatos televisuales hasta aquellas que pertenecen a lo que se ha denominado videoarte, con trabajos muy cercanos a las artes plásticas. Se exhibirán, por otra parte, algunas producciones realizadas con tecnología de alta definición, en particular algunos de los últimos trabajos de *Zbigniew Rybczyński*, autor polaco residente en Estados Unidos, uno de los máximos exponentes de la capacidad creativa a partir de las nuevas tecnologías de la imagen.

Los patrocinadores de la exposición son las empresas Amper, del sector de telecomunicaciones, y la emisora privada de televisión Canal Plus, quien ofrecerá cobertura de la *Bienal* más allá del recinto museístico mediante la emisión de diversos programas. Es posiblemente la primera muestra de estas características que llega a un acuerdo con una emisora de televisión para aunar e integrar dos circuitos de difusión y de cultura tan distintos como el museo y la televisión. Amper por su parte, a través de su empresa Pesa, proporciona todos los elementos tecnológicos que la exposición precisa, tales como magnetoscopios, monitores, equipos de sonido, así como la supervisión técnica y mantenimiento de las instalaciones. Los visitantes de la exposición dispondrán también una sala de vídeo a la carta, de forma que podrán confeccionar su propio menú de visionados al margen de los programas establecidos.

La *Bienal* dedicará igualmente una sección retrospectiva a *Peter Greenaway*, director de cine, realizador de vídeo y de programas de televisión. Se trata de una personalidad artística que simboliza el cruce de soportes que concurren en el concepto de la imagen en movimiento. Se exhibirá su obra completa tanto en soporte cinematográfico como electrónico.

Con motivo de la celebración de la *Bienal* se editará un catálogo con abundante información del material seleccionado y críticas de cada una de las obras exhibidas, y también diversos ensayos sobre la imagen en movimiento y sobre la obra de *Greenaway*.

Las videoinstalaciones constituyen una de las secciones más relevantes de la exposición. Han sido seleccionados cinco trabajos representativos de algunas de las principales tendencias de esta corriente artística. *Bill Viola* (USA) presenta *The City of Man*



Dos aspectos de la manipulación del icono en la obra de Barbara Steinman *Icon* de 1990.



(La ciudad del hombre), una instalación de vídeo de tres canales basada en la clásica forma artística del tríptico de altar. El gran panel central y dos alas laterales resaltan dentro de un gran marco de madera. Ese triple espacio refleja la estructura subyacente de "cielo-infierno-tierra". La videoinstalación presenta en términos contemporáneos imágenes de las fuerzas naturales que pueden afectar a una comunidad. Las secuencias del vídeo en los tres paneles están sincronizadas para que se visionen juntas, lo que produce la impresión de una pintura móvil.

Gary Hill, de Estados Unidos, participa con la videoinstalación *Beacon* (Haz de luz), subtitulada también *Dos versiones de lo imaginario*. El haz estará suspendido del centro de una habitación oscura. Se trata de un objeto motorizado con un tubo de aluminio de 137 cm de longitud y 15 cm de diámetro, con lentes en cada extremo; en el interior encierra dos monitores de televisión de 4 pulgadas, mirando hacia diferentes direcciones, con sus pantallas ampliadas por el cristal. Un instrumento de proyección que vuelve y devuelve un ciclo cada seis minutos. Este objeto con su emisión de luz oscila entre lo que podía ser un faro barriendo noches oscuras y una forma de luz organizada en una imagen: una figura de pie que parece flotar.

Barbara Steinman, de Canadá, concurre con *Icon* (Icono). Se trata de un trabajo que se diseñó para la sección de video del MOMA. Se inicia con una impresionante ampliación fotográfica de una instantánea tomada en el estudio de restauración de una virgen de mármol dañada, del siglo XVI. La cámara investiga la escultura con una lente que la amplía. Aunque puede parecer anacrónico mostrar una imagen de este tipo en un museo dedicado al arte del siglo XX, la autora pretende evocar la idea del icono, que podría aplicarse a cualquier elemento de su instalación, así como a cualquier obra museística. Se cuestionan diferentes sistemas de enmarcado, las diversas maneras de mostrar un sujeto, así como la noción de orden jerárquico. El montaje es una invitación a "ver a través del barniz", a considerar lo que está detrás de la superficie de la imagen. La videoinstalación también refleja el impacto producido en la Universidad de Montreal por el asesinato de 14 estudiantes de ingeniería.

Por su parte, *Thierry Kuntzel*, de Francia, presenta *Hiver* (Invierno). Una instalación que muestra tres rectángulos luminosos de formato idéntico, un tanto grandes para ser abarcados de una mirada. Las proyecciones laterales varían de intensidad y color, mientras que el panel central toma simultáneamente la apariencia de relieve: un cuerpo emergente, que poco a poco se levanta, marchita, desvanece. El espectador percibe difícilmente los intervalos en el interior de una misma imagen, dado que son poco sensibles.

Por último, *Eugénia Balcells*, de España, presenta *Exposure Time* (Tiempo de exposición). En esta videoinstalación se evocan aspectos ya olvidados del pasado de Barcelona, integrándolos en una estructura que emplea imagen, sonido y elementos escultóricos para imaginar la ciudad a medida que cambia en el tiempo. El acceso a la instalación, un largo y oscuro pasadizo que conduce a un recinto cerrado de paredes plateadas, evoca la confluencia de tiempo y espacio. Una vez situados frente a la abertura vemos un diorama, un espacio iluminado que al pasar de la luz a la oscuridad, del día a la noche, marca el cíclico paso del tiempo. Imágenes que, mezcladas con otras de olas, rocas y fragmentos de edificios, resulten alternativamente abstractas y figurativas.

Mediante estas cinco videoinstalaciones y un centenar de obras de video, televisión y cine, el visitante de la Bienal tendrá acceso a una panorámica global y detallada de algunas de las principales y más recientes realizaciones en el ámbito de las imágenes en movimiento.

La muestra abarca desde el coreano Nam June Paik, un pionero hasta un realizador tan de última hora como el polaco Zbigniew Rybczynski, que presentará trabajos realizados con vídeo y televisión de alta

definición, como es el caso de *La orquesta*, un *videoclip* sobre obras de música clásica. También se podrán ver los últimos trabajos realizados para televisión por Jean Luc Godard y David Lynch. □



Videograma de *La femme à la cafetière*, de Bob Wilson.

#### BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO

Comisario: José Ramón Pérez Ovuia.

12 de diciembre-24 de diciembre de 1990.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. SALA A1.



La cultura contemporánea de la imagen en movimiento vive en estos momentos una revolución de los modos de entender el mundo a través de las representaciones que de él hacemos.

JOHN WYVER

CUALQUIER consideración de nuestra cultura de la imagen en movimiento contemporánea, especialmente la que se concentra en los afilados extremos de la estética y la tecnología, ha de contener una paradoja importante. Existe hoy dentro de esta cultura un pesimismo profundo y muy extendido, que con diferentes tintes e inflexiones comparten numerosos comentaristas, analistas y creadores. Esta actitud va desde la hostilidad hacia el cine actual de Hollywood, pasando por y hasta la respuesta defensiva a la supresión de la reglamentación de la televisión en Europa, y desde los lamentos por la proliferación de las imágenes de la publicidad y del *marketing* y su penetración en todos los rincones de la cultura, pasando por y hasta los temores apocalípticos de los peligros sociales y políticos de la manipulación de la imagen digital. Aun así —como lo demuestra convincentemente la selección para esta bienal—, ya existe una diversidad y riqueza aparente que resulta destacable, y a menudo sorprendente, en muchas áreas de la creación de imagen en movimiento, una emoción acerca de los radicales avances tecnológicos y consciencia del nuevo potencial crítico y liberador.

En Hollywood, así como en la mayoría de los países europeos donde todavía quedan remanentes de la industria cinematográfica, al cine comercial se le

acusa de una falta de imaginación, de evitar riesgos y de total ausencia de valentía moral. Aun a los siempre más espectaculares productores (*blockbusters*) se les identifica como buscadores incansables de las audiencias de mayor número y menos críticas, a las que se supone que les atrae la violencia, el espectáculo visual, el sexismo y el apoyo a las actitudes conservadoras cuando no reaccionarias. El desarrollo de la relación del cine con el *marketing* también se contempla como un factor que contribuye a las ofertas triviales, y esto incluye la rápida expansión de la colocación del producto en películas, las crecientes autorizaciones de *spin-offs* y la generalización de las presentaciones previas a los críticos para eliminar cualquier cosa que la audiencia pudiera encontrar molesta

o que constituya un reto o resulte inquietante.

La mayoría de los cines fuera de los Estados Unidos se ven abrumados por el poder y la producción de los grandes de Hollywood. En sus propios entornos ensayan crisis financieras y echan mano a paquetes de coproducción mezclados ya sea con otros sistemas de cine en apuros o con la pequeña pantalla. Los inevitables compromisos llevan a la consiguiente

dilución tanto de la creatividad como de cualquier exploración o reflejo de una cultura específicamente nacional. Cuando menos, éstos son los argumentos de los pesimistas, un puñado de los cuales extiende

## BIENAL DE LA IMAGEN

# TESTIGOS DE L



sus críticas al ahora todo, aunque invisible, cine de vanguardia.

Los pesimistas están de acuerdo con muchos profesionales en que este cine no tiene prácticamente ningún apoyo ni atención crítica y cuenta con una audiencia insignificante.

El vídeo, de vanguardia o artístico, lo consideran algunos críticos empobrecido de forma similar tanto en lo creativo como en lo financiero y marginal de forma parecida. El arte del vídeo pasa desapercibido para la mayoría, si exceptuamos a las agencias de publicidad, quienes de cuando en cuando se apropian de un estilo nuevo o de algún truco técnico. La difícil situación de la televisión atrae aún a más profetas del Juicio Final, en especial en Europa, donde los servicios públicos, tal como el que existe desde hace más de cuarenta años en Inglaterra, se sienten amenazados por la intrusión en un mercado dominado por gente como Rupert Murdoch y Silvio Berlusconi. Las fuerzas políticas (en su mayor parte los partidarios de la supresión de la reglamentación en los gobiernos de derechas), imperativos económicos (animados por esos gobiernos) y las posibilidades tecnológicas (transmisiones vía satélite, que de hecho escapan al control de los países individuales) conspiran para producir reorganizaciones fundamentales que para muchos parece evidente que resultarían en perjuicio del medio.

Existe también preocupación por el modo en el que las empresas multinacionales como Murdoch's News International (que incluye la 20th Century Fox, la red Fox en los Estados Unidos, Sky Television y varios periódicos británicos) acaparan el control de producción y las actividades de distribución y exhibición en el cine, televisión y otros medios. Y en un marco más teórico, existe una desesperación por la explosión de las imágenes en movimiento (y fijas) que ha presenciado el mundo en las últimas décadas, unido a la extraordinaria sofisticación de las estructuras del *marketing* del capitalismo contempo-

ráneo que extrae —o así lo argumenta Jean Baudrillard— todo el significado de cada una de las imágenes.

También existen temores sobre el desarrollo de las nuevas tecnologías de imágenes en movimiento. Existe el potencial de las que ya están bien desarrolladas, tal como las cámaras de vídeo unidas a los ordenadores, para una mayor vigilancia y control social. Y existe la posibilidad de que la manipulación de la imagen digital se utilice al servicio de la manipulación política directa. De forma implícita (y a veces explícita), en todos estos lamentos pesimistas y argumentos existe una imagen de una audiencia pasiva, a la que se engaña sin esfuerzos, ansiosa solamente de fantasía y accesible a la manipulación fácil únicamente como consumidores, bien sea cuando consideran la elección de una bebida sin alcohol o un sistema político.

Este breve ensayo no pretende contradecir tales análisis con fantasías utópicas igualmente simplistas. Pero las perspectivas pesimistas tienen que encontrar oposición tanto por la imagen de audiencias activas, comprometidas y críticas como por el reflejo de los logros, innovaciones y potencial aparentes en el trabajo que se está creando. Éstos son tiempos emocionantes, tanto por las amplias corrientes culturales que se están experimentando como por las respuestas individuales a estas corrientes por parte de los creadores de imágenes en muchas formas tradicionales y del

momento. Porque estamos presenciando una revolución de los modos en los que entendemos el mundo de las imágenes que de él hacemos, una revolución por lo menos tan profunda como la que trajo consigo el desarrollo de la fotografía a lo largo de la década de 1840.

Esto se ve impulsado por el cambio de una cultura basada en cosas análogas a una en la que la información, incluidas

las imágenes, se crean, almacenan, transmiten y se ven de forma digital. Es decir, en vez de un mundo en el que los trabajos literarios se almacenan y transmiten como letras en una página, o en el que las imá-



Videograma de *Capriccio 29* de Rybczynski.

# A REVOLUCIÓN



genes se crean a partir de la emulsión de una placa fotográfica, etcétera, dichos libros y fotografías y tantas otras cosas pueden transformarse en, o en realidad crearse en, líneas de 0,5 y de 1,5. Y la forma más pura de estas tiras es la de impulsos electrónicos, ya sea en un ordenador o durante la transmisión de un mensaje por fax o en el proceso de la animación interactiva del momento. Dicha información digital puede, desde luego, convertirse en imagen que parezca una fotografía, del mismo modo que una información similar puede imprimirse como palabras en una página. Pero en su forma digital pueden crearse, manipularse y combinarse de formas completamente nuevas.

Las posibilidades de una cultura digital, que están aumentando en una proporción exponencial, están propiciando la convergencia de industrias que antes eran totalmente diferenciadas, tales como las telecomunicaciones, publicaciones y ordenadores junto con el vídeo, la televisión y los otros elementos de nuestra cultura de la imagen en movimiento. Los procesos de creación de imágenes fotográficas, como las películas, y los procesos electrónicos, como el vídeo, se están aproximando más y hay nuevas posibilidades de combinaciones innovadoras de ambos. Pueden observarse también convergencias paralelas de la forma en la que los campos, que anteriormente estaban comparativamente separados, del cine, la televisión, el vídeo, se estén aproximando y creando una relación de interdependencia.

En consonancia con estas convergencias, pero estimuladas también por otros factores que incluyen los cambios demográficos y sociales junto con la introducción de nuevas tecnologías, están los cambios en los modos de distribución y exhibición de imágenes en movimiento. Ha habido, por ejemplo, un crecimiento rápido en la última década en la distribución del vídeo doméstico y estamos empezando a ver una fragmentación radical de las audiencias televisivas, al resultar accesibles más y más servicios. Los dos cambios sugieren por lo menos la posibilidad de que una mayor diversidad de imágenes las vean y las utilicen diferentes audiencias de formas diferentes.

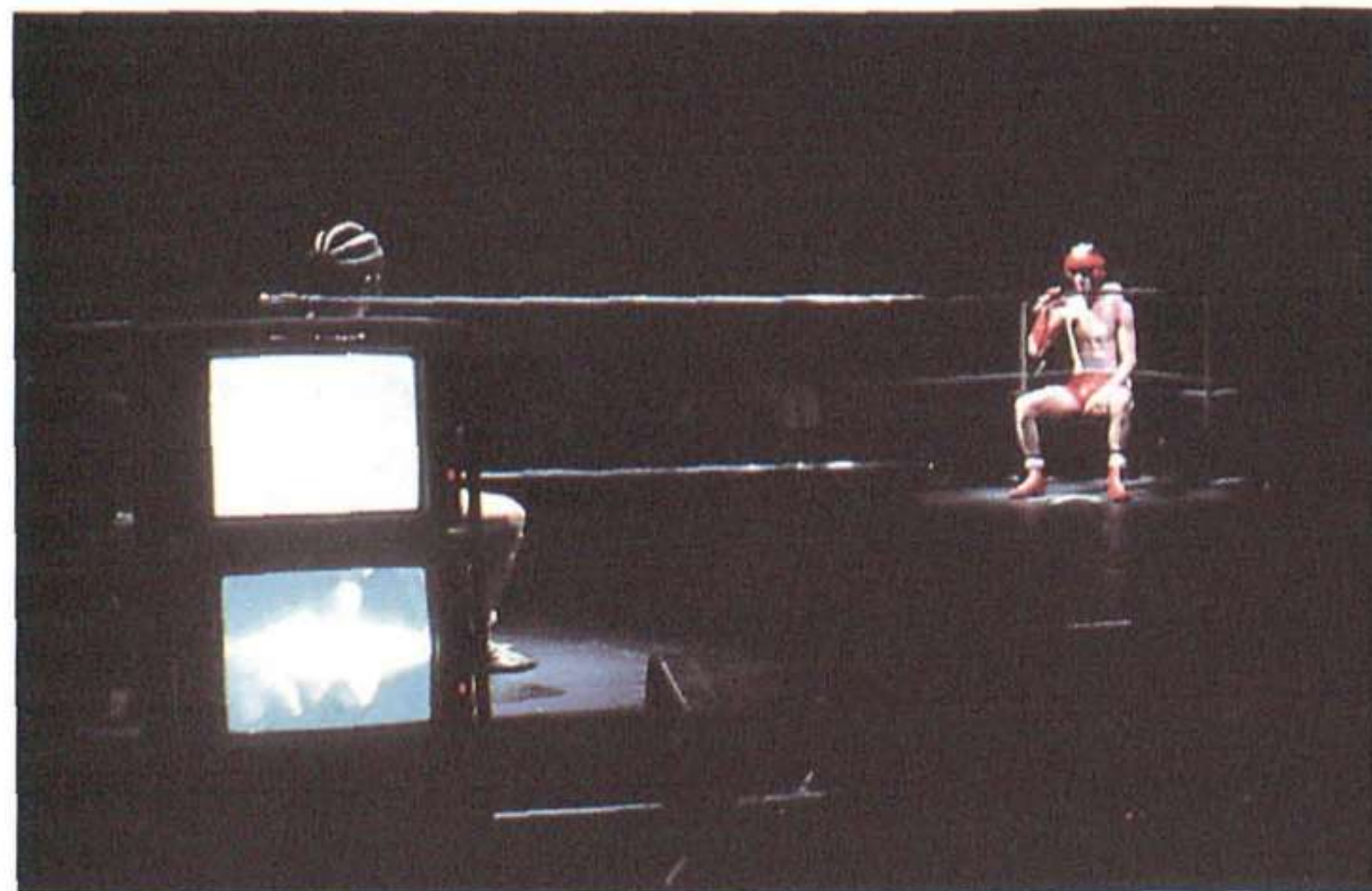
Del mismo modo, ha resultado significativo en la última década el aumento de la accesibilidad a cámaras de vídeo, grabadoras y a sistemas gráficos de ordenador

de baja tecnología, que ofrecen posibilidades de producción que no existían con anterioridad. La tecnología *high-end* se convierte en mucho más cara, pero —para afirmar lo evidente— la imaginación y la creatividad no dependen del acceso al teclado de efectos digitales más moderno. No obstante, algunos de los productos de los equipos más sofisticados muestran una preocupación por facilitar mucho más que la simple sorpresa de una audiencia, aunque esta cualidad sea a veces muy importante. Quizás lo más significativo de todo sean las posibilidades de interacción de los sistemas basados en lo digital, que abren nuevas ideas de participación y compromiso, autoría y creatividad.

Las expresiones de entusiasmo por cualquiera o todas estas innovaciones hay que tratarlas con cuidado. Demasiado a menudo son poco más que variantes de tipo *marketing*. Pero más allá de la reventa enérgica de Sony, Kodak, Apple y el resto existen posibilidades para la imagen en movimiento insoñadas hasta ahora. Dichas posibilidades incluyen la creación de efectos especiales aún más sofisticados por parte de los productores de Hollywood y anuncios aún más seductores y aún vídeos musicales más banales u ofensivos. Para muchos, las posibilidades sólo significan modos más eficaces para desarrollar los lenguajes dominantes de las imágenes en movimiento de hoy en día. Pero dichas posibilidades pueden y estimulan un trabajo

que es rico y complejo; que se extiende para desarrollar lenguajes originales; que da nuevas ideas sobre los modos en que vivimos o podríamos vivir; que aumenta nuestra comprensión de nosotros mismos y de otros; que se enfrenta a los que limitarían o reprimirían tales entendimientos, y que aumenta nuestro potencial para crecer como individuos creativos y como sociedades responsables. Como lo

demuestran muchas de las selecciones para esta bienal, este trabajo se está realizando con medios tanto tradicionales como artísticos; este trabajo se está distribuyendo y exhibiendo ampliamente, y este trabajo lo están viendo, entendiendo y apreciando audiencias que son, y a las que se anima con este trabajo a ser, activas, críticas y comprometidas. □



Videograma de *El Ring* de Julián Álvarez.

(Ensayo para el catálogo de la Primera Bienal de la Imagen en Movimiento, Madrid.)



INTERARTE es en Valencia el espacio específico donde salen a la luz, cada año, quienes constituyen la oferta plástica más renovadora y seria del arte europeo de vanguardia. La implantación de esta feria de arte en Valencia, sede de 40 ferias internacionales cada año y la más importante ciudad europea en cuanto a infraestructura y servicios, confirma y consolida a INTERARTE como lugar de encuentro del arte contemporáneo y un mercado de expansión. Es una cita obligada para Galerías, Instituciones, Editoriales y todos los profesionales del arte.

INTERARTE est à Valencia l'espace spécifique où paraissent tous les ans, ceux qui constituent l'offre plastique la plus innovatrice et la plus sérieuse de l'art européen d'avantgarde. L'implantation de cette à Valencia, qui est le siège de 40 foires internationales annuelles, et qui est la plus importante ville de l'Europe quant à l'infrastructure et les services, confirme et consolide INTERARTE comme lieu de rencontre de l'Art contemporain et comme un marché en plein essor. C'est un endroit de rendezvous obligé pour les Galeries, les Institutions, les Maisons d'éditions et les professionnels de l'Art.

INTERARTE in Valencia is a concrete opportunity for those who embody European avant-garde art's most innovative and responsible plastic offer to make themselves known every year. The confirmation and consolidation of INTERARTE as focal point of contemporary art and expanding market is marked by the location of this art fair in Valencia, home of 40 international faire every year and the most important European city as regards infrastructure and services. This appointment is a must for galleries, institutions, publishers and all art professionals.

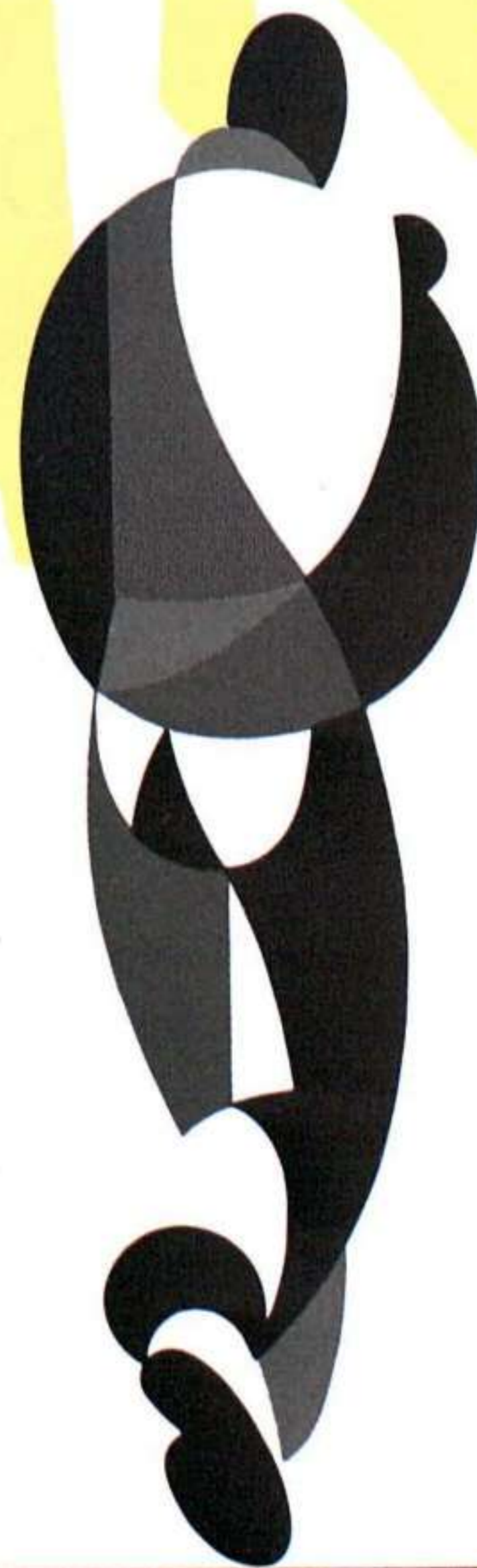
#### INFORMACION / INFORMATION:

Avda de las Ferias, s/n Apdo. P. O. Box 476  
46080 Valencia España (Spain)  
Tel. (96) 386 11 00 Tlx. 62435 FERIA E-  
Fax. (96) 363 61 11-364 40 64  
Dirección Telegráfica (cable) ; FERIARIO.



# ar inter90

# FAIR OFF



**VALENCIA / 9 AL 12 NOVIEMBRE / 90**





Ramón Casas. *Plein air*. Óleo sobre tela. 51x66cm. MAMB

UNA VISIÓN GLOBAL DEL MOVIMIENTO ARTÍSTICO

## REVISITAR EL MODERNISMO

MAITE RICART

El Museo de Arte Moderno de Barcelona acoge, desde el pasado día 10 de octubre, una exposición sobre *El modernismo* con la voluntad de ofrecer una visión global de este movimiento artístico singular de la Cataluña de finales del siglo XIX y principios del XX.

