



Z-56

REVISTA TRIMESTRAL DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Nº 6. Invierno 91

500 Ptas.

FRANCES TORRES
ANISH KAPOOR
MARKUS LÜPERTZ
JOAN BROSSA
GILLES AILLAUD



COLECCIÓN GUGGENHEIM



VIASTOS

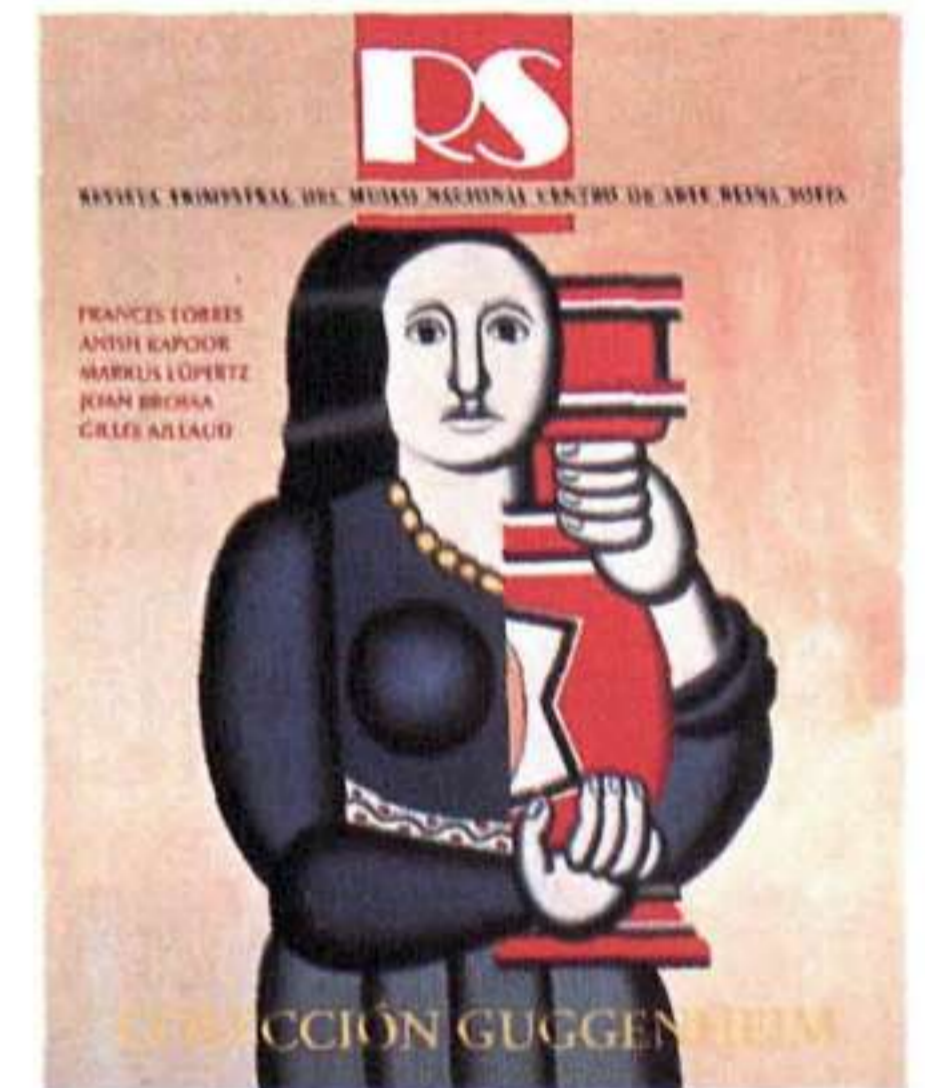
LA ALFOMBRA MAGICA



El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (CARS) ha sido visitado por más de 300.000 personas. Desde su apertura al público, hace poco más de tres meses, un público plural y entusiasta arroja con su presencia las exposiciones temporales que han jalonado la singladura del nuevo CARS.