Más de quinientas piezas integran esta exposición, que en palabras de su comisario, Albert García Espuche, “trata de mostrar cómo todos los aspectos del arte y de la producción material se vieron enriquecidos y dignificados por el modernismo, y cómo, desde la pintura a los carteles, de la escultura a las joyas, de las fachadas a los muebles..., todo, absolutamente todo lo que rodeaba a los catalanes que vivieron a caballo de los

dos siglos se vio *tocado* con la gracia tan particular de los artistas modernistas”.

Pinturas, esculturas, muebles, joyas, carteles, cerámicas, pavimentos, indumentarias, *ex libris*, vidrieras..., la mayoría piezas provenientes de colecciones particulares, y en muchos casos nunca expuestas antes, integran la muestra, que presenta por primera vez el modernismo como un “arte total”, aunque en toda su brillante diversidad.

“El Modernismo catalán”, escribe Mireia Freixa en su artículo del catálogo de la exposición, “representa la voluntad de una generación para situar la cultura catalana al nivel de la cultura europea del momento, un deseo de modernización que abarcará todas las manifestaciones de la vida catalana, de la política a

la vida artística y cultural... No se nos esconde el hecho de que entre los diferentes lenguajes artísticos hay importantes diferencias estilísticas e, incluso, ideológicas, pero la voluntad de modernización social y de regeneración cultural nos permiten plantear la existencia de unas inquietudes comunes”.

La exposición destaca el papel fundamental de las artes industriales, uno de los ámbitos menos conocidos del modernismo. En este sentido, se da a conocer el trabajo realizado por el Taller de Industrias Artísticas, la primera empresa dedicada a la producción industrial de elementos suntuarios; del taller Castell dels Tres Dragons, en el que colaboró el arquitecto Lluís Domènech i Montaner, o del Centro de Artes Decorativas.

La muestra *El modernismo* también pretende resaltar la relación arquitectura-artes aplicadas. Como señala García Espuche, “en las obras de Gaudí, Domènech i Montaner, Jujol o Masó, la piel del edificio y su interior son tratados con el mismo cuidado y la misma rica obsesión por el detalle, manteniendo una coherencia prodigiosa entre exterior e interior”.

“En cuanto a la pintura”, expone Albert García Espuche en el artículo introductorio del catálogo, “la muestra aporta una visión global que no han podido dar las numerosas exposiciones monográficas realizadas hasta ahora, y presenta un importante conjunto de obras inéditas. Un buen ejemplo es el cuadro *Ramón Casas i Pere Romeu en automòbil*, pintado por Ramón Casas en 1901, que se encontraba en paradero desconocido desde hace más de ochenta años. Su ubicación original era la cervecería *Els Quatre Gats*”.

A fin de evitar que el visitante se pierda en esta abundancia de belleza, la exposición está estructurada en tres grandes secciones ordenadas de forma cronológica. En el primer apartado introductorio, que lleva el título *Cap al modernisme (Hacia el modernismo)*, se habla de los orígenes del movimiento en Cataluña, hacia 1880, cuyo núcleo ideológico más representativo lo constituyen los intelectuales que se relacionan con la revista *L'Avenç* en su primera etapa, de 1881 a 1884.

Los arquitectos Lluís Domènech i Mon-



taner, Josep Vilaseca y Antoni Gaudí serán los impulsores de la revisión de los conceptos básicos en la composición arquitectónica y en las artes decorativas, surgida como reacción contra la arquitectura de signo romántico y arqueologista.

La innovación en el terreno de la pintura no se produciría hasta la década siguiente, pero en este período Ramón Martí Alsina, al frente de los realistas, y Joaquim Vayreda, capitaneando la escuela paisajística de Olot, pondrán la semilla renovadora.

En todos ellos, arquitectos, pintores, escritores..., se detecta una clara voluntad de regeneración cultural y de búsqueda de la *modernidad*. Este primer período se cierra con la Exposición Internacional de 1888, que dinamizará toda la vida ciudadana y que puede considerarse como la plataforma de todas las inquietudes, tanto artísticas como ideológicas y políticas, del momento.

La segunda etapa, denominada *El modernismo: un movimiento*, se desarrolla a lo largo del último decenio del siglo XIX y muestra la vertebración del movimiento a partir de la renovación de la pintura y la escultura, y de la recuperación de los viejos oficios y el fomento de las artes industriales.

Durante este período se produce también el decantamiento general del arte, y en particular de la literatura modernista, hacia las corrientes simbólico-decadentistas. Asimismo, es evidente la aproximación de la escultura al simbolismo de la mano de Josep Llimona y Miquel Blay.

Por otro lado, en el último cuarto del siglo XIX se produce una recuperación de los viejos oficios y también un desarrollo de las nuevas artes industriales. Los arquitectos Domènech i Montaner y Gallissà intentan recuperar los oficios tradicionales como la forja, la talla de madera o la cerámica vidriada. Más tarde, el Centro de Artes Decorativas se constituirá como entidad estimuladora de las artes industriales.

De nuevo, la revista *L'Avenç*, en su segunda etapa de 1889 a 1893, es la plataforma más influyente, que acoge y promueve todo tipo de iniciativas, con París como punto de referencia. "La renovación del lenguaje pic-

tórico", escribe Mireia Freixa en el mencionado artículo del catálogo de la exposición, "tiene un evidente signo francés, con el retorno de París de los pintores Ramón Casas (1866-1932) y Santiago Rusiñol (1861-1931)... Estos pintores introducen en Cataluña una síntesis de la pintura europea del momento, que supone la superación de los temas y de las técnicas realistas...".

Sin embargo, esta pintura innovadora no desbancó del todo a la pintura "realista" más convencional, y ambas han contribuido a configurar la pintura del Modernismo, por lo que en la exposición hay presencia de artistas de las dos tendencias.

En esta segunda etapa también tiene lugar la irrupción del grupo de artistas que se reunían en la cervecería Els Quatre Gats y que hicieron frente común en la recuperación de actitudes modernistas. Rusiñol, Casas, Utrillo, los iniciadores



Antonio Gaudí. *Butaca*. Museo Casa Gaudí.

del movimiento, compartieron ocio y trabajo con los jóvenes Nonell, Canals, Picasso, Opisso y Gargallo, entre otros.

En este momento, en la arquitectura, y de manera muy especial en las artes decorativas e industriales, se asimila la influencia del *art nouveau* internacional... La popularización del modernismo origina, por otro lado, la aparición de nuevos géneros artísticos, literarios o musicales; el cartelismo, por ejemplo, es una buena muestra, así como la expansión de las diferentes modalidades de las artes gráficas y de las artes del libro, la encuadernación industrial, el ex-librismo, etcétera.

La exposición *El modernismo*, organizada por la Olimpiada Cultural y el Museo de Arte Moderno de Barcelona, permanecerá abierta hasta el próximo 13 de enero. A su alrededor se han configurado una serie de actividades y también de exposiciones complementarias. Por ejemplo, el Palau de la Virreina acogerá, del 26 de octubre al 16 de diciembre, una muestra de fotografías de Francesc Serra, que captó con su cámara a artistas modernistas trabajando en sus talleres.

También es importante reseñar que, con motivo de la exposición *El modernismo*, será posible visitar el Cercle del Liceu (el Círculo del Liceo). Es la primera vez que esta entidad privada, fundada en 1847 por el marqués de Sentmenat, ubicada en dos plantas del Gran Teatro del Liceo, abre sus puertas al público. Así será posible admirar el trabajo modernista de su vestíbulo, de las barandillas de las dos escaleras o del precioso ascensor de trabajada caoba. Ramón Casas decoró la rotonda con doce plafones, y también hay pinturas de Rusiñol y Miralles.

La exposición se completa con la edición de un cuidadísimo catálogo que reúne un conjunto de más de 30 artículos escritos por especialistas en el tema. La visita previa o posterior a la otra exposición sobre el modernismo, *El Quadrat d'Or*, consagrada a la arquitectura del Eixample barcelonés, es más que recomendable en este caso. □



# PARÍS, ATRAER E IRRADIAR

ADOLF BELTRAN

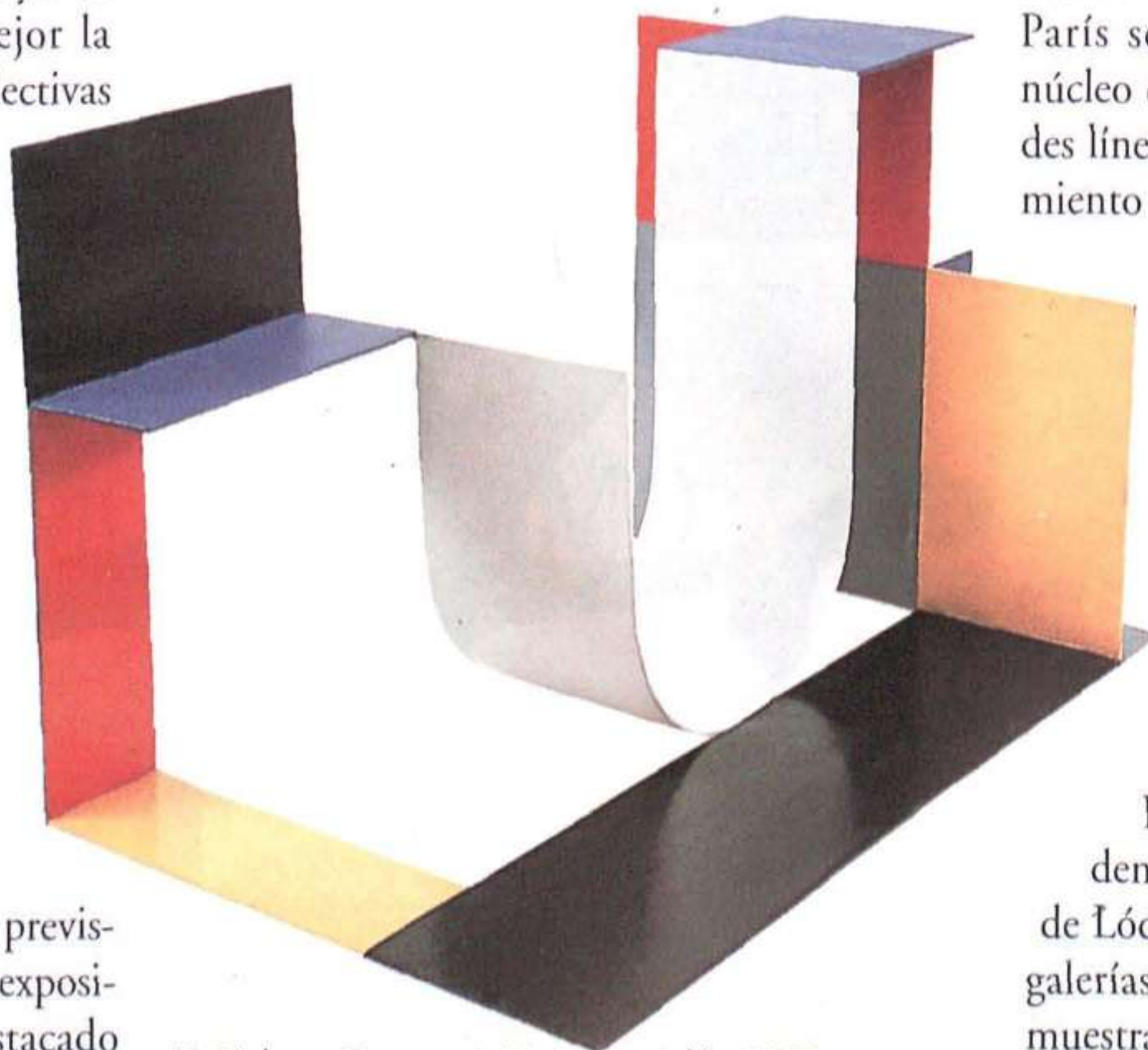
La atención a los grandes movimientos y fenómenos artísticos del siglo y a la obra de artistas que han marcado la cultura plástica de nuestro tiempo, han sido las dos grandes ideas del trabajo del Instituto Valenciano de Arte Moderno desde sus orígenes. Poco a poco, además, se han perfilado otras direcciones coherentes en la corta pero intensa actividad museística de este joven centro. Así, se ha dado cabida en sus salas a jóvenes autores cuya obra goza ya de reconocimiento y se ha perfilado mejor la relación entre las grandes muestras colectivas dedicadas a un grupo, una época o una tendencia, y algunas de las exposiciones individuales —que profundizarían en autores representativos de estos movimientos o períodos—. Así lo revela, por ejemplo, el hecho de que, tras la exposición sobre el *Independent Group* británico que la temporada pasada ocupó las galerías del IVAM, el museo valenciano haya incluido en su programación para la presente temporada una muestra de Hamilton, quizás el más representativo de aquel grupo pionero del *pop*.

Esta temporada, por otra parte, está prevista, también para el mes de febrero, la exposición de László Moholy-Nagy, un destacado representante de las vanguardias soviéticas y húngaras de los años diez y veinte, que ahora mismo conforman una de las tres muestras con las que el IVAM ha vuelto a emprender su actividad tras el verano.

La *Colección de arte de Telefónica*, la muestra *París 1930-Arte abstracto-Arte concreto* y la que recoge la *Obra gráfica de los artistas vanguardistas rusos y húngaros* constituyen una oferta más que interesante para un museo cuya vocación declarada es hacer lo posible para que el arte moderno sea accesible en sus

grandes momentos y en sus individualidades.

Si, de una parte, la colección de la compañía Telefónica —que incluye obras de Juan Gris, Pablo Picasso, Luis Fernández, Tàpies y Chillida— es un ejemplo de lo que puede hacer hoy la iniciativa empresarial en el campo del arte, las otras dos exposiciones condensan algunos de los mejores ejemplos de la imaginación y la creatividad que han dado impulso a la plástica durante esta centuria.



K. Kobra. *Composición espacial/4*. 1929. Acero pintado. 40x64 cm. Museo Sztuki, Łódź

Como explica la comisaria de la exposición, Laila Ishi-Kawa, la colección de Telefónica se ha formado, a partir de 1983, con un criterio central: la incorporación de obras de artistas españoles contemporáneos de proyección internacional. De momento, a la espera de ser instalados definitivamente en el museo que Telefónica está construyendo en su edificio de la Gran Vía, en Madrid, los fondos

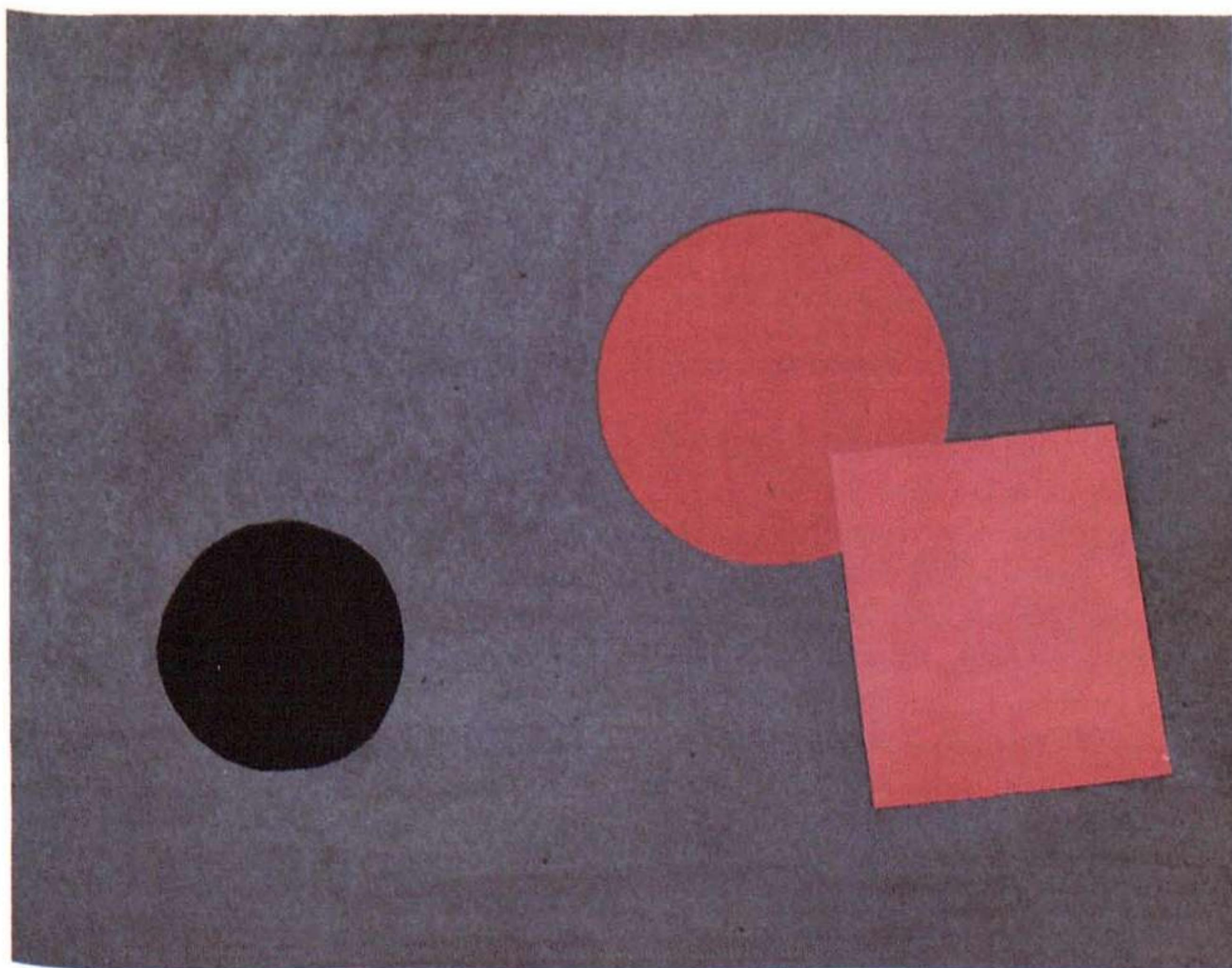
artísticos de la compañía están integrados por once pinturas y un dibujo de Juan Gris, nueve esculturas, además de *collages* y dibujos, de Eduardo Chillida (en la exposición del IVAM el artista ha facilitado algunas esculturas para sustituir a las originales de la colección, que han sido cedidas a la Bienal de Venecia y a la Hayward Gallery de Londres), 17 obras de Antoni Tàpies, cinco dibujos de Pablo Picasso y 20 piezas de Luis Fernández.

Destaca, sin duda, la triple oferta de inicio de curso que ha formulado el IVAM, la exposición dedicada al arte abstracto y concreto en el París de los años treinta. Su carácter eminentemente didáctico y el momento clave que recoge dotan la muestra, cuya comisaria es Gladys Fabre, de una importancia indudable. Con el nazismo y el estalinismo condicionando la vida de la Europa del momento, París se convirtió en aquellos años en el núcleo de una ebullición artística cuyas grandes líneas de tensión pasaban por el enfrentamiento de diversos grupos de creadores —en su mayor parte inmigrados de otros países— contra la hegemonía del surrealismo.

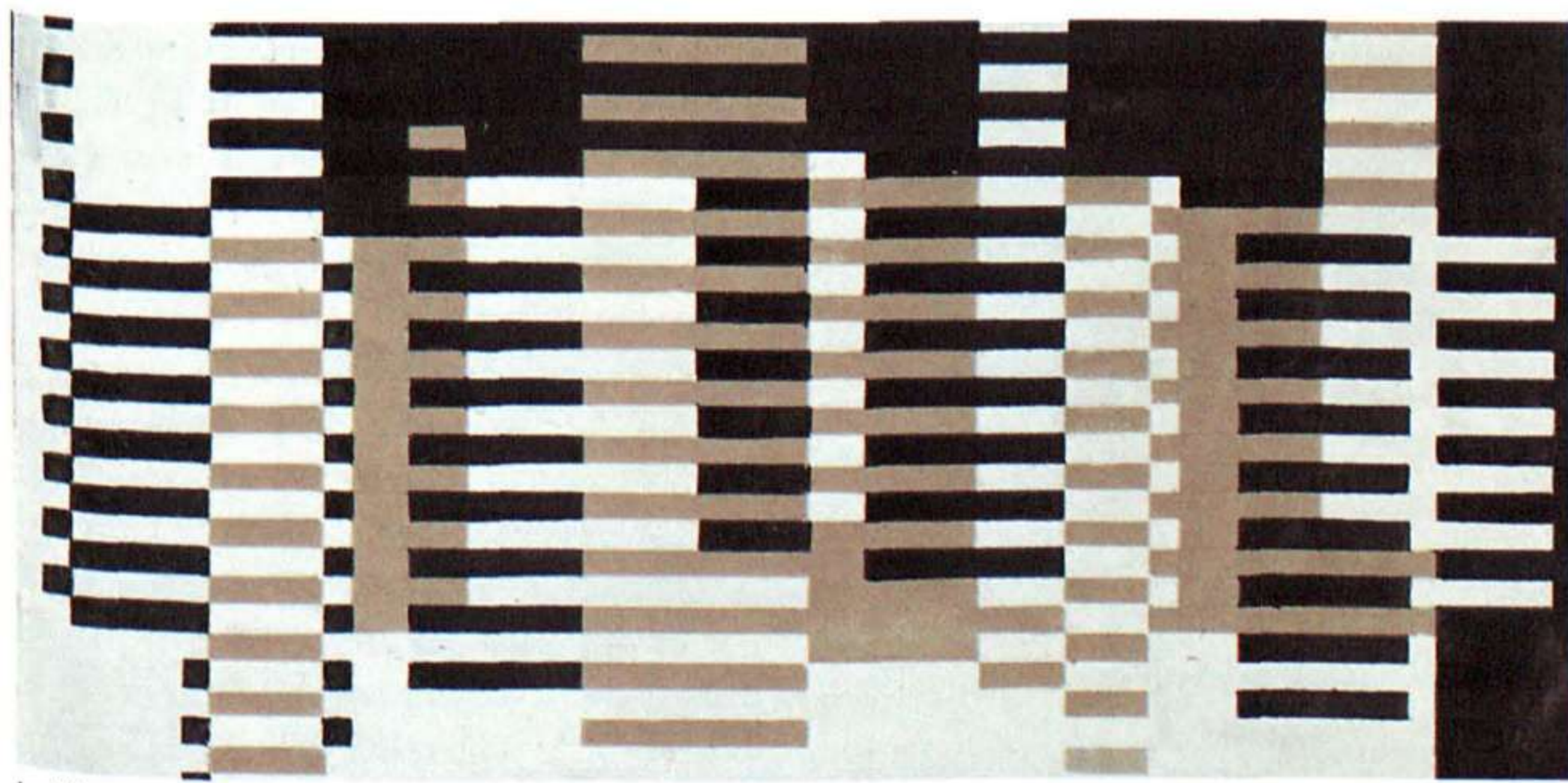
El papel de los grupos *Cercle et Carré*, *Art Concret* y *Abstraction-Création*, que operaron en París durante los años treinta, centra la exposición, que también repasa la evolución de tendencias surgidas en décadas anteriores, como *De Stijl*, la *Bauhaus* o el constructivismo. Procedentes, en buena parte, del museo Sztuki de Łódź (Polonia), así como de colecciones y galerías privadas europeas, las obras de esta muestra corresponden a una pléyade de artistas cuya sola mención permite ahorrar calificaciones: Van Doesburg, Léger, Le Corbusier, Torres García, Hélión, Fillia, Prampolini, Arp, González, Man Ray, Miró, Picasso, Kandinsky, Mondriaan, Moss, Klee, Pevsner, Fontana, Munari, Calder y un largo etcétera.

Llaman la atención, sin duda, dos fenómenos: por una parte, la enorme fuerza de atracción y de irradiación de la ciudad de París en aquel momento. Por otra parte, la intensidad, y también la beligerancia, que se vivía en su mundo artístico.





Kruchenykh. 1918, 1917. Collage.



J. Albers. *Gouache*. 1928. Gouache sobre papel. 15,8x31,2 cm. Galería Prakapas, Nueva York.

Ryszard Stanisławski, director del museo polaco Sztuki, lo expresó muy bien en la presentación de la exposición en Valencia: "París ya no ha vuelto a tener aquel poder de atracción", señaló. La energía, el magnetismo de la capital de Francia en aquellos años ya no ha vuelto a repetirse. Gladys Fabre, por su parte, explicó el segundo aspecto al señalar cómo el contexto histórico y social empujó a los artis-

tas a "agudizar los interrogantes sobre la cultura moderna".

Así las cosas, y tras esta importante revisión del arte de las vanguardias europeas de los años treinta, el IVAM prepara ya, en la línea de desarrollar el discurso que abren sus grandes exposiciones, una muestra sobre el grupo De Stijl, que se celebrará en febrero, con Ad Petersen como comisario y centrada

en dibujos de Mondriaan, Van der Leek y Van Doesburg.

La tercera de las exposiciones del IVAM, titulada *La época heroica*, está organizada, a partir de los fondos del Cabinet des Estampes de Ginebra, por su conservador, Rainer Michael Mason. En ella se da a conocer la obra gráfica de una generación de artistas rusos y húngaros cuya contribución a la cultura visual posterior, con la ruptura de la sintaxis y el significado del discurso artístico que practicaron, no es posible ignorar.

Impulsados por los cambios políticos y las ideas revolucionarias de las dos primeras décadas del siglo XX, estos artistas asimilaban con aplicación la influencia del cubismo y otros movimientos plásticos para elaborar todo un ejercicio de experimentación en la exploración de nuevos recursos gráficos.

El neoprimitivismo de Natalia Goncharova, las propuestas entre el cubismo y el futurismo de Olga Rozánova, los grabados de Kasimir Málevich y El Lissitzky y el constructivismo de László Moholy-Nagy y László Peri se muestran en la exposición a través de algunas de sus mejores obras, procedentes en algunos casos de colecciones particulares suizas.

El secreto de la sorprendente riqueza en la experimentación que los artistas revelan en esta exposición radica, según ha destacado Rainer Michael Mason, en su gran preparación. Realizadas, en una buena parte, en épocas tempranas de la biografía de estos artistas, sus obras del período 1912-1925 fueron posibles, de acuerdo con esta opinión, a su "extensa cultura plástica", a su conocimiento profundo de experiencias artísticas anteriores.

De esta forma, con esta triple oferta museística, el IVAM reafirma un compromiso con la revisión de los movimientos y artistas de vanguardia que la directora del centro, Carmen Alborch, ha señalado como objetivo.

El pintor Valerio Adami, el fotógrafo Lewis Hine, el escultor Andreu Alfaro, sendas retrospectivas de James Rosenquist y Zorio, así como la antológica de Manuel Hernández Mompé, coproducida con el Centro de Arte Reina Sofía, son algunas de las muestras que el IVAM ha previsto en la programación de exposiciones para los próximos meses. □



# BACON, LA BELLEZA CONVULSA

MANUEL COLOMINA

EL 28 de octubre de 1990, el pintor Francis Bacon cumplía ochenta años. El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) decidió celebrar por anticipado el cumpleaños del pintor, considerado por muy dispares sectores de la crítica y la historiografía internacional como uno de los exponentes más singulares del arte contemporáneo. Desde mayo hasta finales del pasado mes de agosto, 60 obras que recorrían más de medio siglo de producción artística de Bacon han sido expuestas en las salas principales del museo neoyorquino.

Unos años antes, en 1975, otra exposición antológica de su obra, organizada también por el MOMA, confirmaba a Francis Bacon como un referente artístico clave para entender la sensibilidad de nuestra época. Este "optimista sin esperanza alguna", que confiesa vivir con una "desesperación jubilosa", ha sabido atrapar en sus lienzos la rotunda desnudez del instante mismo, la angustia de seres que son capaces de arrebatos tan brillantes como estériles. El reverso atroz y el anverso rutilante de la vida son el tema constante en la pintura de este explorador plástico de la condición humana.

Nacido en Dublín, de padres ingleses, fue el segundo de cinco hijos. Descendiente colateral del célebre filósofo inglés del mismo nombre, su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por la enfermedad y el rudo ambiente de establos y caballerizas, pues su padre se dedicaba a la cría de caballos de carreras. Un asma galopante le impidió tener una escolarización regular y el continuo cambio de hogar de su familia entre Inglaterra e Irlanda modeló su formación básica, a medias entre los profesores particulares y el autodidactismo. Por otra parte, los establos, según ha declarado, fueron su primer escenario erótico y mozos de cuadra sus primeros compa-

ñeros de juegos, en una opción homosexual más tarde reafirmada.

En 1933 pinta su primera *Crucifixión*, que es reproducida en la revista *Art Now*, dirigida por Herbert Read. Con resonancias trágicas y agnósticas más que religiosas, éste será un tema repetido en sus lienzos de épocas posteriores. A este respecto, Bacon ha declarado el especial interés que reviste para él la altura, al menos cuando se trata de personas. Confiesa, por ejemplo, que "quedo muy impresionado

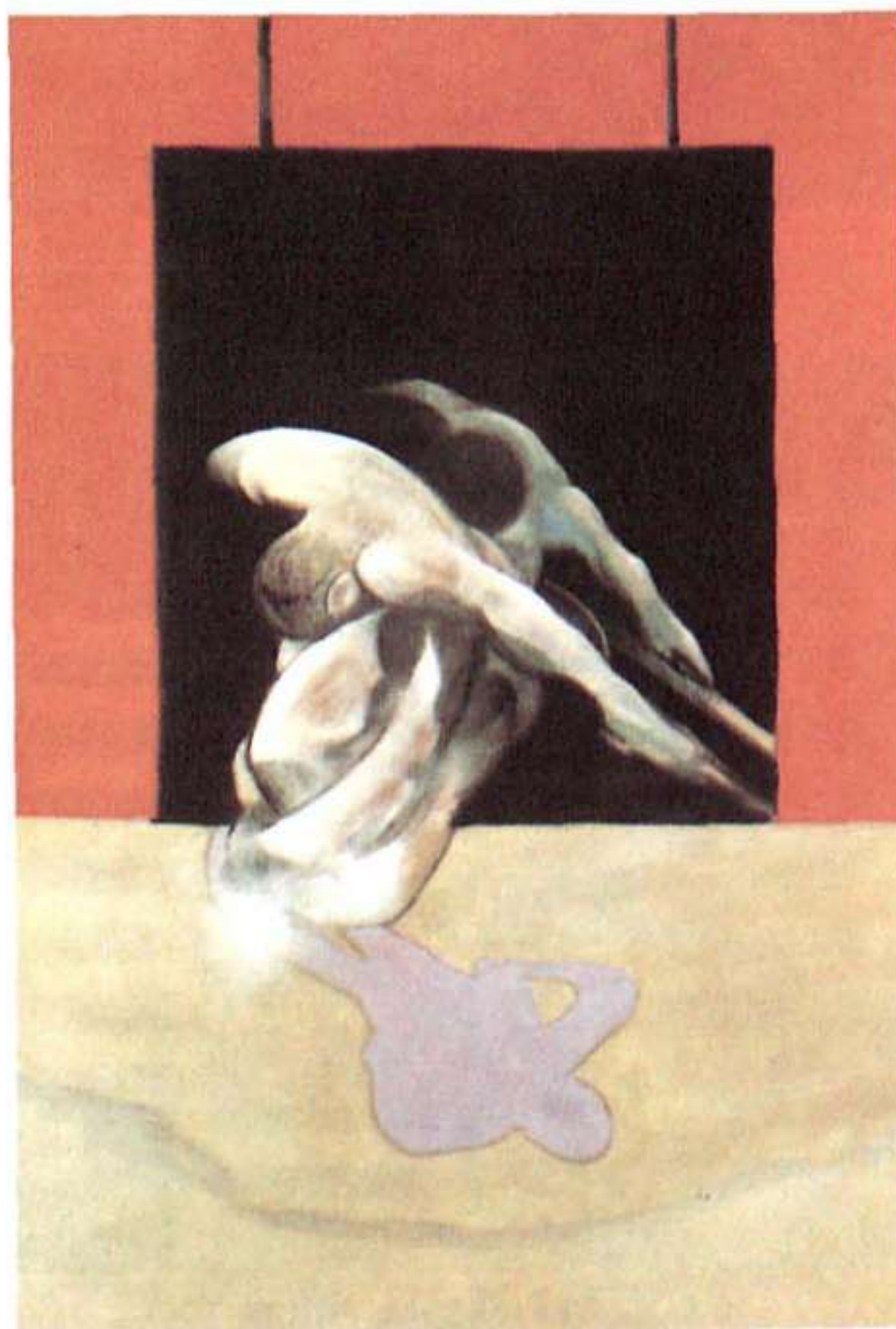


Figura en movimiento. 1978. Oleo y pastel / tela. 198x147,5 cm. Colección particular. Los Ángeles.

—desde el punto de vista impío del espectáculo— al ver en una foto que el Papa era llevado en la *sedia gestatoria* con motivo de su elección". De acuerdo con esa impresión, gusta de incrementar la talla de los personajes en sus lienzos, ya sea mediante un pedestal, ya sea separándolos claramente del suelo. Decla-

ra que "lo que me interesa esencialmente del tema de la crucifixión no es el drama religioso, con el cordero de Dios como protagonista, sino —prescindiendo del aspecto cruento que comporta objetivamente el hecho— la posición espacial de Jesús en la cruz, elevado así por encima de cuanto le rodea".

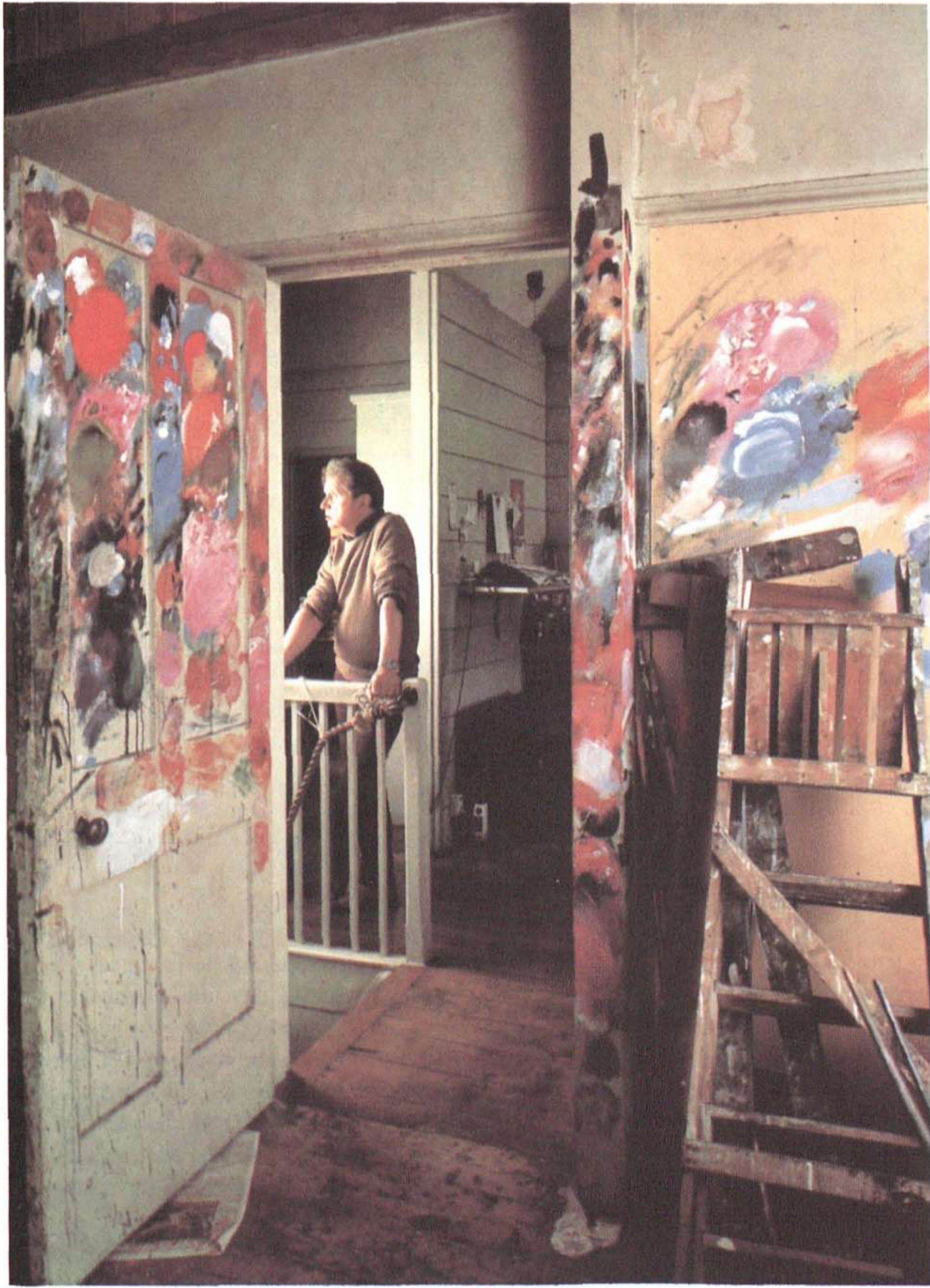
Un año después realiza en Londres su primera exposición monográfica, que tiene escasa repercusión y le sume en el desánimo. No mejoran las cosas cuando en 1936 envía a la Exposición Surrealista de París algunas obras que son rechazadas por insuficientemente surrealistas. El juego, la bebida y las pasiones absorben durante esos años lo mejor de sus energías.

Durante la II Guerra Mundial vive algún tiempo en una casa de campo de Petersfield, Hampshire. Declarado no apto para el Ejército a causa de su asma, desempeña sus servicios en la Defensa Civil. Tras regresar a Londres sufre una grave crisis emocional y artística que le impulsa a destruir casi todas sus obras anteriores. De hecho, del período 1929-1944 sólo se salvan diez telas.

Superada esa crisis, vuelve a practicar la pintura con renovado entusiasmo y realiza el tríptico *Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión*, que causa una fuerte impresión al ser expuesto en la Lefevre Gallery en abril de 1945. Sus misteriosas formas son interpretadas como monstruos ajenos a las preocupaciones del momento, producto de una imaginación demasiado original.

Nuevos lienzos, como *Figura en un paisaje*, *Estudio para una figura II* y *Pintura 1946*, que es adquirida por Alfred H. Barr para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, asientan su creciente prestigio y cotización. La Hannover Gallery de Londres organiza en 1949 una exposición individual de su obra y se convierte en su marchante durante los próximos diez años. En esa época empieza a pintar la famosa serie de cabezas que jalonan el conjunto de su obra. Descubre la obra del fotógrafo Eadweard Muybridge, cuyos estudios sobre *Locomoción animal* y *Figura humana en movimiento* impregnan hasta nuestros días numerosas obras de Bacon. Su preocupación por el movimiento nace del deseo de que





Francis Bacon, en un alto del trabajo en su estudio londinense.

en sus lienzos se manifieste una presencia abrumadora en toda su brutalidad de hecho. Una presencia subyugada por la vida concreta que la mirada le preste.

La década de los cincuenta cimienta un amplio reconocimiento internacional del trabajo artístico de Francis Bacon. Realiza obras clave de su amplia producción, como *Dos*

*figuras (Los luchadores)*, la serie *Hombre de azul* y la serie dedicada a los papas, que se inicia con su particular reproducción del retrato de *Inocencio X* pintado por Velázquez.

En 1962 pinta su primer gran tríptico, *Tres estudios para una Crucifixión*, al que seguirán *Tres figuras en una habitación* y *Crucifixión*. Conoce a George Dyer, que será su

modelo en numerosas pinturas y su más íntimo amigo. Tras el fallecimiento de Dyer, pinta en memoria suya el gran *Tríptico 1971*. El Solomon R. Guggenheim Museum, de Nueva York, y el Art Institute, de Chicago, organizan retrospectivas de su obra, que serán el punto de partida de un enorme reconocimiento crítico y cotización en el mercado norteamericano. De igual forma, las exposiciones antológicas expuestas en el Grand Palais, de París, y el MOMA, de Nueva York, a mediados de los años setenta lo confirman como uno de los más importantes pintores del arte contemporáneo.

Sus cuerpos amorfos desprovistos de estructura, la figuración de sus lienzos dissociada de toda anécdota, los detalles gratuitos sin justificación temática, el recurso deliberado al azar en sus composiciones, el juego activo de fuerzas contrarias, como en un maridaje entre la belleza y el horror. Todos estos rasgos, rastreables en las obras de Francis Bacon, con turban la mirada del espectador, escarban en él y le increpan. En cualquier caso, nunca dejarán indiferente su sensibilidad al sentirse interrogada por un lenguaje de nuestro tiempo. Pese al rechazo de los surrealistas, el conjunto de su obra parece confirmar las palabras de André Breton cuando afirmaba: "La belleza será convulsiva o no será nada".

La modernidad impregna la pintura de Francis Bacon, no sólo en el atuendo de los personajes y los muebles que aparecen en sus lienzos. También otros accesorios utilizados conforman un singular paisaje de nuestra época: teléfonos, periódicos de texto ilegible, maquinillas de afeitar, lavabos, paraguas, cámaras fotográficas, cigarrillos a medio fumar y flechas que apuntan a direcciones inciertas. Se trata de un realismo singular, que parece dar la razón al pintor cuando reflexiona: "Es posible que, en su expresión más profunda, el realismo sea siempre subjetivo".

Este hombre, a sus ochenta años recién cumplidos, mantiene un ademán tan altivo como juguetón ante la vida y la pintura. El mismo que le permite afirmar: "En nuestro tiempo el arte ya sólo puede ser un juego donde experimentamos las maneras de significar". □



## EPOPEYA DE UNA FUENTE

MAITE RICART

**L**A fuente de mercurio que Alexander Calder realizó en 1937 para el pabellón español de la Exposición Internacional de París tiene ya emplazamiento definitivo en la Fundación Miró de Barcelona, donde por fin puede funcionar con mercurio.

El escultor norteamericano, al que le unía una gran amistad con Joan Miró, donó su obra a la fundación del pintor catalán en 1971, cuando recién comenzaban las obras de construcción, y posteriormente, en 1975, el propio Calder supervisó su instalación, aunque en aquella ocasión tuvo que conformarse con ver salir sólo agua por el surtidor concebido para el precioso mercurio.

Por desgracia, desde 1937 la fuente sólo ha funcionado con mercurio dos veces: en 1976, en la Bienal de Venecia, y en 1987, en el Centro de Arte Reina Sofía, con motivo de la exposición sobre el pabellón español en París. Las especiales características químicas de este metal y la dificultad de disponer de 300 litros, el mínimo necesario para que funcione la fuente, han sido las causas por las que el ingenio de Calder ha permanecido inactivo.

Sin embargo, se acabó la *ley seca* para la fuente de Calder, que desde el 7 de junio funciona a pleno rendimiento y de manera permanente, colocada en una especie de urna de vidrio en un lugar privilegiado de la Fundación Miró, su casa desde hace quince años.

El espacio vidriado que protege la fuente está climatizado a una temperatura por debajo de los 20 grados y mantiene una humedad relativa entre el 50-51%, mientras que el mercurio, 500 litros, circula a una temperatura de 13-17 grados.

Alexander Calder había manifestado en *alguna ocasión que la fuente de mercurio era, junto a su circo miniatura, una de sus obras preferidas*. Así pues, resultaba injusto que la



Emplazamiento definitivo de la fuente de mercurio.

pieza siguiera por más tiempo fuera de circulación. La fuente de mercurio es, sin duda, una obra singular de Calder, que posteriormente tendría otra oportunidad de insertar sus móviles en una fuente. Fue en 1964, cuando realizó *Hola, chicas*, fuente compuesta por cuatro móviles, que se puede contemplar en el County Museum de Los Ángeles.

La participación de Alexander Calder (1898-1976) en el pabellón español de París, en la Exposición Internacional de 1937, fue del todo accidental y no sólo no cobró ningún honorario por su trabajo, sino que, además, no pudo firmarlo. Rodeada del *Guernica* de Picasso, *El segador* de Joan Miró y *La Montserrat* de Juli González, en la fuente de mercurio de Calder sólo figuraba un nombre: Almadén.

En su autobiografía, Calder relata la

manera como se involucró en el proyecto. “A causa de la Exposición Internacional de París, fui un día con mi amigo Miró a ver el lugar donde iba a levantarse el pabellón español, para el que el artista debía hacer una gran pintura. Encontré a José Luis Sert, arquitecto del pabellón”.

“Cuando vi lo que pasaba allí, que comprendía el *Guernica* de Picasso, ofrecí inmediatamente mis servicios para cualquier cosa. Sert estaba en contra de mi participación, pues, evidentemente, yo no era español, pero cuando más tarde recibió una fuente para el mercurio de Almadén, la cual parecía una fuente cualquiera, me llamó para que le sacara del dilema”.

Efectivamente, el Gobierno de la República deseaba que el mercurio y las minas de Almadén ocuparan un lugar preeminente en el pabellón por su significado político, ya que el yacimiento se convirtió en un objetivo primordial para el ejército rebelde, al que los alemanes tenían interés en ayudar para conseguir una participación en la concesión de las minas.

Sin embargo, como explica Calder, la fuente que llegó de España, de mármol blanco, que ya había sido utilizada en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, no sólo tenía un diseño poco atractivo, sino que, además, el mecanismo no funcionaba bien y las cualidades del mercurio quedaban remarcadas.

Cuando Calder se hizo cargo del proyecto, el estanque de la fuente estaba ya construido. Tenía forma circular y un diámetro de unos 2,20 metros, así que el trabajo del escultor norteamericano debía ajustarse a esa forma y dimensiones.

Para Calder, ingeniero de carrera, lo más interesante del proyecto era que la fuente pusiera de manifiesto las cualidades del mercurio, por lo que optó por un diseño sencillo y se preocupó porque los mecanismos de la fuente permitieran que el metal circulase con la mayor fluidez posible.

El mercurio brota de un surtidor situado en medio del estanque y va a parar sobre tres bandejas de distinto tamaño y forma situadas a distinto nivel. Dos varillas de metal parale-





Alexander Calder y Joan Miró juntos, en 1971, cuando el artista norteamericano donó su célebre escultura.

las, colocadas como un puente de un lado a otro del estanque, sirven de soporte a dichas bandejas.

Calder decidió añadir a la fuente un móvil, elemento característico en muchas de sus esculturas, a fin de enriquecer el conjunto. Así, ideó una varilla vertical, larga y estrecha, adosada al surtidor y cuyo extremo inferior tiene forma de pala. Esta pala golpea constantemente el chorro de mercurio que cae de la última bandeja, movimiento que transmite una vibración al resto de la varilla, de cuyo extremo superior cuelga un vástago todavía más fino. De uno de los extremos de este vástago, que se mantiene en posición vertical, cuelga un disco de color rojo, y del otro, la palabra *Almadén*, construida con fino alambre de cobre.

Una tela metálica doblada y colocada justamente donde el mercurio cae de una bandeja a otra impide que el mercurio salpique y las gotas vayan a parar fuera del estanque. Además, Calder cubrió las bandejas de hierro con alquitrán negro para evitar la corrosión y conseguir un contraste perfecto entre el plateado del mercurio y el negro.

Antes de decidirse por el alquitrán, Calder fue a visitar a Lalique para estudiar la posibilidad de utilizar el vidrio para las bandejas, puesto que este material es también resistente a la corrosión.

La fuente de mercurio fue uno de los proyectos más conseguidos que realizó Alexander Calder, en el que se pueden apreciar todas las cualidades y características del trabajo del artista: su uso innovador de los materiales, su

continua exploración de las posibilidades plásticas y estéticas del movimiento, su temperamento de constructor y su constante necesidad de jugar con las formas, las figuras, las líneas y los materiales.

La fuente de mercurio fue, sin duda, una de las atracciones del pabellón español de París. Y cuentan las crónicas que un periodista americano otorgó a Calder el título de *Calderón de la Fuente*.

Los visitantes que se acercaban a ella permanecían como hipnotizados observando el fluir del mercurio y lanzaban monedas para ver cómo flotaban en el líquido metal plateado. De esta manera inocente, al final de la exposición se habían recogido quince mil francos, cantidad nada despreciable para la época. □



A

sus 79 años ha obtenido el premio Nacional de Diseño 1990. Con más de cincuenta de creación gráfica a sus espaldas, sigue trabajando doce horas diarias en su taller, del que salen trabajos únicos, como catálogos o libros de bibliófilo, amén de alfabetos originales, carteles publicitarios, logotipos y el diseño de tarjetas y facturas.

MAITE RICART

## RICARD GIRALT MIRACLE DIBUJANTE AUDAZ

SON obras de este artista que quedarán para siempre, como los alfabetos, los carteles publicitarios o los logotipos que ha diseñado, aunque tampoco hay que olvidar que de sus manos también han salido fajos de facturas y tarjetas de visita.

Ricard Giralt Miracle ha sabido elevar su oficio a la categoría de una de las *bellas artes*. La suya es, además, una obra tan extensa como diversa, que demuestra su calidad como dibujante, grafista, ilustrador, diseñador gráfico, cartelista o impresor. A él personalmente le abruman todos estos calificativos, y prefiere quedarse con el de "dibujante" a secas. "Parece más discreto lo de *dibujante*", afirma. "Es lo que pone en mi documento nacional de identidad, y lo prefiero a *diseñador gráfico* por una cuestión de coquetería, modestia u orgullo, o una mezcla de todo ello".

Y cuando le preguntan si se

siente "artista", siempre se sale por la tangente. "A Joan Miró se lo preguntaron una vez, y respondió que él era un artesano, así que yo no tengo ganas de decir que soy artista, pero si los demás me consideran o me llaman artista, pues muy bien".