Pero más allá del indudable interés suscitado por las exposiciones programadas, es fácil detectar en muchos visitantes el deseo de hacer suyo el propio CARS. Es decir, convertir en algo normal, en un saludable hábito ciudadano, la visita a un museo de arte moderno y contemporáneo. Una institución cultural que en España, por desidia e ineptitud de unos pocos para desespero de muchos, ha brillado por su ausencia. Por eso, resulta estimulante ese número y variedad de públicos cuando una institución museística de esta naturaleza da sus primeros pasos. Públicos que abarcan un espectro tan amplio como el que va desde los amantes del arte del siglo XX hasta plácidos lectores de prensa en mañanas de sol incierto, con inevitable referencia al bullicio susurrado de las visitas en grupo o la fascinación de niños y algún que otro adulto por el vertigo viajero de los emblemáticos ascensores del CARS.

El nuevo año se inicia con una exposición irrepetible. Las obras maestras de la Colección Guggenheim permiten al visitante, una vez superado el pasmo intimidatorio que produce un recorrido tan vasto a través de piezas geniales desde Picasso a Pollock, recrearse en la contemplación de artistas que, de una u otra forma, han modelado las sensibilidades del siglo XX. Como subraya Umberto Eco, con esta exposición asistimos al insólito espectáculo de un museo viajero. Hagamos caso al sabio semiólogo y evitemos los excesos del fetichismo artístico o de la acumulación compulsiva de obras de arte en nuestras retinas. Por el contrario, apliquémonos a disfrutar con la mirada, descubramos con atenta pasión las obras y artistas que más y mejor nos conmueven.



Fernand Léger; *Mujer sosteniendo un jarrón*. 1927. 'Oleo sobre lienzo, 146'3x97'5cm; Guggenheim Museum.

RS

Nº 6

Invierno 1990

Directora del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
MARÍA CORRAL

Director
MANUEL COLOMINA

Directora de arte
MARÍA JESÚS VELASCO JUEZ

Redacción
TERESA PÉREZ-JOFRE
CARLO A. CARANCI

Han colaborado en este número
Maite Ricart, Carlota Valcárcel,
M. Gelavert, Adolf Beltrán,
Ana Chapa, Andreu Manresa,
Donald Kuspit, Michel Sager,
Bernard Noël, Carmen Giménez,
Thomas Kreuz, Umberto Eco,
Marjorie Allthorpe-Guyton

Fotografías
Teresa Peyrí, Anna Miralles,
Francisca Tur, José Loren

Secretaria de Redacción
Carmen Alarcón

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

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

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

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

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN:
PROGRESA (GRUPO PRISA)

Director
JAVIER ANGULO

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

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

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

RS



BRANCUSI



POLLOCK



PICASSO

DE ACTUALIDAD

8 COLECCIÓN GUGGENHEIM

Reportaje sobre una muestra irrepetible, que nos ofrece una visión global del arte contemporáneo. Con artículos de los comisarios de la exposición, Carmen Giménez y Thomas Krens, y de Umberto Eco.

24 ANISH KAPOOR, ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

Una obra que entrelaza la fuerza de la piedra y la fragilidad del pigmento. Entrevista de Marjorie Allthorpe-Guyton con Anish Kapoor.



KAPOOR

32 MARKUS LÜPERTZ, BELLOS HÍBRIDOS

Un artículo de Bernard Noël sobre uno de los máximos representantes del nuevo expresionismo alemán, que expone en el Reina Sofía una muestra de pintura y escultura.



LÜPERTZ



TORRES

40 FRANCESC TORRES, EL ARTE DE LA INSTALACIÓN

La primera retrospectiva que se organiza en España del artista catalán y un análisis de su obra a cargo de Donald Kuspit.

48 JOAN BROSSA, LA MAGIA DEL TRANSFORMISMO

Una exposición insólita de poemas-objeto y visuales que descubre nuevas resonancias a su obra. Entrevista exclusiva de Maite Ricart.