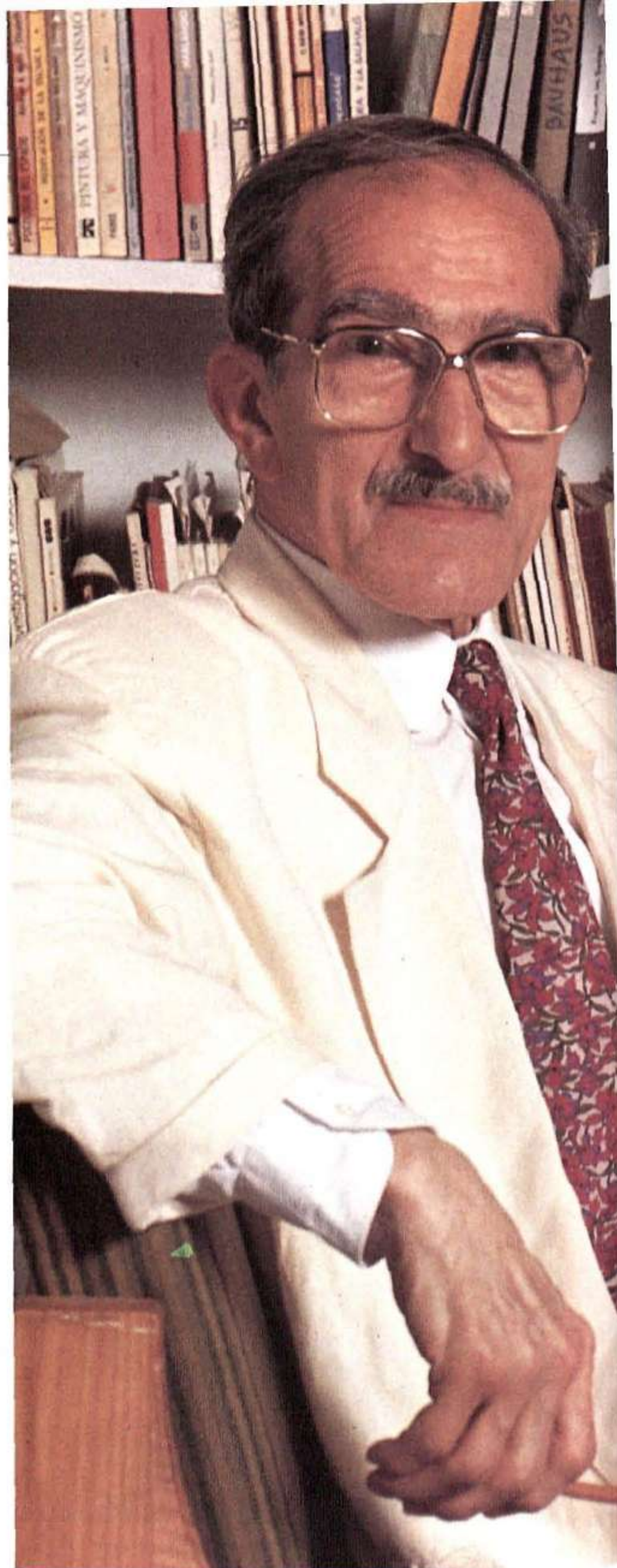
"Por otro lado", añade, "no hago caso de las divisiones entre artes mayores y artes menores. Los

que antes hacían catedrales hoy hacen autopistas. En la actualidad no hay pintores de corte, pero hay gentes como Mil-

ton Glaser que trabajan para grandes empresas y que están mejor pagados que aquellos pintores. Así que si esos señores eran grandes artistas, los Milton Glaser también deben de serlo".

A lo largo de más de cincuenta años de creación gráfica, Ricard Giralt Miracle ha recibido numerosos premios. El último ha sido el Premio Nacional de Diseño 1990, que recibió en Madrid de manos

■ **"Fue el primero de una nueva vanguardia en la oscura posguerra"**



del rey Juan Carlos I. "Fue una sorpresa muy simpática", explica, refiriéndose al premio. "Con anterioridad se me otorgó el *Graphic Design Excellence Award*, la más alta distinción internacional existente en el campo del diseño gráfico, pero ha traído más movimiento en la prensa este premio nacional y me ha permitido relacionarme con más gente en Madrid y Barcelona. El otro fue un galardón más silencioso".

Su ilusión, o una de ellas, hubiera sido dedicarse a la decoración, pero lo que él llama "las circunstancias de la vida" le condujeron al mundo de las artes gráficas.





En su caso, la vocación surgió del contacto directo con este oficio y con algunos de sus oficiantes, entre ellos el pintor Joan Seix.

“Era el quinto de los hijos vivos en mi familia, y no sabían qué hacer conmigo. Mi padre, Francesc Giralt III, era grabador litógrafo, y cuando entró a trabajar en el estudio Seix i Barral me llevó con él y me tuvo bajo su grata y dura disciplina”. Permaneció más de veinte años en Seix i Barral, y finalmente, en 1947, decidió establecerse por su cuenta, una decisión valiente y arriesgada en aquellos tiempos.

“Me establecí por mi cuenta por

dos razones”, asegura Giralt Miracle. “En primer lugar, porque tenía miedo de *pasarme de moda* y de que mi trabajo se fuera *amanerando*. Con una empresa propia, si la gente se cansaba de mi trabajo o yo me repetía, siempre quedaba la salida de hacer de impresor. Afortunadamente, he hecho poco de impresor”.

“Por otro lado, pensé que tener una empresa sería una manera de mantener el taxímetro en marcha. Un vendedor de Seix, que antes había sido dibujante, solía decirme que en esta profesión, así que levantas el lápiz del papel, el taxímetro deja de correr”. Giralt Mira-

cle bautizó su taller con el revelador nombre de Filograf (*filo*, en griego, quiere decir amante o amigo, y *graf*, abreviación de gráficas), y lo ha mantenido en funcionamiento hasta nuestros días.

Sobre Giralt Miracle, Alexandre Cirici escribió: “Fue el primero de una nueva vanguardia, en la oscura posguerra”. “Hacia todo aquello prohibido. Osaba pisar el texto con un grabado, y un grabado con otro. Osaba mezclar *collages* insólitos, como Max Ernst. Combinar tipografías...”.

A lo largo de su vida profesional, Giralt Miracle se ha destacado como creador de sobrecubiertas, de logotipos, como diseñador de alfabetos, de carteles publicitarios, etcétera. Sin embargo, él se siente especialmente orgulloso de sus ya legendarias *plaquettes*, nombre que define esa especie de cuadernillos en los que se mezclan tipografía, grabado, texto y color, y que Giralt Miracle enviaba a sus amigos, y también a sus potenciales clientes, para felicitarles la Navidad o para anunciarles las “vacaciones reglamentarias” en la época franquista.

Otra de las aportaciones más características de su creación gráfica son los *caleidoscopios*, basados en la reiteración radial de unos grabados fijos sobre una base de color irregular, inscritos dentro de un círculo delimitador. Y tampoco hay que olvidar los distintos alfabetos diseñados por Giralt Miracle, entre ellos el denominado *Gaudí*, que ha conseguido una notable difusión.

A Ricard Giralt Miracle nunca le ha tentado la enseñanza, pero a su lado han aprendido el oficio varias generaciones de diseñadores gráficos. “Todos han salido adelante, y algunos con éxito notable”, asegura con cierta satisfacción, aunque prefiere no dar nombres por miedo a olvidarse de alguno. □



# L

a imagen más difundida de Miquel Barceló (Felanitx, 1957) es la que lo muestra en uno de sus estudios, rodeado de cuadros y embadurnado de pintura hasta las cejas. Y es que Barceló ha dedicado a la pintura la mayor parte de sus 33 años de vida, a pesar de su convicción de que "el arte no es esencial".

MAITE RICART

## MIQUEL BARCELÓ

# LAS METAMORFOSIS DEL PINTOR

SU carrera hacia el éxito ha sido considerada frecuentemente como meteórica. Su primera exposición personal la realizó cuando tenía 19 años, en Mallorca. En 1982, apenas seis años después, era el único artista español presente en la Documenta de Kassel. De ahí se lanzó a la conquista de Europa y después a la de América. El éxito y el reconocimiento de su obra en ambos frentes le convirtió automáticamente en profeta en su tierra.

Sin embargo, el pintor mallorquín recuerda que "durante años trabajé sin reconocimiento y sin demanda. Decidí ser pintor cuando la pintura no estaba de moda. Lo seguí siendo cuando se puso de moda, y lo sigo siendo ahora, que está más de moda el *bricolage* y el *body art*".

"Mi compromiso con el traba-

jo de pintor", añade, "es muy sólido y profundo, y no tiene nada que ver con los tinglados del mercado".

En estos años su obra también ha evolucionado rápidamente, y el propio artista reconoce que el cambio de lugar y de taller es un factor determinante en dicha evolución.

La figuración animal, presente en sus telas de 1981-1982, pertenece a los primeros momentos de su pintura en Barcelona. En 1983, Barceló llega a París, abre estudio y en su pintura empieza a introducir la figura humana y a trabajar las primeras naturalezas muertas. Al principio de su carrera, en Mallorca, realizó paisajes marinos, y es un tema que vuelve a retomar en 1984, en un viaje al sur de Portugal.

Después, su posterior cambio de estudio en París (1985), la construcción de una casa con

taller en Mallorca (1987), su estancia en Nueva York, su viaje y estancia en Mali (1988) también han generado cambios importantes en su pintura, ahora quizá menos autobiográfica que antes.

"En todo caso", señala el artista, "ahora no es autorrepresentativa como lo fue en cierto momento. Pero, de alguna manera, los cuadros siempre son autobiográficos. En vez de pintarme a mí mismo pinto cosas más tangenciales. Pinto de una manera muy próxima a los sitios donde estoy viviendo, y de esta manera continuo estando en mis cuadros".

Este verano pasado Miquel Barceló optó por quedarse en su Mallorca natal, en su residencia-taller de Sa Devesa, situada en la península de Artà, al noroeste de la isla, lo más apartado posible del mundanal ruido. Allí, Barceló se decidió a trabajar en los cuadros y esculturas de gran tamaño que integrarán, junto al material realizado en invierno en París, las exposiciones que el pintor tiene previstas para finales de 1990 y principios de 1991.

La primera de estas exposiciones se inauguró el pasado mes de septiembre en París, en la galería Yvon Lambert, y en otoño está prevista otra en Zúrich. La novedad es que, después de muchos años, Barceló ha vuelto a la escultura. "Es cierto", admite, "que he trabajado poco la escultura. Las de ahora son piezas de gran tamaño, de materiales como el hierro, yeso, esmaltes, etcétera. Pero prefiero no hablar de ello. Lo que es claro es que no hay ruptura entre mi pintura y mi escultura".

En cuanto a los cuadros, en las obras más recientes aparecen motivos cartográficos y plazas de toros, "unos agujeros en cuyo centro se representa la lucha entre la vida y la muerte". Pero junto a





la nueva temática Barceló persiste en un camino iniciado hace unos años: la búsqueda de la transparencia, entendida como la relación entre lo visible y lo invisible, de los espacios internos con los externos.

“Este año pasado”, conviene Barceló, “he trabajado mucho esta cuestión de la transparencia, y quizá, después de la estancia en Mali, esto se ha radicalizado. Mis cuadros blancos son la contradicción entre el grosor y la transparencia. Y el desierto, de alguna forma, se parece a estos cuadros porque allí el aire tiene un cierto espesor y al mismo tiempo una infinita transparencia”.

Miquel Barceló suele quedarse con casi el 25 por 100 de su producción. “Los guardo para poder volver a mirarlos. Es muy interesante para mí tener acceso continuo a los cuadros anteriores, porque cambio mucho de manera de hacer y es útil repasar”. “También es cierto”, añade, “que retoco algunos cuadros que tienen ya algunos años. Mientras permanecen en el taller, las telas son susceptibles de sufrir metamorfosis, que es una manera de destrucción”.

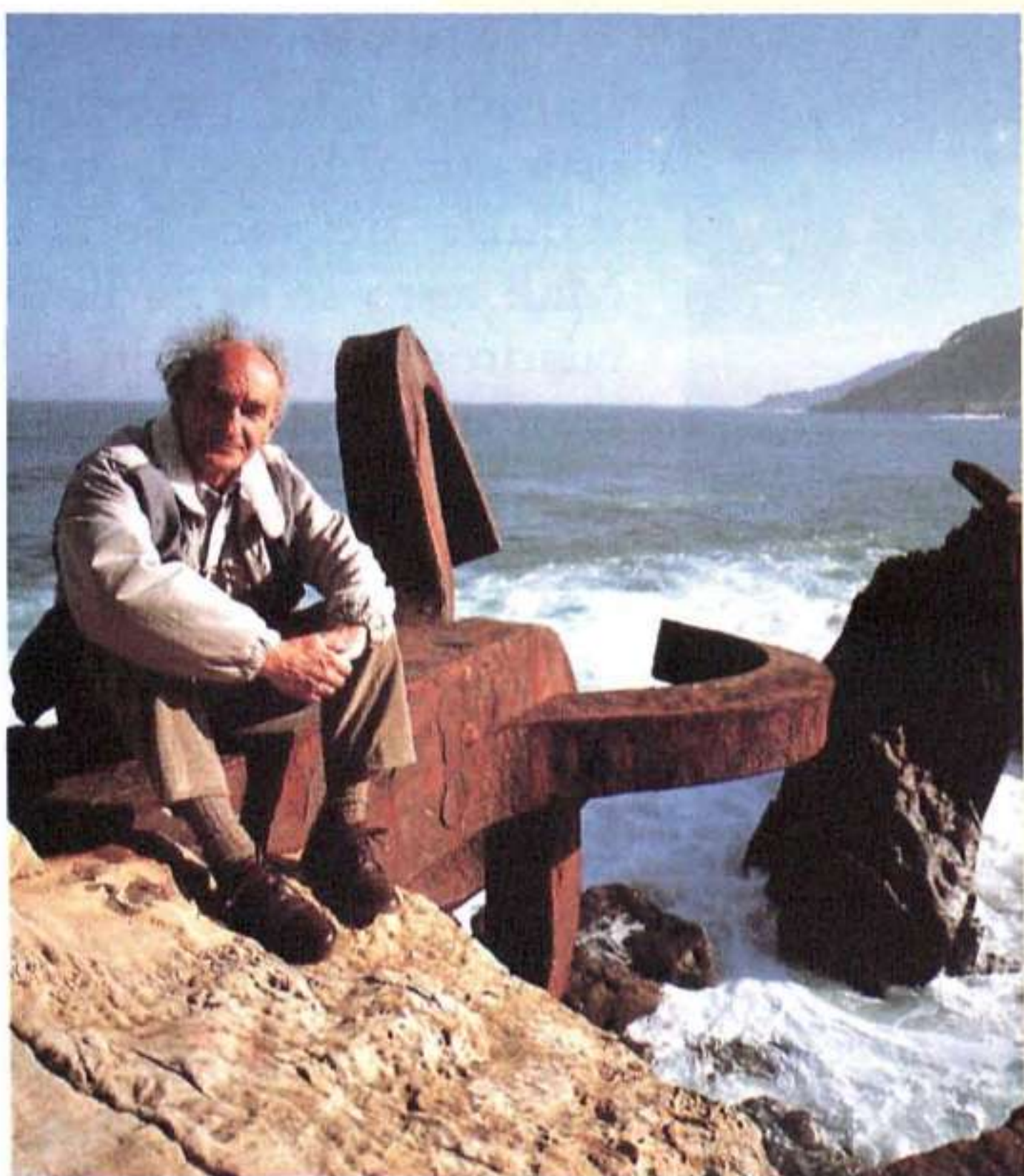
Cuando se le habla de las influencias en su obra, Barceló suele tener una primera reacción de rechazo. Luego admite que le gusta la pintura del barroco y el manierismo, la obra de Joseph Beuys, Jackson Pollock, los primeros abstractos americanos y el *arte povera*. “Aunque”, recalca el pintor, “no hay una influencia en mi obra que destaque por encima de las otras. No soy hijo de Picasso ni de ningún otro”. También admite que se identifica con Miró y Tàpies. Su punto de vista sobre la pintura catalana quedó reflejada en uno de sus dibujos: bajo una estrella, el nombre de Miró, la cruz para Tàpies y él se simbolizó con un punto. □



## CHILLIDA INTERNACIONAL

**EDUARDO CHILLIDA: ESCULTURAS**

6 de septiembre - 4 de noviembre  
HAYWARD GALLERY. Londres.



Eduardo Chillida ante su obra *El peine del viento*, San Sebastián.

Hace treinta y dos años, el escultor Eduardo Chillida (nacido en San Sebastián, 1924) sorprendió a propios y extraños ganando el Gran Premio de la Bienal de Venecia. Este año, la Bienal le ha dedicado una exposición individual en Ca' Pesaro, lo que ha supuesto la consagración definitiva del artista vasco en el panorama internacional. La Hayward Gallery se ha hecho

rápidamente eco de ello y ha organizado una gran muestra de sus trabajos, en la que se incluye, además de las esculturas transportables y una importante serie de dibujos y grabados, las fotografías, maquetas a escala y dibujos de los cuatro grandes monumentos realizados en España que, por sus características, no han podido trasladarse, como *La Casa*

*del Padre*, de Guernika, o *Elogio del Horizonte*, de Gijón, así como *Plaza de los Fueros*, de Vitoria, y *Peine del viento*, de San Sebastián.

Es la primera vez que se contempla en Gran Bretaña la obra de Chillida, si exceptuamos una pequeña muestra celebrada en 1965 en la galería McRoberts & Tunnard, de Londres. En esta ocasión se exponen 43 esculturas realizadas en hierro y acero, ejecutadas durante la última década, y 12 dibujos. La exposición se complementa con un catálogo, presentado por Alan Bowness, con ensayos del escritor



Eduardo Chillida, *La casa de nuestro padre*. Guernika, 1986-88.

**CINDY SHERMAN**

3 de octubre-4 de noviembre.  
PADIGLIONE D'ARTE  
CONTEMPORANEA. Milán.

Con esta muestra, Cindy Sherman (New Jersey, 1954) se presenta por primera vez al público italiano con una selección antológica de su trabajo, si bien ya se había visto en alguna ocasión en Italia en espacios privados.

La muestra del PAC comprende alrededor de setenta trabajos fotográficos, desde

los inicios de 1977-1978 hasta hoy. El trabajo de Sherman constituye a un tiempo la imagen mítica que los Estados Unidos dan de sí mismos y la crisis de esa misma imagen a través de la ficción de la imagen fotográfica.

Se pasa así de la imagen en blanco y negro –en las cuales la artista, posando ella misma como modelo, reconstruye imágenes de “fotos de escena” de las películas negras, o evoca situa-

ciones de ficción cinematográfica– a los ciclos seriados en los que introduce el color y las grandes dimensiones, consiguiendo resultados espectaculares. Entre sus ciclos más notables están aquellos que se refieren a escenarios ecológicos, o posatómicos. Recientemente ha dedicado una serie a la Revolución Francesa, que también está presente en la muestra del PAC de Milán.

Protagonista de una generación artística que ha visto





Eduardo Chillida, *El peine del viento*, 1977.

mexicano, último premio Nobel de literatura, Octavio Paz, y del crítico William Parker, además de una entrevista con el propio Chillida. Un fragmento del texto de Octavio Paz describe con gran belleza y sencillez el significado de la obra del escultor vasco: "El pájaro es uno de los signos del espacio. Cada una de las esculturas de Chillida es, como el pájaro, un signo del espacio; cada una de ellas dice algo diferente —el hierro dice viento, la madera, canción; el alabastro, luz— pero todos dicen lo mismo: espacio".

La exposición se trasladará a Berlín en el primer trimestre de 1991.

y ve la fotografía y su uso artístico en primera línea con respecto a otros medios artísticos, Sherman constituye en el panorama mundial de la fotografía y del arte un caso emblemático por su autonomía, al tiempo que un modelo para otros muchos artistas que utilizan el mismo medio; de hecho, su precocidad la ha convertido en precursora de una tendencia que hoy día aparece consolidada tanto en el circuito museológico como en el comercial.

#### ANISH KAPOOR, DIBUJOS

3 de octubre - 10 de febrero de 1991.  
TATE GALLERY. Londres.

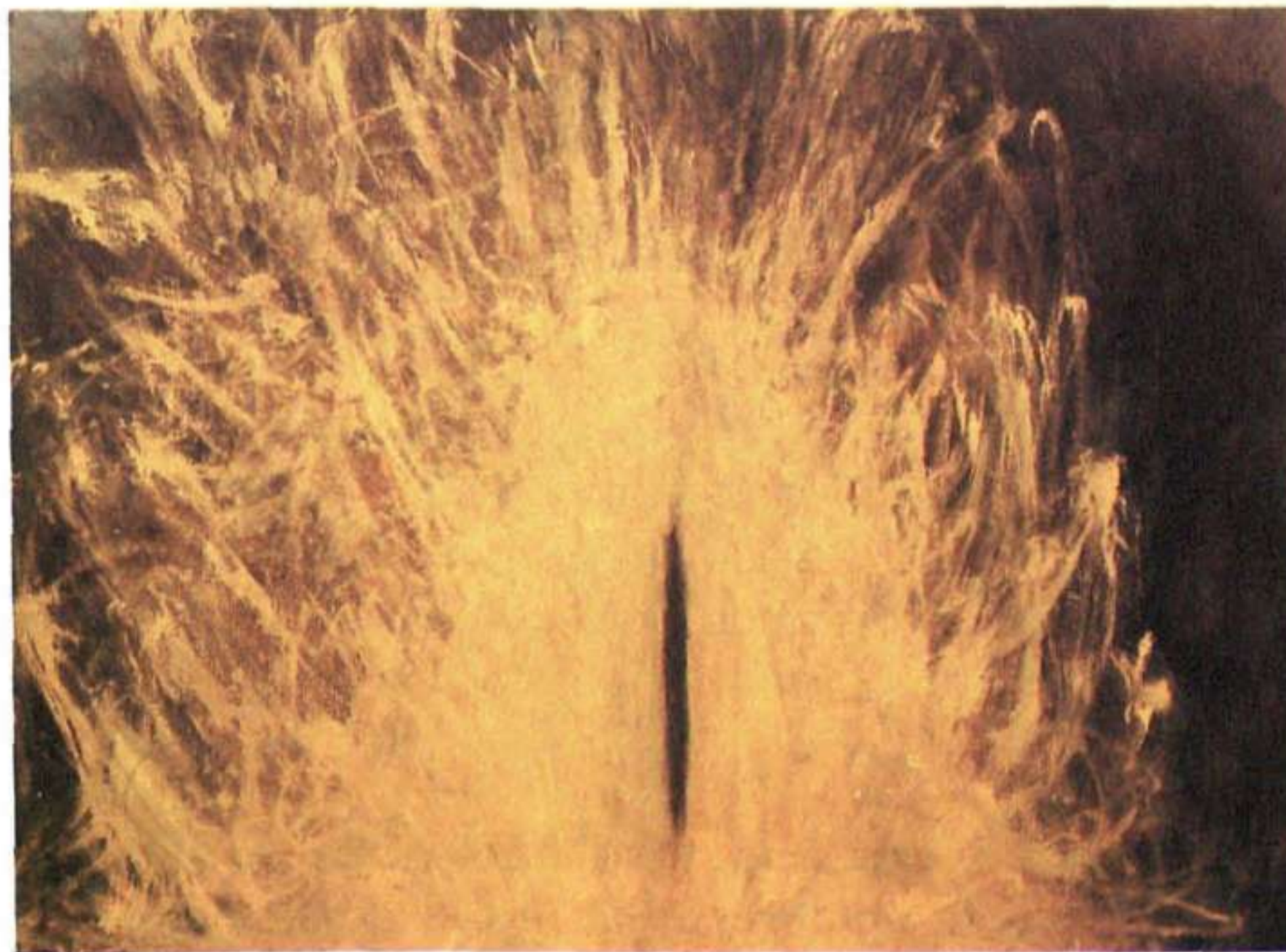
Anish Kapoor, escultor de nacionalidad india, ha expuesto en escasas ocasiones sus dibujos, a pesar de ser un artista relacionado con el medio gráfico. Con excepción de una pequeña muestra en Australia en 1987, ésta es la primera vez que se hace una visión general de su trabajo en papel, que complementa los temas que trata en sus esculturas.

Kapoor nació en Bombay en 1954, pero vive en Inglaterra desde que era estu-

unidad entre el carácter femenino y masculino en el ser humano, la reproducción y el acto sexual, temas todos ellos de larga tradición en la civilización hindú. La confrontación de los opuestos, el yin y el yang, la forma destructiva y la constructiva unidas, Kapoor dice que la mayor parte de las imágenes en las que está inmerso son femeninas y que entiende que, como artista, su parte creativa es femenina.

Kapoor vuelve continuamente en sus dibujos a las mismas imágenes de montañas, abismos y simas, vacíos y erupciones volcánicas, que

tienen un gran significado en su producción, lo que contrasta con sus esculturas: como su escultura, los dibujos de Anish Kapoor tienen una fuerte presencia física, pero su aproximación al dibujo es esencialmente pictórica, definiendo la forma y el espacio a través del color. Al contrario que la escultura, que están creadas



Anish Kapoor,  
Sin título, 1987.

diente. Sus trabajos tienen un rico trasfondo que se refiere a las diferentes religiones, el cristianismo, el judaísmo, hinduismo y budismo, profundizando en las concepciones de la vida así como en investigaciones de los arquetipos. Las formas tanto de sus dibujos como de sus esculturas exploran metáforas del espacio interior y exterior, evocando la oposición y

en un manera muy medida y estudiada, los dibujos están realizados rápidamente y con espontaneidad.

Kapoor obtuvo este año un premio en la Bienal de Venecia y ha comenzado a ser apreciado en Europa.

Este importante artista que ahora se exhibe en la Tate Gallery, se podrá ver en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el primer trimestre de 1991.



# MATISSE Y SU CÍRCULO. 1904-1908

## EL PAISAJE FAUVE

4 de octubre - 30 de diciembre.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.

La exposición, cuyo título completo es *El paisaje Fauve: Matisse, Derain, Braque y su círculo, 1904-1908*, presenta unas 175 obras procedentes de colecciones privadas y públicas de los Estados Unidos, Europa, la Unión Soviética, Israel y Japón. Además de los artistas citados en el título, se recoge un importante número de obras de Vlaminck y Raoul Dufy, junto con una pequeña representación de otros pintores del círculo, como Charles Camoin, Othon Friesz, Henri Manguin, Albert Marquet, Jean Puy, Louis Valtat y Kees van Dongen.

Tradicionalmente la pintura fauve ha sido celebrada por sus innovaciones técnicas, en particular por la utilización vibrante y no naturalista del color, dándole

menor atención al tema dominante en las obras: el paisaje, cuando fue en este género donde se iniciaron virtualmente en sus innovaciones estilísticas.



Maurice Vlaminck, *El Sena en Chatou*, 1906, óleo sobre lienzo, 82,5 x 102 cm.

Los artistas fauve, que no se consideraban a sí mismos como un grupo homogéneo, se reunían en pequeños grupos, especialmente en parejas, viajando para buscar nuevos paisajes.

La exposición se estructura alrededor de los viajes que realizaron por Francia y el extranjero para pintar los paisajes. Entre estos enclaves están París y sus alrededores, Chatou, Saint-

## 100 AÑOS DE PAUL STRAND. 1890 - 1990

1 de octubre - 10 de enero de 1991.

GALERIE ZUR STOCKEREGG. Zürich.

Con motivo del aniversario del nacimiento del fotógrafo Paul Strand, la galería Zur Stockeregg, de Zürich, ha organizado una exposición conmemorativa, además de otra serie de actos. El pasado 28 de septiembre se inició un simposio sobre el fotógrafo en la Kunsthaus de Zürich, al que asistieron los mayores expertos en su

obra. Asimismo, hasta finales de octubre se ha proyectado una película, realizada por Walker Evans, titulada *Strand: under the dark cloth*, a base de entrevistas con el propio Paul Strand, Georgia O'Keeffe, Leo Hurwitz, Cesare Zavattini y otros.

La galería expone un importante conjunto de sus obras, muchas de ellas exhibidas al público por primera vez.

Paul Strand, nacido en Nueva York el 16 de octu-

bre de 1890, se inició desde muy joven, en 1902, en la fotografía, derivando hacia posturas progresistas que se reflejaron sobre todo en el modo de "ver" la realidad, que podemos llamar realista. Viaja por Estados Unidos, Canadá y Europa. Sus temas son sobre todo los personajes, el retrato, temas sociales y también los paisajes. Realizó, como fotógrafo, varias películas, como por ejemplo *El corazón de España*, sobre la guerra civil española, que



Paul Strand, *Carguero*, Nueva York, 1920.



Tropez, Collioure, Londres, Le Havre, L'Estaque, Cassis o Martigues.

Así, por ejemplo, Matisse y Derain pintaron juntos durante 1904-1905 los alrededores de París, en especial Le Pecq, Bougival y Chatou. Georges Braque, Dufy y Friesz pintaron inicialmente en su Normandía natal; en 1906, Braque y Friesz viajaron a la



André Derain, *Puerto de pescadores, Collioure*, 1906, óleo sobre lienzo, 82,5 x 102 cm.

ciudad portuaria de Antwerp (Amberes), en Bélgica.

Después de su debut en Los Ángeles County Museum of Art, *El paisaje Fauve* se verá en el Metropolitan Museum de Nueva York (19 de febrero - 5 de mayo de 1991) y, en versión reducida, en la Royal Academy of Arts de Londres (10 de junio - 1 de septiembre de 1991).

en su momento no se vió en nuestro país, y adquirió ya en vida un reconocimiento internacional merecido. El 31 de marzo de 1976 murió en Orgeval, Francia, donde se había establecido para huir del maccarthismo.

Entre sus trabajos más conocidos están las películas *Manahatta*, *The Wave*, *Un Paese*, *The Plow that Broke the Plains*, *Heart of Spain*, *Time in New England*, *La France de Profil* y las carpetas de fotos *On my Doorstep* y *The Garden*.

#### ED PASCHKE: PINTURAS

13 de octubre de 1990 - 2 de enero de 1991.

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

Después de exponer en París y en Dallas, la obra del pintor estadounidense Ed Paschke completa su itinerancia exponiendo en Chicago, de donde partió la exposición, que se compone de un total de 59 obras. Paschke, nativo de Chicago, estudió dibujo e ilustración en la Escuela del Art Institute entre 1957 y 1961, obteniendo el doctorado en pintura en 1968. Es considerado como uno de los pintores más destacados de la escuela, tuvo ocupaciones dispares, que le influyeron en su visión degradada de la sociedad, interesándose en su trabajo por los submundos sociales.



Ed Paschke,  
*Cho Chan*, 1978,  
óleo sobre lienzo,  
Colección  
Sherry  
y Alan Koppel,  
Chicago.

En un primer momento, en Nueva York se acercó al Pop Art, para pasar luego a fines de los años 60 a temas de violencia.

En los años 70, ya en Chicago, introdujo objetos en sus pinturas, siempre caracterizadas por la violencia, la dominación y lo grotesco. Sus trabajos más recientes incluyen retratos distorsionados de personajes conocidos (Lincoln, Elvis Presley, etc.)

#### CALENDARIO

##### ESTADOS UNIDOS

##### RASCACIELOS DE CHICAGO.

ART INSTITUTE. Chicago.  
Hasta el 31 de diciembre.

##### ARTS AND CRAFTS AMERICANO.

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.  
Hasta el 6 de enero.

##### JOSEPH KOSUTH.

THE BROOKLYN MUSEUM.  
Nueva York.  
21 de septiembre-2 de diciembre.

##### PINTURA MEXICANA 1950-1980.

IBM GALLERY OF SCIENCE AND ART. Nueva York.  
2 de octubre-24 de noviembre.

##### ROBERT RAUSCHENBERG.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. Nueva York.  
7 de diciembre-17 de marzo.

##### PENSAMIENTO SOBRE MATERIA: CONCEPTO Y OBJETO.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. Nueva York.  
3 de octubre-6 de enero.

##### KEITH HARING.

QUEENS MUSEUM. Nueva York.  
Hasta el 25 de noviembre.

##### DIEZ ESCULTORES JAPONESES CONTEMPORÁNEOS.

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Chicago.  
27 de octubre-30 de diciembre.

##### PAUL STRAND.

NATIONAL GALLERY OF ART. Washington.  
2 de diciembre-3 de febrero.

##### SUIZA

##### TRANSFORMATIONS.

MUSÉE D'ART MODERNE. Ginebra.  
10 de noviembre-31 de diciembre.

##### WOLFGANG LAIB.

KUNSTMUSEUM LUZERN. Lucerna.  
6 de octubre-2 de diciembre.

##### ARNULF RAINER.

GALERIE LELONG. Zürich.  
Octubre-noviembre.



# ARTISTA POLIFACÉTICO

## SIGMAR POLKE

15 de noviembre de 1990-13 de enero de 1991.  
SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART.

La obra del artista alemán Sigmar Polke, una de las figuras más importantes del arte actual, se presenta en el San Francisco Museum of Modern Art, considerándose la exposición como la primera de una cierta importancia que se hace de este artista en Estados Unidos, un artista que se prodiga más bien poco y trata de hacer el menor número posible de exposiciones, por lo que ésta es doblemente interesante.

Se exponen aproximadamente 50 pinturas, además de una selección de dibujos, acuarelas y fotografías desde 1963 hasta nuestros días. Los 25 años que abarca la muestra ofrecen una visión global de un artista que se caracteriza por su eclecticismo no haberse creado un estilo propio, sino que por el contrario ha investigado



Sigmar Polke, *Paganini*, 1982. Acrílico.

las múltiples posibilidades del arte y ha utilizado todos aquellos medios que le fueron convenientes para expresarse en un momento determinado, sin limitarse ni en técnicas, ni en temática, ni en estilo.

Desde las referencias pop de *Capitalista Realista* a sus experimentos alquímicos con materiales altamente inusuales en pintura, las creaciones de Polke ponen de manifiesto la habilidad del artista en utilizar un amplio espectro de medios, con un fondo de

crítica al arte y la cultura del último cuarto del siglo XX.

Nacido en Oels (hoy Olesnica), en la entonces Alemania nacional-socialista, en 1941, se trasladó a la Alemania Occidental en 1953. Mientras que en sus obras más tempranas hacía referencias a Warhol y apropiaciones de las fuentes de la historia del arte, en los años ochenta han dominado más en su obra los significados políticos, especialmente sobre la nación alemana y la división de su país.

MUNDO

## BRUCE NAUMAN, ESCULTURAS E INSTALACIONES. HUMAN NATURE/ANIMAL NATURE. 1985-1990

23 de septiembre - 10 de diciembre.  
MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST, Basilea (Suiza).

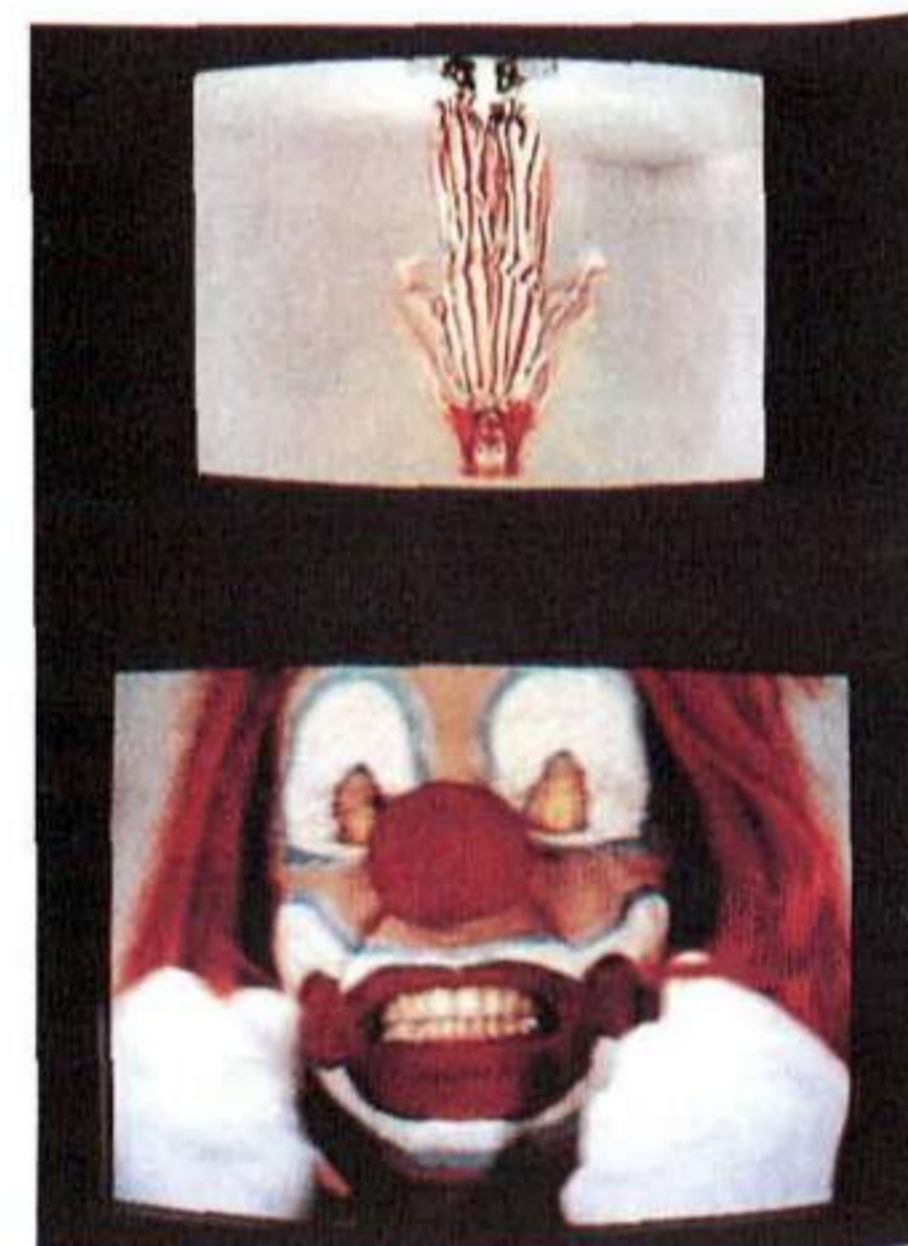
El prestigioso museo suizo presenta una exposición del escultor estadounidense Bruce Nauman (Indiana, 1941) que cubre la producción de los cinco últimos años del artista, ligado al principio de su carrera al arte minimalista. Su producción evolucionó muy pronto hacia nuevas tecnologías, y especialmente la utilización del vídeo, aunque su reperto-

rio es muy variado, como se demuestra en la exposición que ahora comentamos.

En ella se exhiben por una parte una serie de esculturas en las que emplea toda clase de materiales especialmente aquellos que son propios de nuestra época -alambres, plástico, gomaespuma, etcétera.

Junto a las esculturas referidas, unas videoinstalaciones que combinan escenas dramáticas y cómicas, con empleo de actores y payasos profesionales. Nauman pretende así reflejar los graves e irritantes problemas del

mundo actual, desde la guerra, la violencia y la destrucción a la soledad del hombre. Bruce Nauman es un artista que ha ido cobrando una importancia cada vez mayor en el panorama internacional, a medida que su trabajo iba evolucionando desde unas primeras esculturas o instalaciones de neones, carentes de un significado más allá de lo que se presentaba ante nuestra vista, hacia composiciones en las que la carga emotiva es importante, aunque siempre dentro de un discurso irónico, como se ve en la videoinstalación titula-



Bruce Nauman, *La tortura del payaso*, 1987.

da *La tortura del payaso*, de 1987, y que se expone en esta muestra.



## CALENDARIO

### ALEMANIA

**EL EXPERIMENTO BAUHAUS.**  
ARCHIVO BAUHAUS.  
Berlín. Hasta enero 1991.

**BISMARCK Y EUROPA.**  
MUSEO HISTÓRICO ALEMÁN.  
Berlín.  
Hasta el 25 de noviembre.

**JENNY HOLZER.**  
STÄDTISCHE KUNSTHALLE.  
Düsseldorf.  
17 de noviembre-13 de enero de 1991.

### FRANCIA

**COLECCIÓN DEL MUSEO TRAS SU RENOVACIÓN.**  
CAPC Burdeos.  
Hasta el 30 de diciembre.

**PIERRE KLOSSOWSKY.**  
FUNDACIÓN NACIONAL DE LAS ARTES GRÁFICAS Y PLÁSTICAS. París.  
3 de octubre-2 de diciembre.

**JEAN PROUVÉ.**  
CENTRO GEORGES POMPIDOU.  
París. 24 de octubre-diciembre.

**EDUARDO CHILLIDA.**  
GALERIE LELONG. París.  
18 de octubre-20 de noviembre.

**LA ESCENA BELGA.**  
Un punto de vista sobre el arte belga del siglo XX.  
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.  
25 de noviembre-3 de febrero.

**EL ARTE MINIMAL EN LA COLECCIÓN PANZA.**  
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS.  
Hasta el 11 de noviembre.

### GRAN BRETAÑA

**HOWARD HODGKIN.**  
SCOTTISH NATIONAL GALLERY OF MODERN ART. Edimburgo.  
8 de diciembre-10 de febrero.

**ESCULTURA BRITÁNICA MODERNA.**  
TATE GALLERY LIVERPOOL.  
Hasta 1991.

**MONET EN LOS 90.**  
ROYAL ACADEMY OF ARTS.  
Londres. Hasta el 9 de diciembre.

**TALLAS Y ESCULTURAS EN MADERA DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN.**  
TATE GALLERY LIVERPOOL.  
7 de noviembre-27 de enero.

**LA EXPERIENCIA JUDÍA EN EL ARTE DEL SIGLO XX.**  
BARBICAN CENTRE. LONDRES.  
10 de octubre-6 de enero.

**LA VANGUARDIA BRITÁNICA EN LOS GRABADOS, 1914-1960.**  
BRITISH MUSEUM. Londres.  
Hasta el 6 de enero.

**CHILLIDA.**  
HAYWARD GALLERY. Londres.  
6 de septiembre-4 de noviembre.

**JASPER JOHNS, DIBUJOS.**  
HAYWARD GALLERY. Londres.  
28 de noviembre-31 de febrero.

**IAN MCKEEVER-EMIL NOLDE.**  
WHITECHAPEL GALLERY. Londres.  
12 de octubre-2 de diciembre.

**RICHARD LONG.**  
TATE GALLERY. Londres.  
3 de octubre-6 de enero.

### HOLANDA

**URSS HOY.**  
STEDELIJK MUSEUM. Amsterdam.  
Hasta el 4 de noviembre.

**PEKÍN: LA CIUDAD PROHIBIDA.**  
MUSEUM BOYMANS-VAN BEUNINGEN. Rotterdam.  
Hasta el 25 de noviembre.

### ITALIA

**MORANDI 1890-1990.**  
GALLERIA D'ARTE MODERNA. Bolonia.  
Hasta el 6 de enero.

**EXPRESIONISTAS DE LA COLECCIÓN HAUBRICH.**  
CASTELLO. Rivoli.  
Hasta el 2 de diciembre.

### SUECIA

**PER KIRKEBY.**  
MODERNA MUSEET. Estocolmo.  
13 de octubre-25 de noviembre.

**SERHEL-FÜSSL.**  
NATIONALMUSEUM. Estocolmo.  
4 de octubre-6 de enero.



## IVAM CENTRE JULIO GONZÁLEZ CENTRE DEL CARME

### LA COLECCIÓN DE ARTE DE TELEFÓNICA

20 SEPTIEMBRE - 2 DICIEMBRE

#### PARÍS 1930

ARTE ABSTRACTO - ARTE CONCRETO

20 SEPTIEMBRE - 2 DICIEMBRE

#### LA ÉPOCA HEROICA

OBRA GRÁFICA DE LAS VANGUARDIAS  
RUSA Y HUNGARA EN LAS COLECCIONES SUIZAS

20 SEPTIEMBRE - 16 DICIEMBRE

### CARMEN CALVO-JOAN CARDELLS

15 OCTUBRE - 25 NOVIEMBRE

#### JUAN GRIS

DIBUJOS

23 OCTUBRE - 13 ENERO

#### JOEL SHAPIRO

ESCULTURAS

29 NOVIEMBRE - 10 FEBRERO

### MIGUEL ANGEL CAMPANO

PINTURAS

4 DICIEMBRE - 12 FEBRERO

#### ADAMI

RETROSPECTIVA

12 DICIEMBRE - 3 FEBRERO

Para recibir información detallada de las actividades y publicaciones que realice el Instituto Valenciano de Arte Moderno dirigirse al **CENTRE JULIO GONZÁLEZ**.  
Calle Guillem de Castro, 118 - 46003 Valencia - Tel. (96) 386 30 00



# ARTE MODERNO Y PUBLICIDAD

## HIGH AND LOW

ARTE MODERNO Y CULTURA POPULAR  
7 de octubre-15 de febrero.  
MUSEUM OF MODERN ART. Nueva York.

## ARTE Y PUBLICIDAD

1 de noviembre-25 de febrero.  
MNAM, CENTRE GEORGES POMPIDOU. París.

Dos grandes museos, el MOMA de Nueva York y el Museo National d'Art Moderne de París, han organizado, en fechas coetáneas, dos exposiciones que estudian el mismo tema de las relaciones entre el arte culto y el arte comercial en el siglo XX, aunque desde enfoques distintos. Mientras que la muestra del Pompidou se centra en la relación del arte con la publicidad, el MOMA recoge una temática más amplia.

*High and Low* es una exposición que analiza las interrelaciones entre la creatividad artística individual y el mundo de la cultura comercial y popular. Se inicia en el París previo a la Primera Guerra Mundial y continúa hasta

llegar a la Nueva York de nuestros días, relatando la experiencia visual moderna. La muestra se concentra en pintura y escultura, y está dividida en cuatro apartados o categorías: graffiti, caricatura, cómics, y el amplio mundo de la publicidad.

Unas 250 obras de aproximadamente 50 artistas se exponen en relación con ejemplos de periódicos, cómics, anuncios, con el fin de demostrar las apropiaciones por un lado y las transformaciones por otro del "high art" sobre el "low art", y viceversa, durante el siglo XX.

Según los organizadores de la exposición, Kirk Varnedoe –director del Departamento de Escultura y Pintura de MOMA– y el crítico de arte Adam Gopnik, "la historia de las interrelaciones entre arte moderno y cultura popu-



Robert Rauschenberg, *Rebus*, 1955. Colección Richard E. Jacobs, Cleveland.



René Magritte, cartel para el agrupamiento sindical, gouache sobre papel y cartón.

lar es uno de los más importantes aspectos de la historia del arte en nuestra época.

Se inicia con Pablo Picasso y Georges Braque, los primeros en utilizar en sus cuadros objetos cotidianos, periódicos y elementos de anuncios. Sigue con autores de los años 20, como el constructivista ruso Rodchenko, que puso su arte al servicio del Estado para realizar

propaganda y empaquetar productos soviéticos. De Kurt Schwitters y Joseph Cornell al primer Pop Art. Desde la utilización del estilo caricaturesco en Brancusi o René Magritte a Jeff Koons o Jenny Holzer.

La exposición viajará al Art Institute de Chicago (23 de febrero-12 de mayo del 91) y al Museum of Contemporary Art de Los Angeles (23 de junio-15 de septiembre de 1991).

*Arte y Publicidad*, la exposición del Centre Georges Pompidou de París, muestra en primer lugar una serie de artistas, tratados monográficamente, que han practicado los medios de la publicidad comercial, tales como Toulouse-Lautrec, Schwitters, Delaunay, Depero, Rodchenko o Magritte, todos ellos analizados también en la muestra neoyorquina. Continúa con la evolución hasta el momento actual. La exposición se complementa con otra organizada por el Centro de Creación Industrial, que hace hincapié en la publicidad y su evolución desde fines del siglo XIX.



MARTA SENTIS



FERNANDO HERRAEZ

**A R**  
**C O**

**arco 91**  
**madrid**  
**7-12 feb**



ARCO Feria Internacional  
de Arte Contemporáneo  
Recinto Ferial  
de la Casa de Campo  
Pabellones 10 y 12

Avenida de Portugal s/n  
28011 Madrid España  
Tels. (34-1) 470 10 14/479 19 50  
Fax (34-1) 470 25 01/464 33 26  
Telex 44025/41674 IFEMA E



## ESTUDIO DE UN PERSONAJE

**DE PABLO A JACQUELINE.**

17 de octubre de 1990-27 de enero de 1991.  
MUSEO PICASSO. Barcelona.

*De Pablo a Jacqueline* se trata de un homenaje que el museo barcelonés ha querido rendir a la persona que realizó una labor decisiva en su creación y desarrollo. Jacqueline Picasso, que compartió los últimos veinte años de la vida de Picasso, veló cuidadosamente, hasta el último momento, por la evolución del museo dedicado a su marido.

Desde 1954 Jacqueline Roque se convierte paulatinamente en la modelo preferida de Picasso. La casual semejanza de Jacqueline con una de las protagonistas del célebre cuadro de D elacroix *Las mujeres de Argel*, al que Picasso dedicará una serie de obras, parece ser la señal de salida para la definitiva conversión y apropiación artística de su imagen.

Jacqueline dejar  de ser sólo un retrato para convertirse en un elemento nuevo en el mundo pictórico de Picasso, elemento que puede ser metamorfo-



*Jacqueline en una mecedora.*  
No firmado, 1954.  
 leo sobre tela.  
146x114 cm.  
Colección particular.



*Jacqueline sentada con su gato.* No firmado, 1964.  
 leo / tela. 195x130 cm. Colección particular.