60 GILLES AILLAUD, EL INSOMNIO DE LA RAZÓN

Artículo de Michel Sager con motivo de la primera exposición antológica en España del pintor francés.



AILLAUD



ADAMI



AMAT

PERSONAJES

70 VALERIO ADAMI. UN RENACENTISTA MODERNO

Un maestro del *pop* europeo, guardián de los valores clásicos.

72 FREDERIC AMAT. EL PINTOR NÓMADA

Un artista entre el Norte anglosajón y el Sur del Tercer Mundo.

MIRADAS

74 ARTE ACTUAL EN LA EXPO 92

Proyectos de nueve artistas.

76 MALLORCA, ISLA DE ARTE

En dos años, ocho centros de exposiciones abrirán sus puertas.



MIRÓ EN MALLORCA

78 UN CLÁSICO CONTEMPORÁNEO

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca cumple 25 años.

80 LA CRISIS DE LA IMAGEN

El impacto de las nuevas tecnologías en la producción artística.

82 EL OTRO IVAM

El centro de *El Carme*, un espacio versátil para el arte más actual.

CITAS 80 Un recorrido por las principales exposiciones que este invierno pueden visitarse en España y en el extranjero. **PUBLICACIONES** 96 Información y reseña de libros, revistas y novedades editoriales.

MARTA SENTÍS



FERNANDO HERRÁEZ

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

**OBRAS MAESTRAS
DE LA COLECCION
GUGGENHEIM**



Pablo Picasso, El Baño. 1937. Colección P. Guggenheim, Venecia

DE PICASSO A POLLOCK

Una visión única y privilegiada de los artistas más significativos del arte moderno, por primera vez en España.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

*Santa Isabel, 52. Madrid
Del 17 de Enero al 13 de Mayo.*

Exposición organizada por:

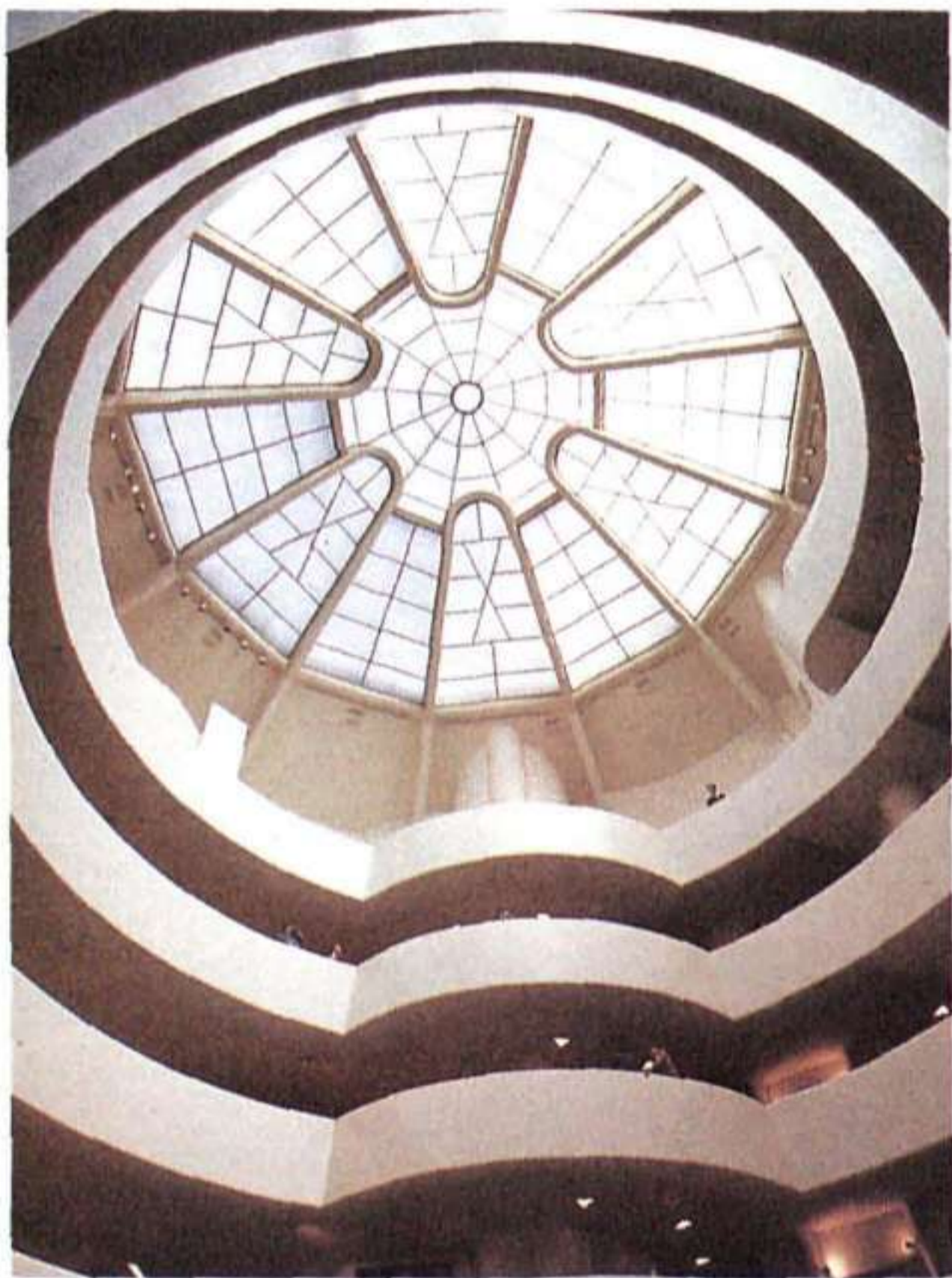
**SOLOMON R.
GUGGENHEIM
MUSEUM**

Con el patrocinio de:



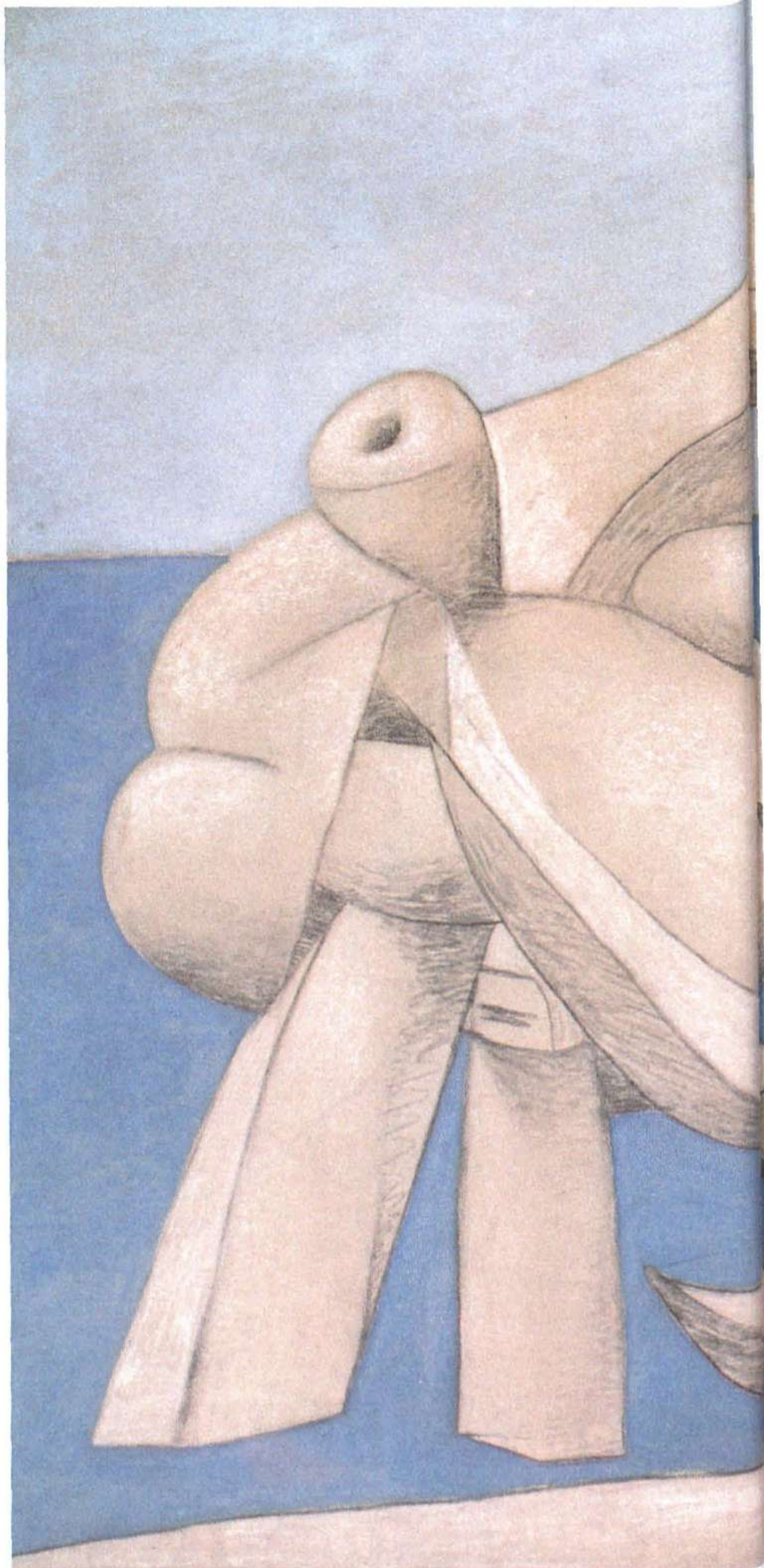
BANCO BILBAO VIZCAYA

COLECCIÓN



Vista del interior del Museo Guggenheim, Nueva York.

Pablo Picasso, *En la Playa*, 1937. Óleo, lápiz y tiza sobre lienzo, 129'1 x 194 cms.

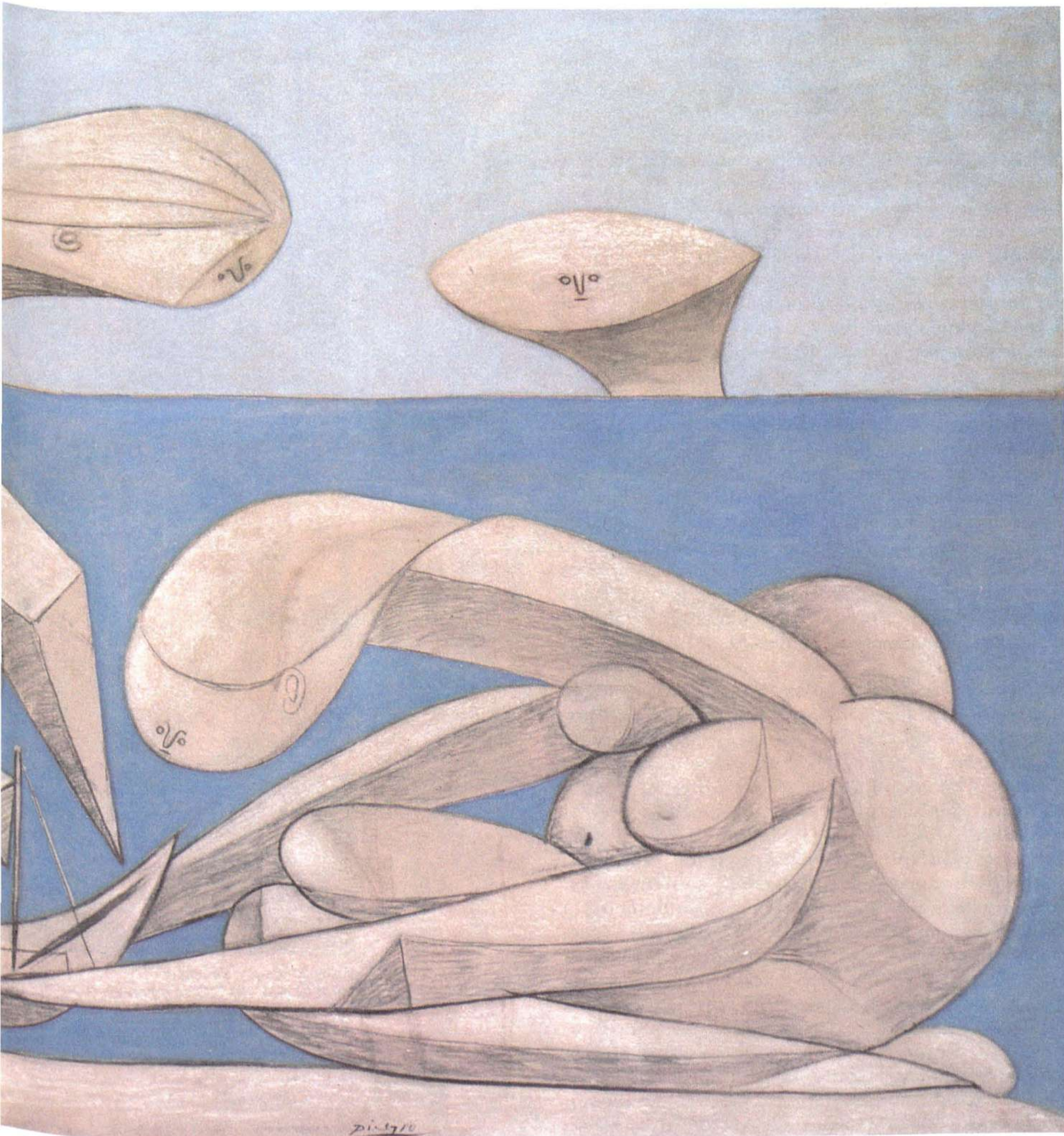


Desde mediados de enero, las salas del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía albergan una exposición tan singular como irrepetible. Bajo el título, *De Picasso a Pollock: obras maestras de la Colección Guggenheim*, se nos ofrece una brillante síntesis de los valiosos fondos de los museos neoyorquino y veneciano que acogen una extensa representación de los principales artistas de la vanguardia histórica en el arte del siglo XX.

TERESA PÉREZ-JOFRE

UNA VISIÓN GLOBAL DE

J G G E N H E I M



ARTE CONTEMPORÁNEO

La exposición *De Picasso a Pollock: obras maestras de la colección Guggenheim* se inauguró en España en el Centro de Arte Reina Sofía el día 17 de enero de 1991. Anteriormente se ha expuesto en el Palazzo Grassi de Venecia, y después pasará al Sezon Museum of Art de Tokio.