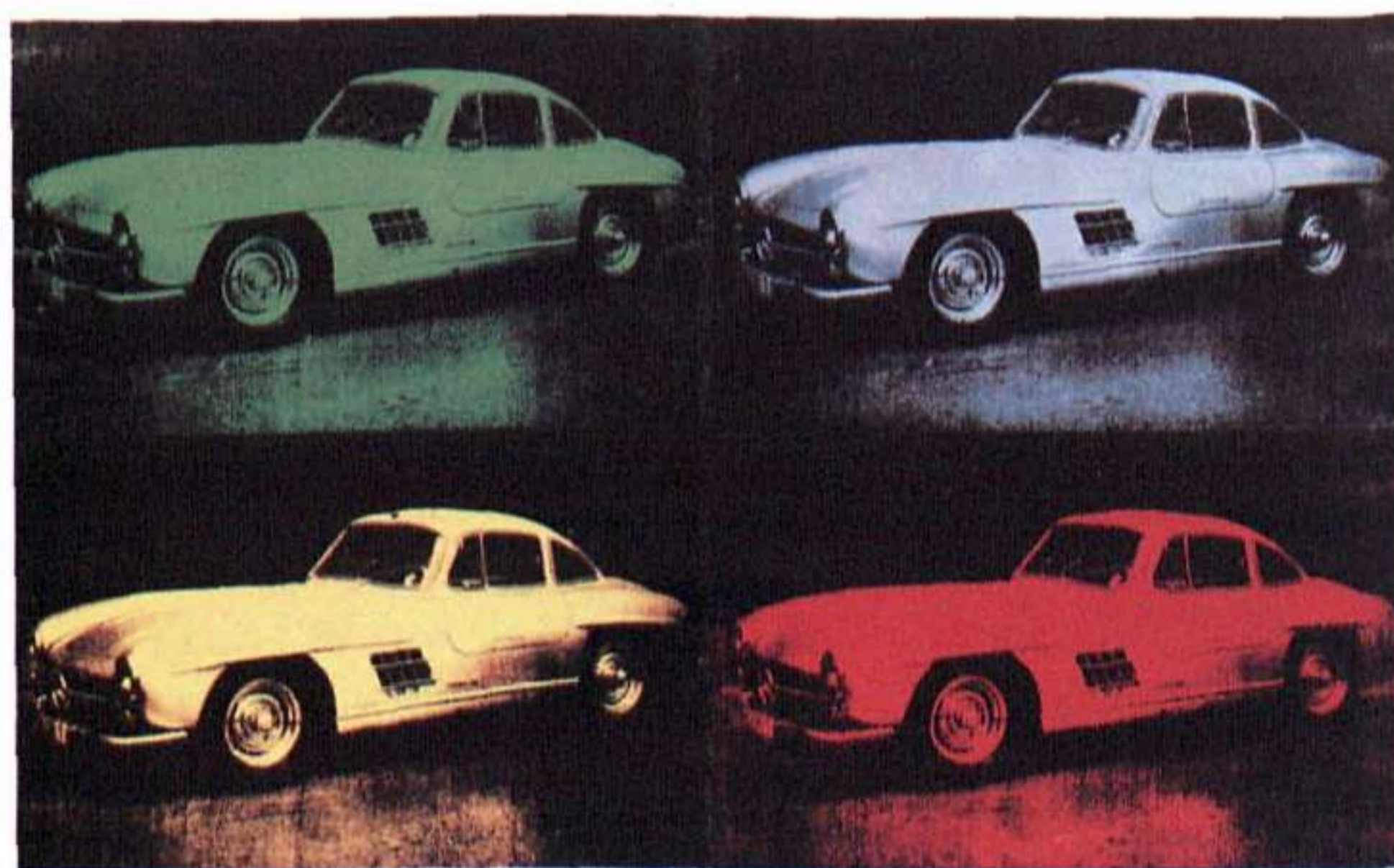
seado, analizado, desdoblado, mutilado. En definitiva, abordado desde mil ángulos y con mil técnicas distintas.

**'COCHES', DE ANDY WARHOL.**

5 de octubre-5 de enero de 1991.  
FUNDACIÓN JUAN MARCH. Madrid.

La Fundación Juan March presenta la colección de la última producción de Andy Warhol antes de su muerte, acaecida el 22 de febrero de 1987. Se trata de una producción en serie, como la gran mayoría de las obras que realizó, de la que se muestran en la sede de la Fundación Juan March un total de 47 obras, 35 cuadros y 12 dibujos de gran formato.

El tema de los coches está en Warhol asociado a sus cuadros sombríos, como los *Car Crash*; son imágenes de horror, como los de la *Silla*



Andy Warhol. Mercedes Benz 300 SL Coupé de 1954, 1986.

*eléctrica* o los *Suicidios*, dentro de la ya clásica utilización que hace Warhol de los objetos de consumo de la civilización occidental, lo que se denomina *pop-art*, del que ha sido el máximo exponente.

Andy Warhol, norteamericano de origen checoslovaco, inici  su carrera profesional en el mundo de la publicidad en Nueva York, adquiriendo gran celebridad por sus anuncios. Comenzó exhibiendo



Por ello, esta exposición, que presenta un total de 142 obras (entre pinturas, dibujos, cuadernos de dibujo, maquetas, y esculturas (20), grabados (19), litografías y linóleos (50), algunas presentadas por primera vez al público, comprendidas entre 1954 y 1971, es una importante revisión de la obra de Picasso en los últimos veinte años de su vida, con el fin de llenar un vacío en el panorama expositivo de nuestro país, y una ayuda para comprender mejor el complejo mundo pictórico del artista.

Las obras que componen la exposición vienen de colecciones particulares y de museos de Europa y Estados Unidos, como la galería Leiris de París, el Musée Picasso de París, Centre Georges Pompidou de París, Museum Moderner Kunst de Viena, el Museum of Modern Art de Nueva York, el Detroit Institute of Arts, Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf, entre otros.

Con esta exposición, el museo barcelonés da a conocer un apasionante aspecto del trabajo picassiano, muy difícil de visionar con una perspectiva coherente y global, como la aquí reunida.

sus trabajos en exposiciones colectivas que le fueron dando prestigio como artista independiente y original. Básicamente, Warhol aplicó las técnicas y la temática publicitaria a sus obras, que se independizaron del utilitarismo inherente a los anuncios publicitarios. La ideología de su producción artística, como la repetitividad, la desmitificación del concepto de obra de arte única, la ausencia de intervención personal en el proceso de elaboración de la obra, todo ello unido a una temática claramente comercial (zapatos, sopas Campbell, cereales Kellogs, etcétera) y a una concepción estética con una utilización

primordial del color, son el resultado de una formación en el mundo de la publicidad.

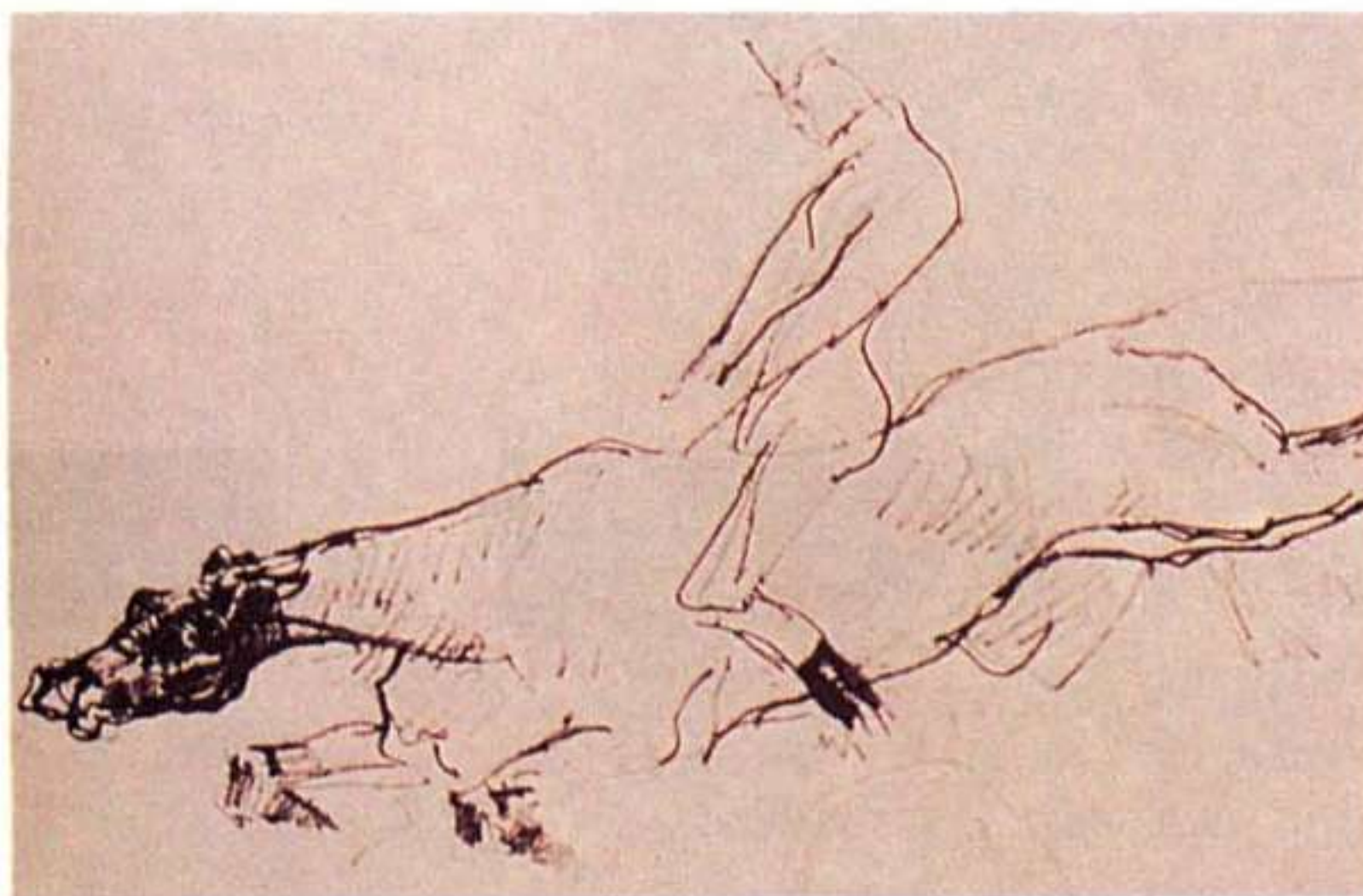
La obra de Warhol fue, una exposición de hechos y costumbres de su país, tal y como declaraba en una entrevista en 1962: "Yo adoro América, y éstos [refiriéndose a sus cuadros] son comentarios sobre ella. Mis imágenes son declaraciones de los símbolos de los productos impersonales y ásperos, y de los objetos materialistas y vulgares sobre los que América está construida hoy día". Hay una crítica de fondo; como todos los grandes artistas, siempre aparece una planteamiento reflexivo de la situación o los hechos que se exponen.

#### TOULOUSE-LAUTREC.

COLECCIÓN INÉDITA ALBI.

1-30 de noviembre.

CUARTEL DEL CONDE DUQUE. Madrid.



Toulouse-Lautrec. *El salto. Jinete saltando un obstáculo*. 1881. Lápiz. Sin firma.

La exposición *Colección inédita de Albi*, organizada por la empresa de comunicación TECOP, consiste en 44 obras de Henri de Toulouse-Lautrec (1864 -1901) albergadas en la casa familiar del pintor en Albi, el Hôtel du Bosch, actualmente convertida en casa-museo por sus descendientes.

Las 44 obras entre acuarelas y dibujos corresponden a toda su vida de pintor, y se trata en su mayoría de estudios y retratos realizados



Toulouse-Lautrec. *El saludo: "Au revoir", retrato de Louis Pascal a caballo*. 1881. Acuarela. Monograma.

durante sus diferentes estancias en Albi. Son todos dibujos, acuarelas y bocetos, inéditos hasta ahora, en los que destaca la frescura y la inmediatez. Esa misma sensación de boceto inacabado que daba a sus lienzos se hace aquí más patente, al tiempo que evidencia la importancia que le daba el autor al carácter de boceto rápido y agudo, con líneas penetrantes y sombras atrevidas, que era como él tomaba los apuntes del natural, *al vuelo*.

Son temas muy variados, siempre dentro de la temática típica del autor, es decir, los temas de la vida y los ambientes que frecuentaba. Escenas de la vida cotidiana del campo como caballos y jinetes, galgos, la doma del halcón; retratos de su padre y de sus amigos, como Arístide Bruant, Jane Avril, o Misia Natanson; retratos de las mujeres que conocía en los cabarets parisienses a los que acudía con asiduidad; extractos de la realidad que le rodeaba, pintados e interpretados de manera personal y única. La exposición se complementa con fotos, algunas desconocidas del pintor y de amigos y familiares.

Perteneciente a Bertrand y Anne de Vignaud, descendientes del pintor, la colección sólo se ha exhibido anteriormente en Nueva York en dos ocasiones: en 1964, con motivo del centenario de su nacimiento, y en 1985, a instancias de la Fundación Florence J. Gould.

Se trata pues de una ocasión única para acercarse a la obra de un pintor apasionante que ha tenido escasa difusión en España.



# COLECCIÓN INTERNACIONAL DE LA CAIXA

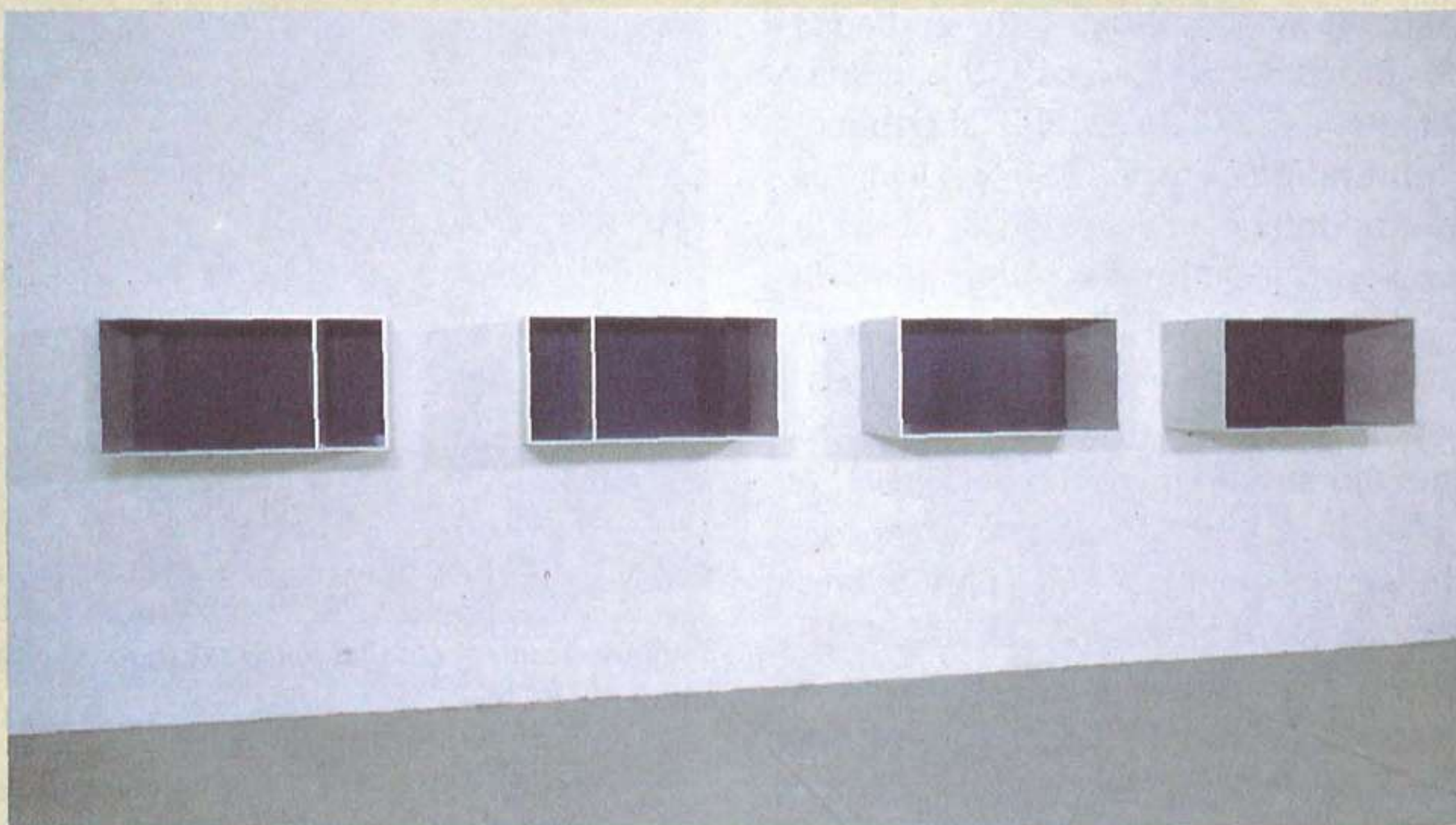
## WORK IN PROGRESS.

4 de octubre-13 de noviembre.  
FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES. Madrid.

La Fundación Caja de Pensiones ha inaugurado una exposición sobre el fondo de arte contemporáneo internacional que posee.

El título de la misma alude a su carácter inacabado, de que está en marcha. La colección, iniciada en 1985, tiene como objetivo reunir una selección de lo más destacado del panorama actual. Utilizando un criterio selectivo, la adquisición se hace sobre valores ya seguros, eligiendo lo más significativo, y no tanto, en palabras de los responsables, una acumulación de obras que representen una sucesión de tendencias.

La colección de la Caixa reúne tanto obra española como extranjera, siendo una selección de este último apartado el que se presenta ahora, por primera vez como conjunto, aunque algunas de las obras



Donald Judd. Sin título, 1987. Aluminio y metacrilato. 50 x 100 x 50 cm. (4 elementos).

ya habían sido expuestas de manera individual o como parte de otras exposiciones. Se trata de obras exclusivamente de la última década, representativa de la pluralidad de tendencias que coexisten en los últimos años en el panorama artístico internacional. Los responsables tienen especial empeño en destacar el carácter *esencialista* de la colección, en el sentido de que cada

obra es valorada como aportación individual de cada uno de los artistas, más allá del movimiento histórico al que pertenezcan.

Pero, sin embargo, de todas estas obras, documentos de una época al fin y al cabo, se desprenden una serie de características que han definido a los años ochenta, como pueden ser precisamente la variedad de tendencias, la

ESPAÑA

## EL ESPACIO PRIVADO A TRAVÉS DE LA PINTURA.

4 de octubre-diciembre.  
MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. Madrid.

La exposición, presentada por el Centro Nacional de Exposiciones y cuyo comisario es Luis Fernández Galiano, muestra la vida doméstica de España en los últimos cinco siglos a través de un centenar de lienzos. La muestra se estructura siguiendo alfabéticamente los diferentes espacios que componen una casa: de alcoba, azotea, a ventana y zaguán.

Hay obras de Berruguete, Carreño de Miranda, Eugenio Lucas, Raimundo de Madrazo, Zurbarán, Ramón Casas y de los contemporáneos Dalí, López, Barceló y otros.

La exposición pretende dar una visión de la evolución de la casa y de la familia a través de los óleos de los pintores de cada momento: Se trata de un análisis objetivo de la familia y su entorno a través de las interpretaciones que se hacen de esa vida. Por ejemplo, es interesante observar la proliferación del espacio privado en el siglo XIX, cuando la



Miquel Barceló. La gran cena española. Colección del CARS.

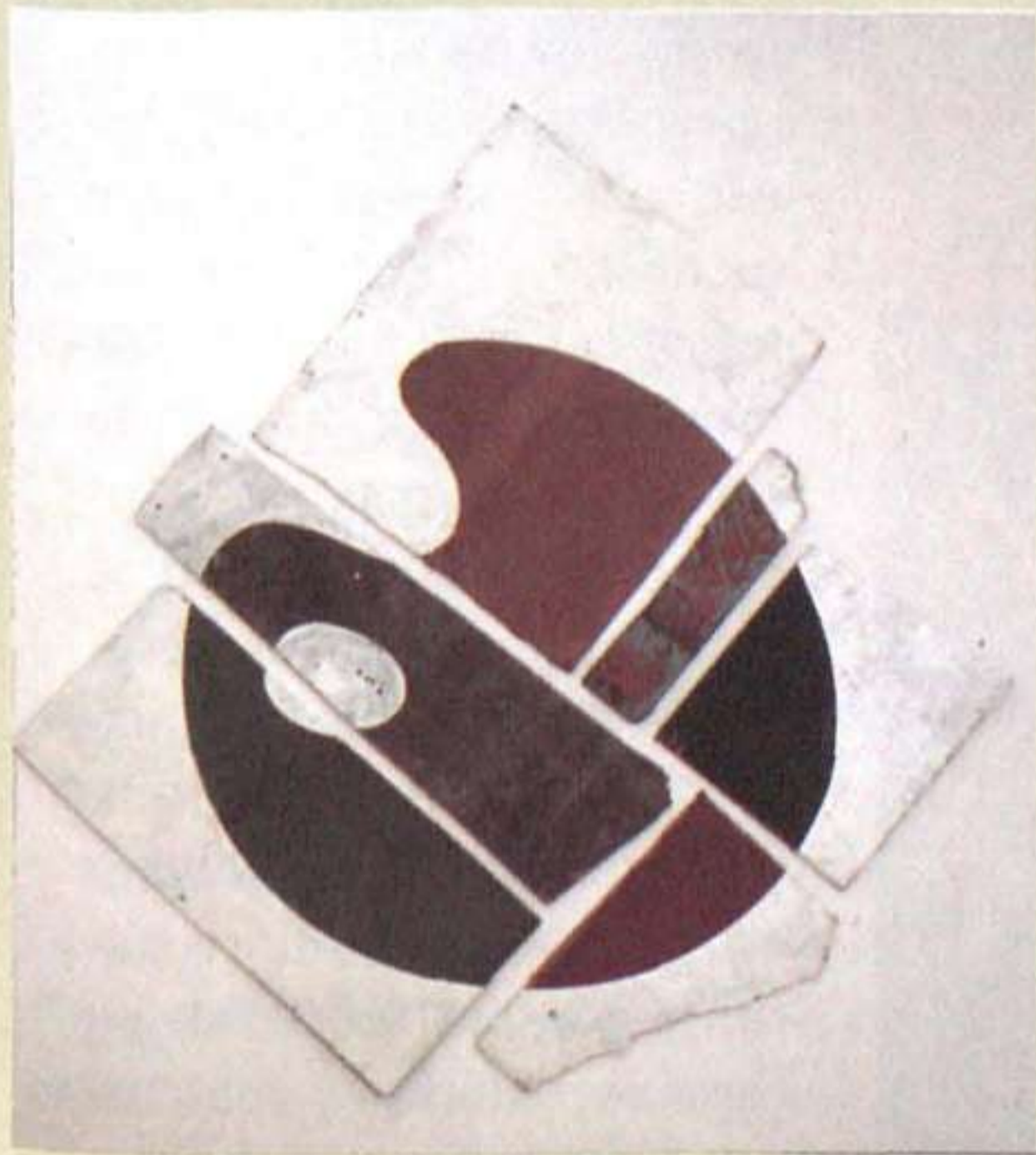
burguesía inicia su hegemonía, encarga cuadros, retratos de sí misma en su entorno

cotidiano. El interior del siglo XIX es muy distinto del renacentista o barroco. No existe,



recuperación de estilos anteriores, la experimentación tanto técnica como intelectual, la recuperación de la escultura y el replanteamiento de los límites mismos de la pintura.

*Work in progress* resume todo ello en un total de treinta y tres artistas, la mayoría de ellos claves para nuestro tiempo. Destacan, por consagrados, Francesco



Tony Cragg. Sin título, 1983. Madera pintada.

Clemente, Enzo Cucchi, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Bruce Nauman, Rosemarie Tröckel, Julian Schnabel, Jan Ver-crucy, Günter Förg, y un largo etcétera.

por ejemplo, hasta el advenimiento de la burguesía industrial, el comedor. Es un invento burgués, igual que la alcoba es un invento renacentista.

Otro aspecto interesante en esta exposición es ver cómo se ha utilizado ese interior. En algunos casos puede tratarse de un simple decorado, un fondo impersonal desligado del personaje. En otros casos, ese fondo está directamente relacionado con la psicología del personaje o del tema que se trata en la obra, de modo que ese interior nos da pistas de inter-

pretación. Por último, hay casos en que el espacio, la habitación y sus muebles es el auténtico protagonista del cuadro y, al contrario que en los otros casos, la figura, el personaje, es un elemento secundario y anecdótico. En definitiva, el pintor ha ido evolucionando paulatinamente desde una postura antropocentrista y de pintura de historia, es decir, de cuadros que narraban un gran argumento, hacia una pintura en la que tanto el argumento como la figura humana van perdiendo importancia, llegando a ser innecesarios.

## CALENDARIO

### BARCELONA

**DE PABLO A JACQUELINE.**  
MUSEO PICASSO.  
25 de octubre-27 de enero.

**CLÁSICO/MODERNO.**  
FUNDACIÓN JOAN MIRÓ.  
13 de diciembre-10 de enero.

**JOSEPH BEUYS: EURASIA.**  
FUNDACIÓN JOAN MIRÓ.  
27 de septiembre-18 de noviembre

**MICHELANGELO PISTOLETTO.**  
CENTRO DE ARTE SANTA MÓNICA DE LA GENERALITAT.  
Desde el 21 de Noviembre.

**HOWARD HODGKIN.**  
FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS.  
1 de octubre-fines de noviembre.

**EDOUARD VUILLARD.**  
FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS.  
4 de diciembre-27 de enero.

**EL MODERNISME.**  
MUSEU D'ART MODERN DE BARCELONA.  
Desde el 25 de septiembre.

**L'OBJECTE SURREALISTA.**  
SALA CATALUNYA DE LA F. CAIXA DE BARCELONA.  
Noviembre-diciembre.

**WOLFGANG LUY.**  
GALERÍA BENET COSTA.  
20 septiembre-noviembre.

**"EL QUADRAT D'OR".**  
CASA MILÁ, LA PEDRERA.  
5 de junio-30 diciembre.

**NEUMANN Y SCHLIESSER.**  
GALERÍA MAEGHT.  
21 octubre-10 noviembre.

**EL ARTISTA EN SU TALLER: FRANCESC SERRA.**  
PALACIO DE LA VIRREINA.  
29 octubre-16 diciembre.

**LAS PALMAS PAISAJES CONTEMPORÁNEOS.**  
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO.  
2 octubre-25 noviembre.

### MADRID

**EL ESPACIO PRIVADO EN LA PINTURA.**  
MEAC, SALA JULIO GONZÁLEZ.  
Octubre-Diciembre.

**ANDY WARHOL, COCHES.**  
FUNDACIÓN JUAN MARCH.  
5 de octubre-5 de enero.

**TOULOUSE LAUTREC.**  
CENTRO CULTURAL CONDE DUQUE.  
25 de octubre-25 de noviembre.

**WORK IN PROGRESS.**  
FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS.  
4 de octubre-13 de noviembre.

**DIEGO LARA.**  
FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS.  
Desde el 27 de noviembre.

**LEGADO CAMBÓ.**  
MUSEO DEL PRADO.  
Octubre-Noviembre.

**MANUEL AZAÑA: CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO.**  
PALACIO DE CRISTAL DEL RETIRO.  
7 de noviembre-finales de enero.

**ALVARO SIZA.**  
SALA DE EXPOSICIONES DEL MOPU.  
Desde el 25 de octubre

**DIS BERLIN.**  
GALERÍA BUADES.  
15 octubre-15 noviembre.

**JAVIER PEÑAFIEL.**  
GALERÍA ELADIO FERNÁNDEZ.  
10 octubre-10 noviembre.

**XABELA VARGAS.**  
GALERÍA JORGE ALBERO.  
4 octubre-7 noviembre.

**BROTO.**  
GALERÍA SOLEDAD LORENZO.  
16 octubre-16 noviembre.

**TÀPIES.**  
PALACIO VELÁZQUEZ.  
31 octubre-diciembre.



# VUILLARD, RETROSPECTIVA

## ÉDOUARD VUILLARD

4 de diciembre de 1990-27 de enero de 1991.  
FUNDACIÓN CAIXA DE PENSIONS.  
Barcelona.

Esta exposición ha sido organizada, con motivo del cincuentenario de la muerte de Édouard Vuillard, por el Musée de Beaux-Arts de Lyon, la Fundació Caixa de Pensions de Barcelona y el Musée de Beaux-Arts de Nantes. La muestra, que se exhibirá en estas tres ciudades, presenta por primera vez, tanto en Francia como en España, la obra de Vuillard en forma de gran retrospectiva. Se compone de unas 120 piezas, entre telas, dibujos, grabados y

documentos gráficos, y reúne obras de todos los periodos del artista, desde los años de formación hasta los últimos retratos. Asimismo, aborda los principales aspectos de su carrera: la época Nabi, las escenas de interior, los paisajes parisienses, los retratos, la pintura mural, las decoraciones teatrales, etcétera.

Nacido en 1868 en Cuiseaux (Borgoña), Vuillard, al igual que Bonnard y Roussel, estuvo adscrito al grupo Nabi,

cuyos componentes buscaban un arte nuevo aunque cultivaban un simbolismo de contenidos literarios. Sin embargo, pronto se independizó de su estética, y su pintura estuvo influida principalmente por las estampas japonesas, que a finales del siglo XIX constituyeron una verdadera revelación en Occi-

dente. Lejos de invocar el mundo irreal de los sueños mitológicos, fue una pintura de lo inmediato, de las decoraciones y objetos familiares, de las estancias íntimas, del infinito contenido en lo ordinario.

Hay en el arte de Vuillard una pasión, parecida a la de Proust, por

investigar el tejido que compone la realidad, por explicar su trama con gran precisión y devolvernos su imagen transfigurada. Los motivos iconográficos de sus espacios externos guardan una total equivalencia compositiva con los detalles decorativos de sus cuadros de interior. Si el espacio interno puede aparecer en Vuillard como un sugerente paisaje artificial, su espacio exterior y los paisajes naturales que pinta se asemejan a un equilibrado y misterioso tapiz.

Pero el artista, que tanto destacó en la creación de ambientes íntimos y atmósferas sutiles, fue, además, una figura polifacética. Tuvo una vida social inten-



Édouard Vuillard, *Misia al piano y Cipa escuchándole*, 1987.

ESPAÑA

## HACIA EL PAISAJE

16 de octubre-30 de noviembre.  
CENTRO ATLÁNTICO DE ARTE MODERNO. Las Palmas de Gran Canaria.

Ocho artistas jóvenes de diferentes nacionalidades han sido agrupados para exponer en el CAAM por Aurora García, comisaria de la muestra, con un argumento común: el paisaje. Las obras de todos ellos, sean esculturas, pinturas o instalaciones, se refieren

de diversas maneras, más o menos evidentes, a la naturaleza. Los artistas son dos de Tenerife, Adrián Alemán y José Herrera; dos de Madrid, o al menos del círculo artístico madrileño, Pepe Espaliú y Cristina Iglesias; el americano Mitchell Syrop, el canadiense Rodney Graham, y los alemanes Thomas Ruff y Thomas Schütte.

La propuesta de "dirigirse hacia el paisaje" es, en palabras de la comisaria, "un

intento de aproximarse a la propia identidad, una oposición a seguir el mismo camino que las máquinas, una resistencia —no necesariamente nostálgica— a la enajenación impuesta por unos medios tecnológicos que, en todo caso, deben ser controlados por el hombre para su provecho y no para la anulación de una parte de sí mismo".

Un total de más de cuarenta obras, entre pinturas y

esculturas, ofrecen una variedad de estilos, materias y formas de interpretar el paisaje, o más genéricamente la naturaleza, en continuidad con otros artistas contemporáneos. En un texto realizado por la comisaria, se buscan los antecedentes de esta pintura que tiende hacia el paisaje, comenzando en el Romanticismo y siguiendo con artistas como Beuys, Pollock, o Rothko. La tesis defendida es la necesi-

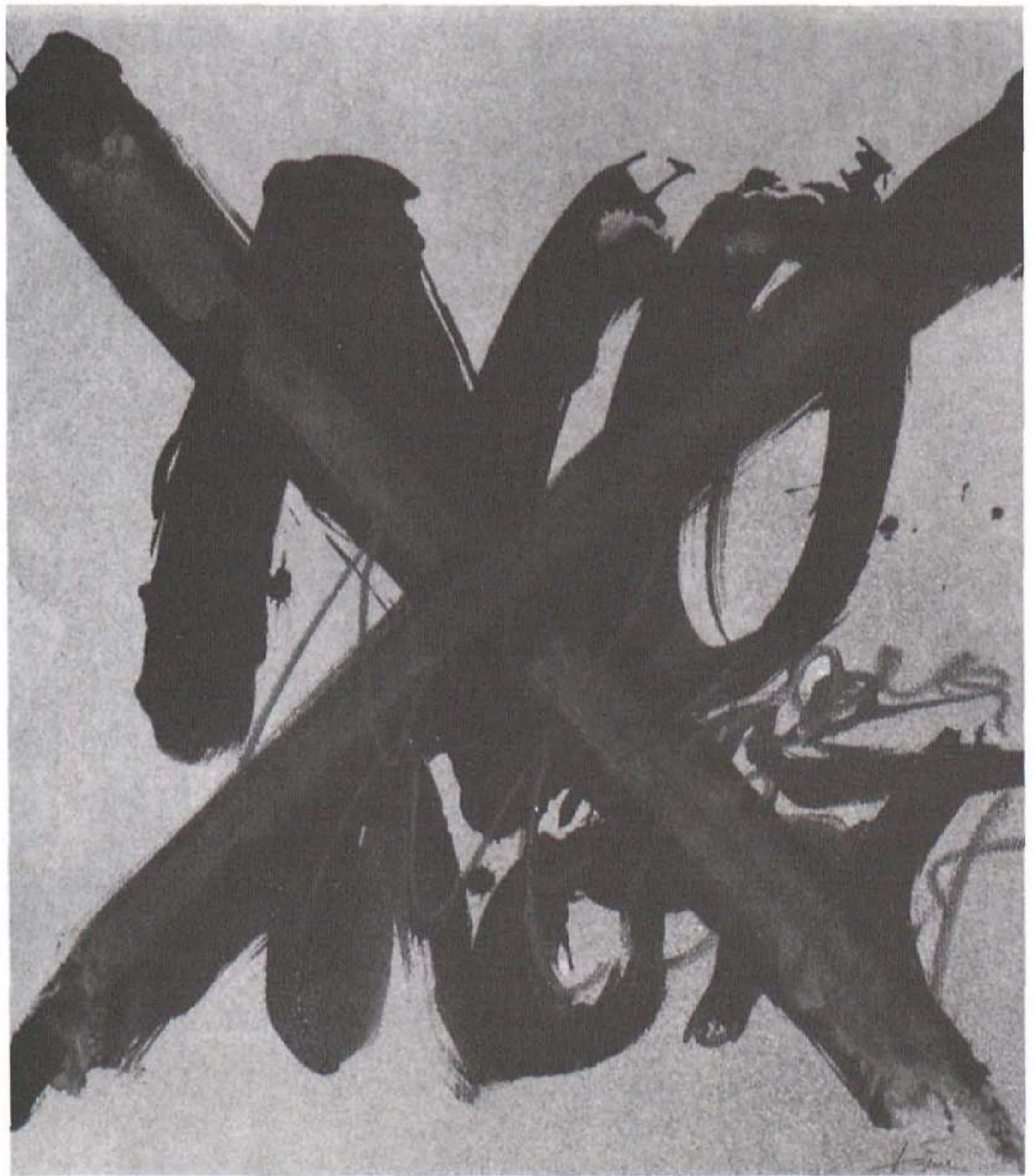




Édouard Vuillard, *Maqueta para el retrato de Ker-Xavier Roussel*, 1930.

sa, a pesar de poseer un temperamento algo retraído, y alternó con los círculos intelectuales más activos del momento, como el del periódico vanguardista *La Revue Blanche* –para el que realizó muchas ilustraciones–, integrado por dramaturgos, artistas gráficos, periodistas y músicos en torno a Thadée Natanson. Ello le facilitó diversos encargos de pinturas murales y decoraciones teatrales –un género en el que traspuso con éxito muchas de sus soluciones pictóricas–, así como una dilatada labor como retratista que le convierte en un lúcido cronista de su época.

dad de romper con una supuesta tendencia contemporánea de disociar lo humano de lo natural, y preconizar una vuelta a la naturaleza, como ya hicieron los románticos. En definitiva, una buena oportunidad para ver obra de artistas jóvenes, algunos de ellos ya muy reconocidos en el panorama español, otros como Ruff, Shütte o Syrop, que exponen por primera vez en nuestro país.



BELLVER, CABALLERO, CANOGAR, CUIXART, CHILLIDA, M. CHIRINO, GENOVÉS, GORDILLO, J. HERNÁNDEZ, A. LÓPEZ, L. MUÑOZ, NAGEL, RAFOLS CASAMADA, J. RIPOLLÉS, S. SOLANO, TAPIES, ÚRCULO, M. VALDÉS, VERDES, VILLALBA.

## NO PINTAN NADA

Miles de personas en el mundo saben ya que han de morir ejecutadas. Algunas son opositores políticos. Otras son inocentes, condenadas a muerte por error. Ninguna pintaría ya nada si no contase con la solidaridad. Los que sí pintan son veinte de los mejores artistas españoles, que han cedido sus obras para un libro de Amnistía Internacional sobre la pena de muerte, prologado por José Luis L. Aranguren. Textos y obras en un libro de 20 por 22 cm, con ilustraciones a todo color y dos ediciones, normal y rústica. Pinta tú también con Amnistía Internacional. Por un mundo sin ejecuciones.

Envíe este cupón al apartado 50.318, 28080 MADRID.

Del libro "Por un Mundo sin ejecuciones", de Amnistía Internacional, deseo recibir:  
..... ejemplar/es de la Edición encuadernada en pasta dura, al precio de 2.500 pta por ejemplar.

..... ejemplar/es de la Edición rústica, al precio de 1.500 pta por ejemplar.

Forma de pago (señale lo que proceda):

- Adjunto talón bancario por importe de ..... pta, a nombre de Amnistía Internacional.  
 Mediante Contrarrembolso (200 pta por gastos de envío).

Nombre y apellidos.....  
Dirección.....  
Ciudad.....  
Provincia.....CP.....



Amnistía  
Internacional



# REINVENCIÓN DEL PASADO

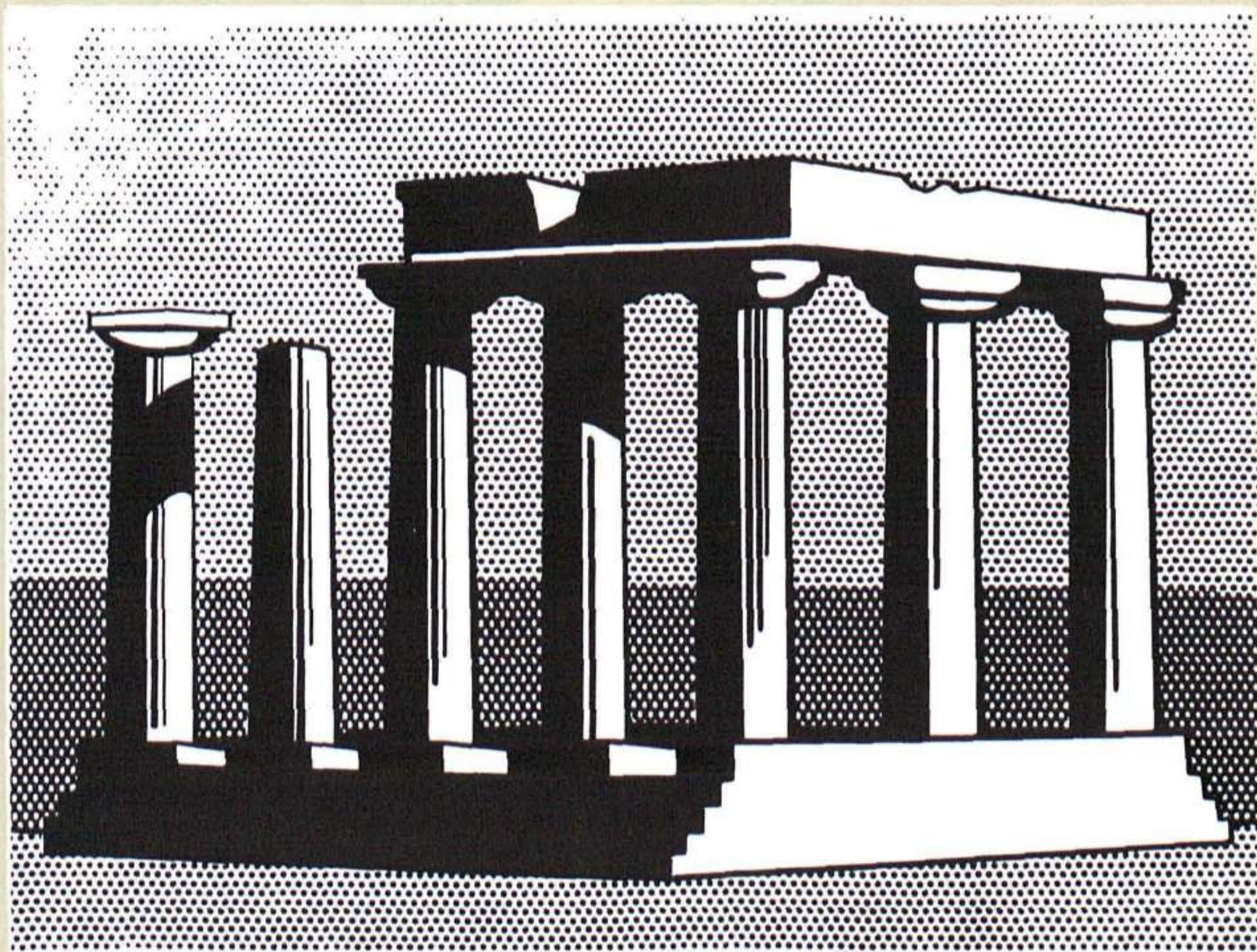
## CLÁSICO/MODERNO

13 de diciembre-10 de febrero de 1991.  
FUNDACIÓN JOAN MIRÓ. Barcelona.

La exposición *Clásico/Moderno* presenta una selección de más de veinte artistas y fotógrafos del siglo XX, desde la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días, que perteneciendo a lo que comúnmente se conoce como modernidad se refieren, por la iconografía utilizada, a la antigüedad greco-romana.

En palabras de la comisaria de la exposición, la historiadora del arte francesa Gladys Fabre, "esta manifestación ha sido concebida como una interrogación visual sobre lo que puede ser la innovación en el arte, a la búsqueda de una identidad cultural". La tesis de la exposición es que si la modernidad se caracteriza por una ruptura con lo anterior, en qué situación se colocan estas obras de artistas reconocidamente modernos como Picasso, De Chirico, Man Ray, Kounellis, Roy Lichtenstein o Equipo Crónica, que retoman temas de la antigüedad clásica, algo que hemos encontrado especialmente en la llamada posmodernidad. La conclusión primera a la que llega la comisaria es que la obra de arte es a menudo más compleja que la previa declaración de intenciones de las teorías estéticas o los manifiestos.

La exposición está organizada cronológicamente en varias salas: la Italia de 1914 a 1939, con artistas como De Chirico, Sironi o Paladini; la Francia de los años veinte y treinta, representada por Picasso, Le Corbusier o Delaunay, entre otros; Dadá, Bauhaus y constructivismo, con fotomontajes de Paladini, Podsadecki, Munari y



Lichtenstein, *Templo de Apolo*.

cuadros de Schlemmer o Hannah Hoch; la fotografía de los años treinta, con una selección de obras de Man Ray, Herbert List, Wols...; surre-



Joan Miró, *Collage per Minotaure*, 1934.

alismo y realismo mágico (Picabia, Magritte, Dalí, Peter Blume); estatua-ria antigua: *Venus* de Man Ray, Magritte, Penrose, Pistoletto, la *Victoria de Samotracia* de Yves Klein, o *Herakles-King Kong*, de Ulrike Rosenbach; por último, el espacio dedicado a los contemporáneos, entre los que se incluyen cuatro instalaciones, siempre, por supuesto, con referencia a temas clásicos, y una selección de artistas europeos y americanos.

En definitiva, toda esta recuperación ecléctica de citas de la antigüedad no son, llega Gladys Fabre a la conclusión después de tres años de trabajar sobre el tema, simplemente una imitación ni una "conjugación de un futuro perfecto", sino una continuada búsqueda del medio de explicar nuestra propia historicidad a través de una reinvencción del pasado, de descubrir una visión desconocida de la historia.



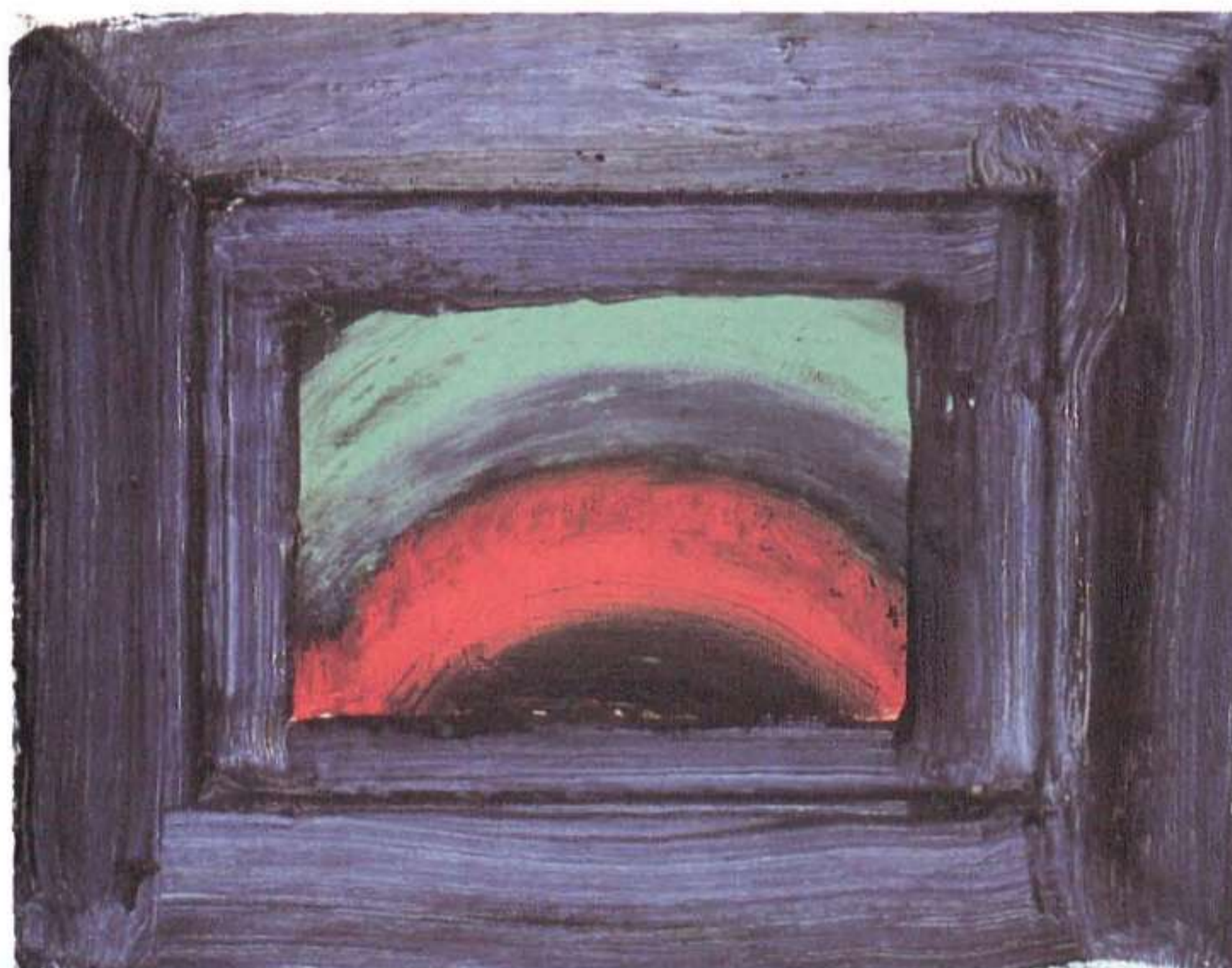
## HOWARD HODGKIN

2 de octubre-18 de noviembre.  
FUNDACIO CAIXA DE PENSIONS.  
Barcelona.

Hodgkin (Londres, 1932) es un artista que ha tardado en ver reconocida su obra, en parte debido a un distanciamiento buscado de su promoción como artista, lo que le ha permitido concentrarse en su pintura, de carácter intimista y, en palabras del crítico Henry-Claude Cousseau, inalienable. En España sólo habíamos visto algo de su obra gráfica en una exposición organizada por el British Council en 1989, que mostraba obra gráfica.

La exposición que ahora se presenta se compone de 27 pinturas, y han sido necesarios más de diez años para prepararla, pues las obras, escasas por la lentitud buscada en el proceso de realización, se hallaban diseminadas en colecciones privadas. Ha sido organizada conjuntamente por la Caixa y el British Council.

En opinión de los críticos que colaboran en el catálogo, la pintura de Hodgkin es difícilmente clasificable en



Howard Hodgkin, *Cristal Veneciano*, óleo sobre madera, 1984-87.

un estilo, e incluso estaría fuera de su tiempo. Algo que el artista ha buscado conscientemente, rechazando las coordenadas de la pintura contemporánea. Desde principios de los setenta, el pintor decide expresarse dentro de unos límites y mediante unos conceptos que resumen una descripción del cuadro: predilección por un colorido exuberante y emocional, en buena parte tomado de su pasión por Vuillard, de quien el artista recoge la lección intimista; gusto por los formatos pequeños y composiciones cerradas, como *Cris-*

*tal veneciano* o *Lago de Otoño*. Por otro lado, los títulos de sus obras tienen un referencia autobiográfica y nos transmiten los estados afectivos que le determinan.

Francisco Calvo Serraller define así la pintura del artista: "El móvil de la pintura de Hodgkin es una emoción frente a una vivencia, y el medio una esforzada elaboración que discrimina sin cesar, un trabajo lento, cuyo resultado es una esencia o no es nada. Y en ésta lucha en pos de las esencias, el efecto final es que no hay nada más esencial que la tensión".

La importancia del Modernismo en Cataluña es considerable, y dentro del panorama español quizá sea la zona donde más se prodigó, y en la que surgieron las figuras más relevantes.

El esfuerzo realizado por los organizadores de esta exposición va encaminado a potenciar el estudio sobre este movimiento y a incentivar la restauración de piezas y edificios.

En ella se ofrece una visión global de lo que supuso el Modernismo en Cataluña, abarcando todas las ramas de las artes, ya que este movimiento tuvo un desarrollo pluridisciplinar y totalizador. Así, además de pintura y escultura, se exponen cerámica, muebles, joyas, vitrales, carteles, producciones textiles y moda, junto con la referencia a la literatura, el teatro y la música.

## EL MODERNISMO

25 de septiembre-20 de diciembre.  
MUSEO DE ARTE MODERNO.  
Barcelona.

Uno de los hitos de la temporada artística barcelonesa es la exposición *El Modernismo*, organizada con gran despliegue de medios por la entidad Olimpiada Cultural, segunda muestra dentro del programa Modernismo 90.

## CALENDARIO

### GRANADA

**GUILLERMO PÉREZ VILLALTA.**  
PALACIO DE LOS CONDES DE GABIA.

8 de octubre-14 de noviembre.

### VALENCIA

**LA COLECCIÓN DE ARTE DE LA TELEFÓNICA.**

IVAM,  
CENTRE JULIO GONZALEZ.  
11 de septiembre-11 de noviembre.

**PARÍS 1930. ARTE ABSTRACTO/ARTE CONCRETO.**

IVAM,  
CENTRE JULIO GONZALEZ.  
11 de septiembre-11 de noviembre.

**JUAN GRIS, DIBUJOS.**

IVAM,  
CENTRE JULIO GONZALEZ.  
Octubre-enero.

**LA ÉPOCA HEROICA.**

OBRA GRÁFICA DE LAS VANGUARDIAS RUSA Y HUNGARA.  
IVAM,  
CENTRE JULIO GONZALEZ.  
20 de septiembre-9 de diciembre.

**JOEL SHAPIRO, ESCULTURAS.**

IVAM, CENTRE DEL CARMEN.  
Noviembre-enero.

**MIGUEL ANGEL CAMPANO.**

IVAM, CENTRE DEL CARMEN.  
Diciembre-febrero.

**CARMEN CALVO Y JOAN CARDELLS.**

IVAM, CENTRE DEL CARMEN.  
27 septiembre-18 noviembre.

### CANARIAS

**HACIA EL PAISAJE.**

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO (CAAM). LAS PALMAS.  
16 de octubre-30 de noviembre.

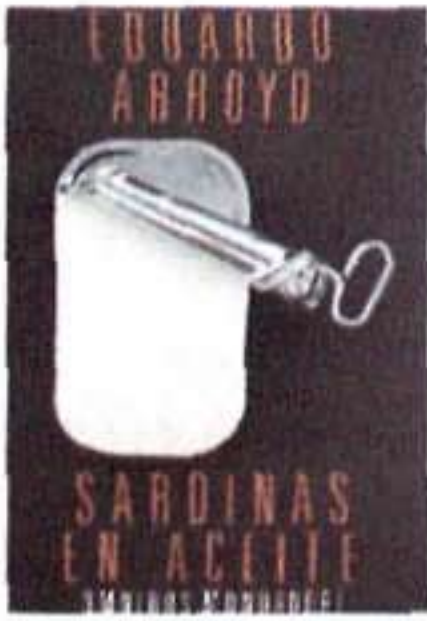
**NÉSTOR DE LA TORRE Y EL SIMBOLISMO.**

CAAM. LAS PALMAS.  
18 de diciembre-13 de febrero.



**SARDINAS EN ACEITE**

Eduardo Arroyo  
EDITORIAL MONDADORI,  
Madrid, 1990. 190 páginas.



Eduardo Arroyo, pintor afincado en París desde 1958, ha reunido en este volumen una serie de escritos sueltos, organizados por años desde 1962 hasta 1989. Los asuntos que trata son de lo más variado, siempre desde un punto de vista muy personal, exponiendo sus pensamientos íntimos, reflexiones y críticas del mundo en torno a su propio universo pictórico. Se trata de un diario artístico, en el que expone su relación con su propio trabajo pictórico,

así como las reacciones de personajes conocidos del medio artístico frente a su obra, a través de opiniones contundentes sin temer, o incluso deseando, las reacciones que pueda provocar su afilada pluma. El libro, originalmente publicado en Francia en 1989, ha sido ahora traducido al español.

**LA NOVELA DEL ARTISTA**

Francisco Calvo Serraller.  
EDITORIAL MONDADORI,  
Madrid, 1990.



LA NOVELA DEL ARTISTA

La consideración de la novela como fuente indirecta de interés para la historia del arte es el punto de partida de este in-

novador ensayo que lleva por subtítulo "Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea. 1830-1850". Honoré de Balzac es el eje vertebrador del ensayo en su última parte, pues no en balde escribió numerosos artículos sobre los artistas como genérico, amén de que en quince de sus novelas aparece algún artista plástico y en seis de ellas es su protagonista principal. Previamente el libro contiene un brillante análisis de la función social de la novela en el siglo XIX, para después centrarse en el tema de la figura del artista como protagonista de novelas en

un período histórico marcado por el despeque de la burguesía como fuerza social hegemónica y del romanticismo como movimiento artístico

**DON QUIJOTE DE LA MANCHA**

Miguel de Cervantes  
Ilustrado por Antonio Saura  
1987, EDICION DEL CIRCULO DE LECTORES, Madrid.



Más que de una novedad editorial, se trata de llamar la atención sobre una notable edición bibliográfica de uno de nuestros grandes clásicos. El texto ha sido fijado y comentado por el profesor Martín de Riquer. Por su parte, Antonio

Más que de una novedad editorial, se trata de llamar la atención sobre una notable edición bibliográfica de uno de nuestros grandes clásicos. El texto ha sido fijado y comentado por el profesor Martín de Riquer. Por su parte, Antonio

**IL MANIFESTO ITALIANO**

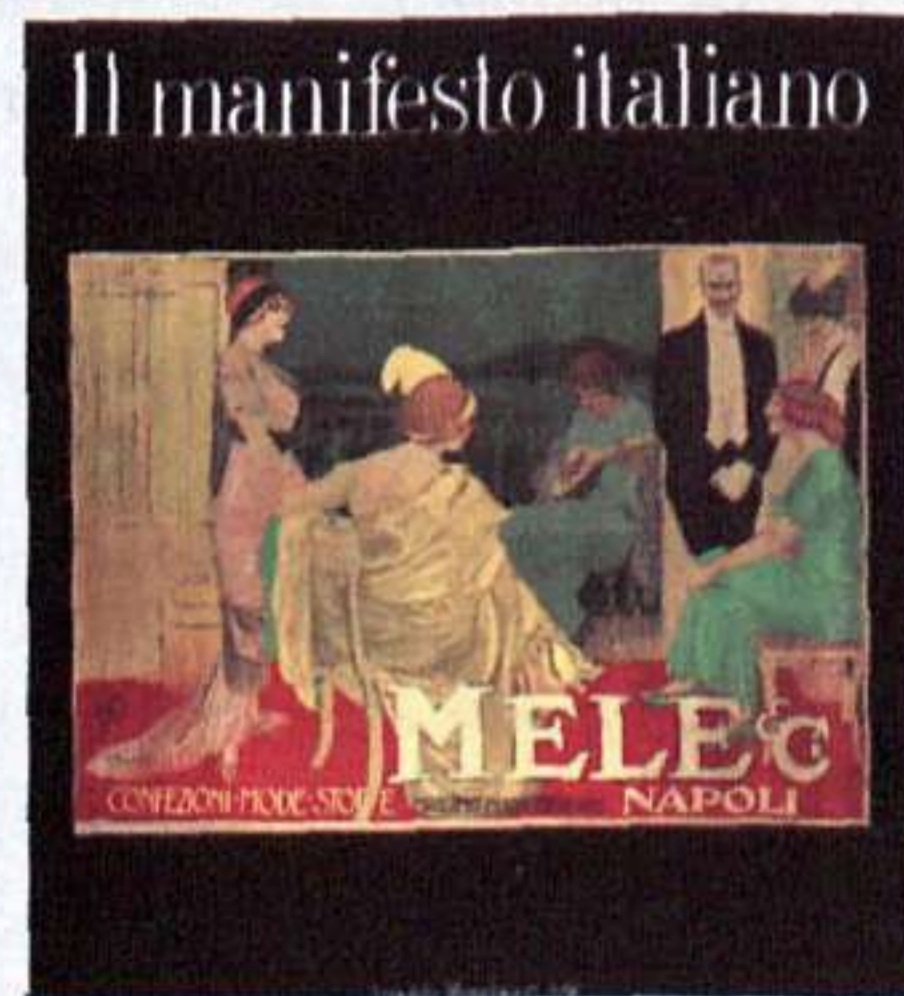
Luigi Menegazzi  
ARNOLDO MONDADORI ARTE,  
Milán, 1989.

Puede parecer increíble que, tan próximo a la pintura, el cartel haya tenido que luchar tanto para ser considerado *arte*. Hasta hace no mucho tiempo, y pese a su carácter ambivalente —como producto estético y como medio publicitario y propagandístico—, en el cartel predominaba el segundo aspecto y se le consideraba una manifestación plástica de rango muy inferior. En las últimas décadas esto ha cambiado, y hoy interesa el cartel tanto por su vertiente

estética como por la histórico-sociológica.

La recopilación de Menegazzi que reseñamos tiene que ver con esto último. Se trata de la segunda edición, o mejor dicho, en realidad casi el "segundo volumen" de aquel libro de hace casi veinte años que reunía los carteles italianos desde los primeros tiempos hasta 1925. Ahora, partiendo desde los orígenes, prolonga la obra cronológicamente hasta la Segunda Guerra Mundial. Es decir, recoge los carteles surgidos en una Italia que se ha unificado no hace más de dos décadas, la Italia de los primeros pasos económicos y

políticos, de la *Belle Époque* y del *Art Nouveau*, de la Gran Guerra. Pasa inmediatamente a la larga etapa fascista (1922-1943/1945),



que ocupa el resto de la obra, en la que nunca como antes el cartel y el cartelista estuvieron al servicio de la

propaganda política y bélica, y en la que destaca, entre otras cosas, el futurismo.

Los numerosísimos carteles se deben a ilustradores y pintores conocidos, menos conocidos y olvidados: entre los grandes están Leonetto Cappiello, Giovanni Mataloni, Vittorio Zecchin, Mario Borgoni, Achille Beltrame, Umberto Boccioni y, más adelante, Marcello Dudovich, Severo Pozzati Sepo, Gino Boccasile, Mario Sironi, etcétera.

Es de esperar que en un futuro Menegazzi prolongue su recopilación con una tercera edición hasta nuestros días.



Saura ofrece, con rigor crítico y subversivo y a través de 120 láminas, una particular recreación iconográfica del universo quijotesco, en el que se combinan la fidelidad al espíritu de lo narrado con la inconfundible impronta personal en el trazo de sus dibujos.

#### EL APRENDIZAJE DE LA DECEPCIÓN

Félix de Azúa  
EDITORIAL PAMIELA.  
Pamplona, 1990.

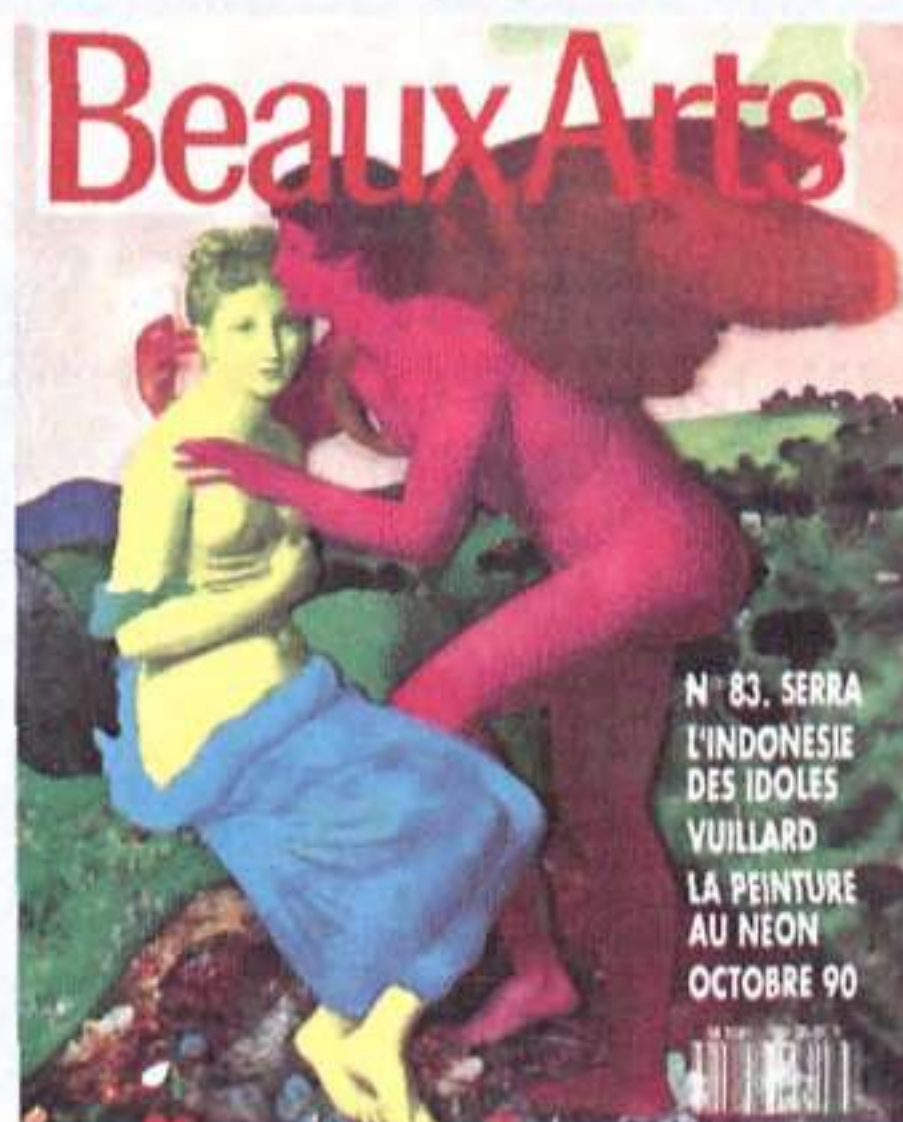


El libro es una recopilación de artículos de Félix de Azúa, escritos a lo largo de veinte años, unidos por el común denominador de su reflexión sobre el arte como institución social. Recopilados y seleccionados por José Ángel González Sainz, este mosaico de escritos merecen ser leídos como aconseja su propio autor, "como si de una conversación se tratara, algo inane, informal, un pasatiempo". El declive irreversible de las múltiples formas de mandarínato intelectual que ha conocido la cultura artística desde hace más de doscientos años es motivo de reflexión aguda e irreverente mofa a lo largo del libro. Estructurado en tres partes bajo los epígrafes Asuntos Ge-

#### BEAUX ARTS

Nº 83, octubre de 1990  
Director: Jean-Noël Beyler. Editor:  
PUBLICATIONS NUIT ET JOUR.  
9, rue Christiani, 75018 PARIS.  
Precio: 35 francos / 930 ptas.

En menos de una década, esta revista francesa ha cosechado un merecido prestigio internacional en el ámbito de las artes plásticas. Con una periodicidad mensual, ofrece un calendario muy amplio de exposiciones por todo el mundo, un repaso al mercado de obras artísticas y sus cotizaciones, así como puntuales reseñas de las principales novedades editoriales relacionadas con



el mundo del arte. En su último número, el apartado de reportajes se abre con Richard Serra y el proceso de producción e instalación de una escultura monumental en Burdeos. Otros temas

tratados son el arte primitivo indonesio, una visión iconoclasta de la pintura de Fra Angélico, la obra del pintor Edouard Vuillard y dos temas muy hispanos. Por una parte, un reportaje sobre el Centro de Arte Reina Sofía, titulado *Un MOMA para Madrid*; y también un recorrido por la loca arquitectura de los nuevos bares de Barcelona. Se completa el número con los retratos de David Boeno, Fabrice Hybert y Wolf Vostell, además de un abundante número de páginas publicitarias tan informativas como bellas.

nerales, Asuntos de Actualidad y Asuntos del Siglo XVIII, De Azúa aborda con el mismo desparpajo temas tan diversos como la muerte cotidiana del arte, el malestar latente en las actuales formas de vida urbana, la indigestión intelectual a causa de supuestos conceptos posmodernistas mal digeridos o un análisis de la figura de Diderot.

#### QUATERNARIO NOVENTA

EDITORIAL ELECTA,  
Milán, 1990.



Quaternario es un premio internacional establecido por Permas-teelisa, un grupo de compañías dedicado a componentes avan-

zados en arquitectura, y cada dos años, premia la innovación tecnológica en arquitectura. Este año es su segunda edición, realizada en Venecia. El libro contiene, con una profusión de imágenes, algunas de ellas en color, los treinta mejores diseños seleccionados por el jurado, compuesto por Mario Botta, James Stirling y Gino Valle. De entre los proyectos destacan desde un estadio de *baseball* con cubierta móvil, de Toronto, a cargo del equipo Ran International Architects & Engineers, a un original hotel con forma de inmenso cocodrilo, el *Four Seasons Kaka-du Hotel*, de Wilkins Kleim and Morrison, incluyendo arquitectos tan conocidos como el japonés Arata Isozaki.

#### TAUROLOGÍA

Nº 4, Verano 1990  
Editor: Dan Harlap. Director:  
Ana Cortina Muguruza.  
EDICIONES BRINDIS S. A.  
Santa Engracia, 15, 2º izda.,  
28010 Madrid.



Revista cultural que explora senderos innovadores en el acercamiento al mundo

de los toros. Como en *Qutes*, de la Diputación de Valencia, el arte del toreo encuentra qué un tratamiento riguroso y sensible, alejado de estereotipos y mitologías. La revista se estructura en varias secciones de gran calidad en contenidos y presentación, con firmas como Andrés Amorós, Carlos Moya, Félix de Azúa, Enrique Gil Calvo, Carlos Abellá, entre otros.



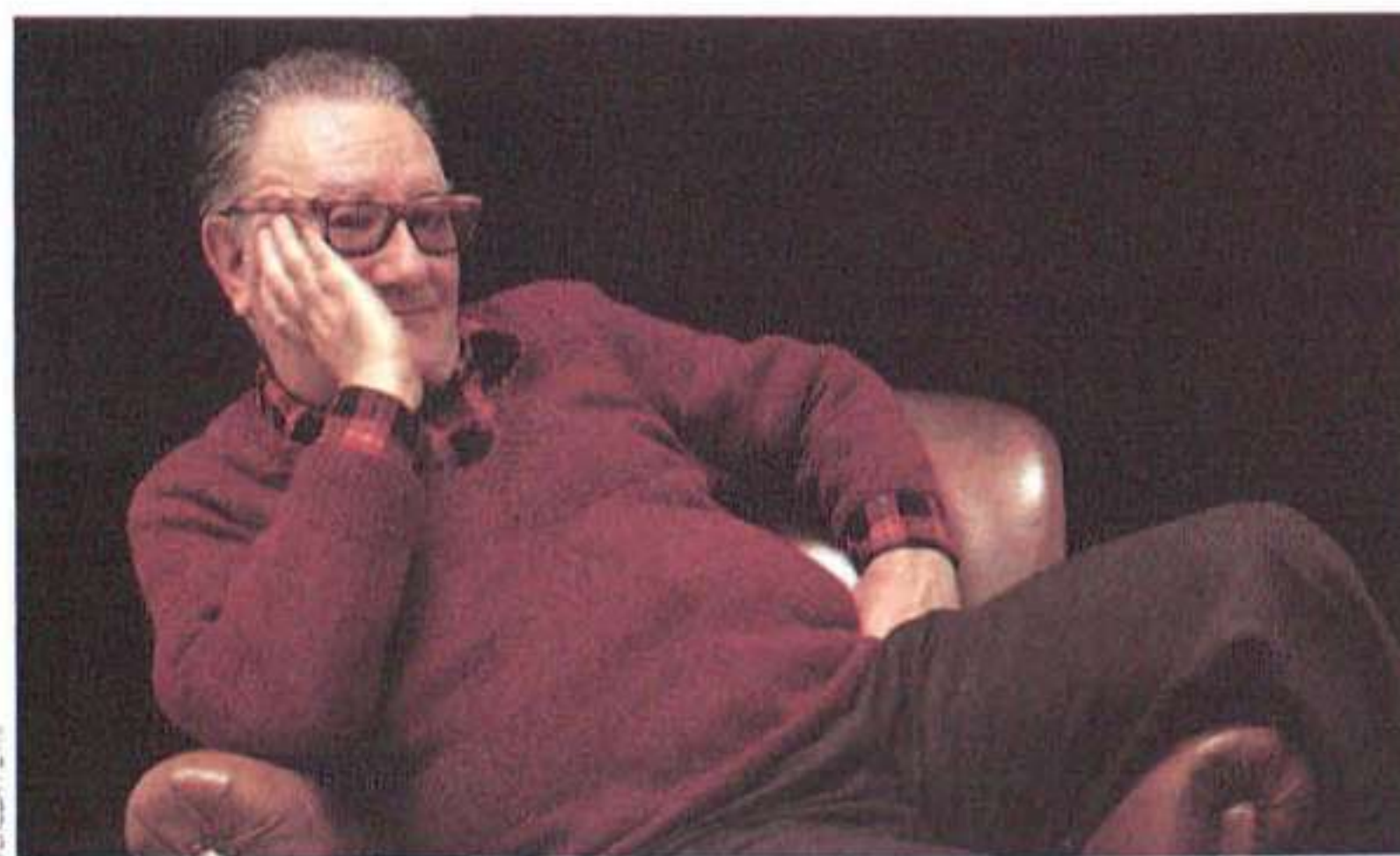
- OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN GUGGENHEIM
- GILLES AILLAUD, ANTOLOGICA DE PINTURA
- ANISH KAPOOR, ESCULTURAS RECIENTES
- MARKUS LÜPERTZ, PINTURA Y ESCULTURA
- JOAN BROSSA, LA PASIÓN CREATIVA
- FRANCESC TORRES, INSTALACIONES



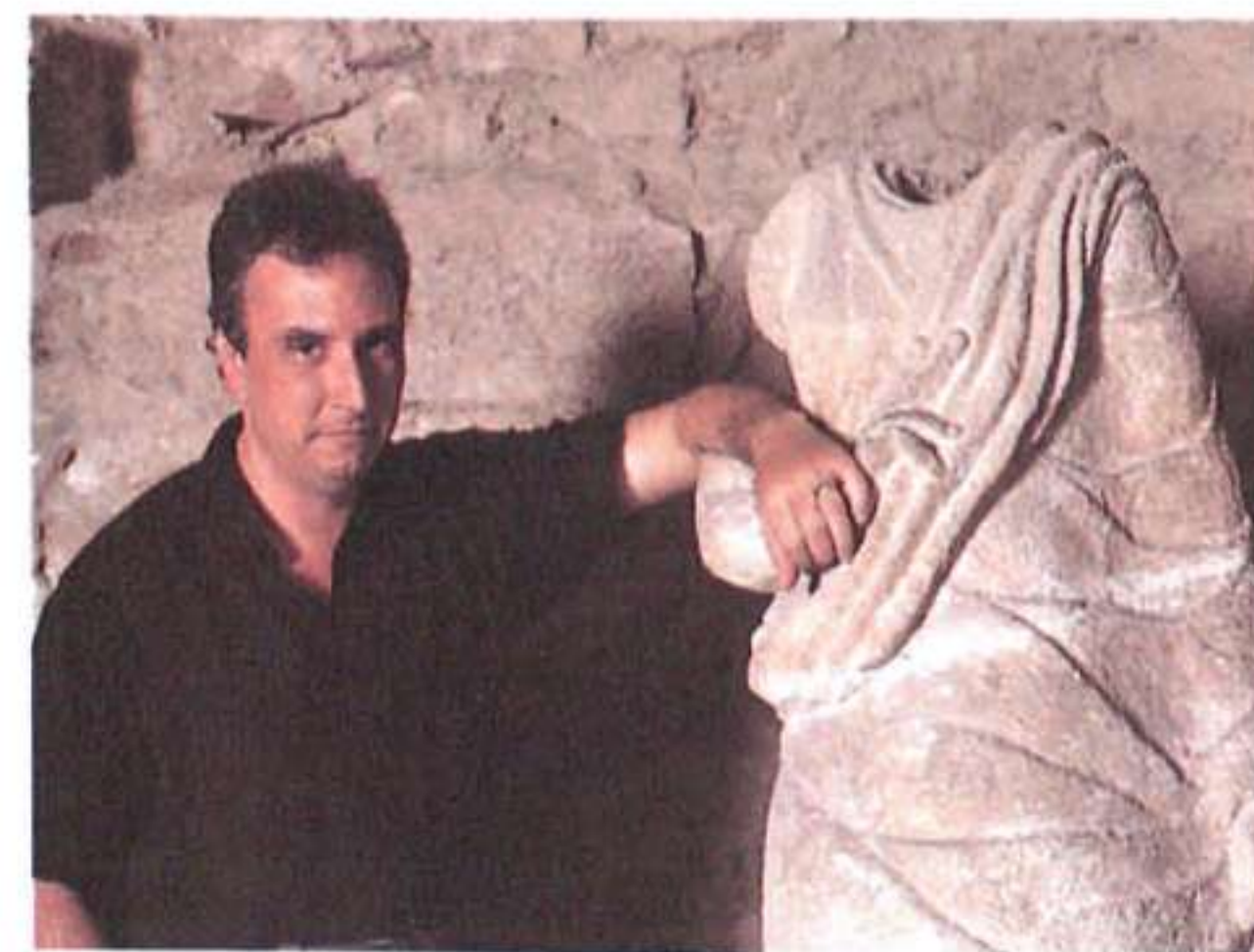
Gilles Aillaud. *Hagia Niki con cuervos*, 1978, óleo / tela,



Interior del museo Guggenheim.



Joan Brossa.



Francesc Torres.



Anish Kapoor. *I*, 1987, piedra de lima y pigmento, 59 x 63 x 95 cm. Lisson Gallery London.



Markus Lüpertz. *El color de la tarde en M.L.*, 1988, óleo / lienzo, 162 x 200 cm. Galerie Lelong Zürich.





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

**M**írelo 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



# LA GRAN CRUZADA