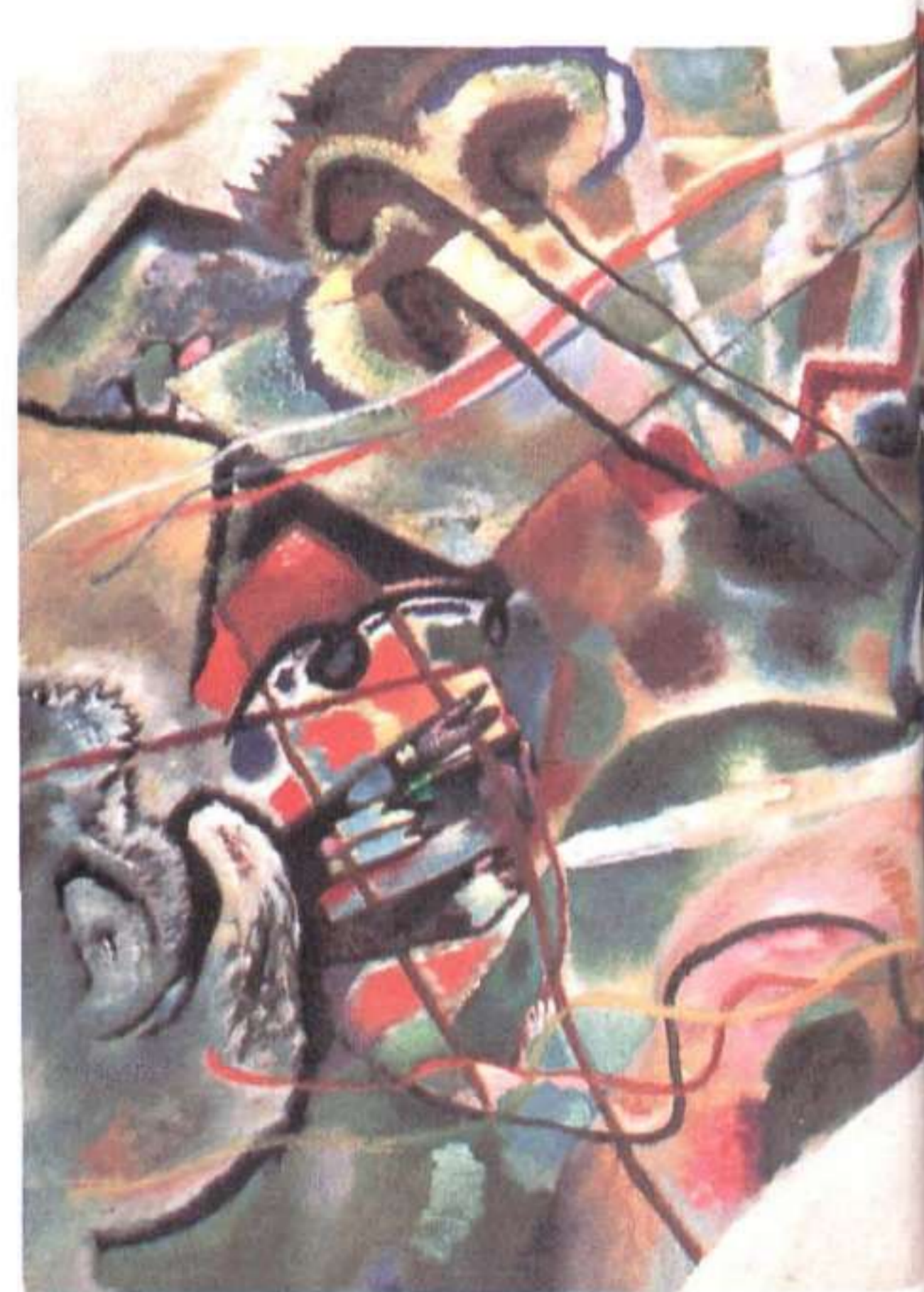
La selección de la obra que está siendo expuesta en Europa muestra lo más significativo de los fondos de la Fundación Solomon R. Guggenheim, que administra el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y la colección Peggy Guggenheim de Venecia. Colección dedicada al arte contemporáneo, con un tratamiento fuerte, en sus orígenes, de las vanguardias no figurativas, también tiene importantes fondos de pintura impresionista y posimpresionista. La exposición fue un proyecto ideado por Thomas Krens, director del museo, y ha sido estructurada para dar una visión general del arte del siglo XX hasta los años cincuenta, centrando la atención en el expresionismo, el cubismo, la abstracción y el surrealismo.

De esta selección se han realizado posteriormente dos versiones distintas: la versión del Palazzo Grassi, cuyo comisario ha sido Germano Celant, y esta de Madrid, que sí coincide con la de Tokio, y cuya comisaria ha sido Carmen Giménez, directora hasta 1989 del Centro Nacional de Exposiciones dependiente del Ministerio de Cultura español y desde entonces conservadora de arte del siglo XX del Guggenheim.

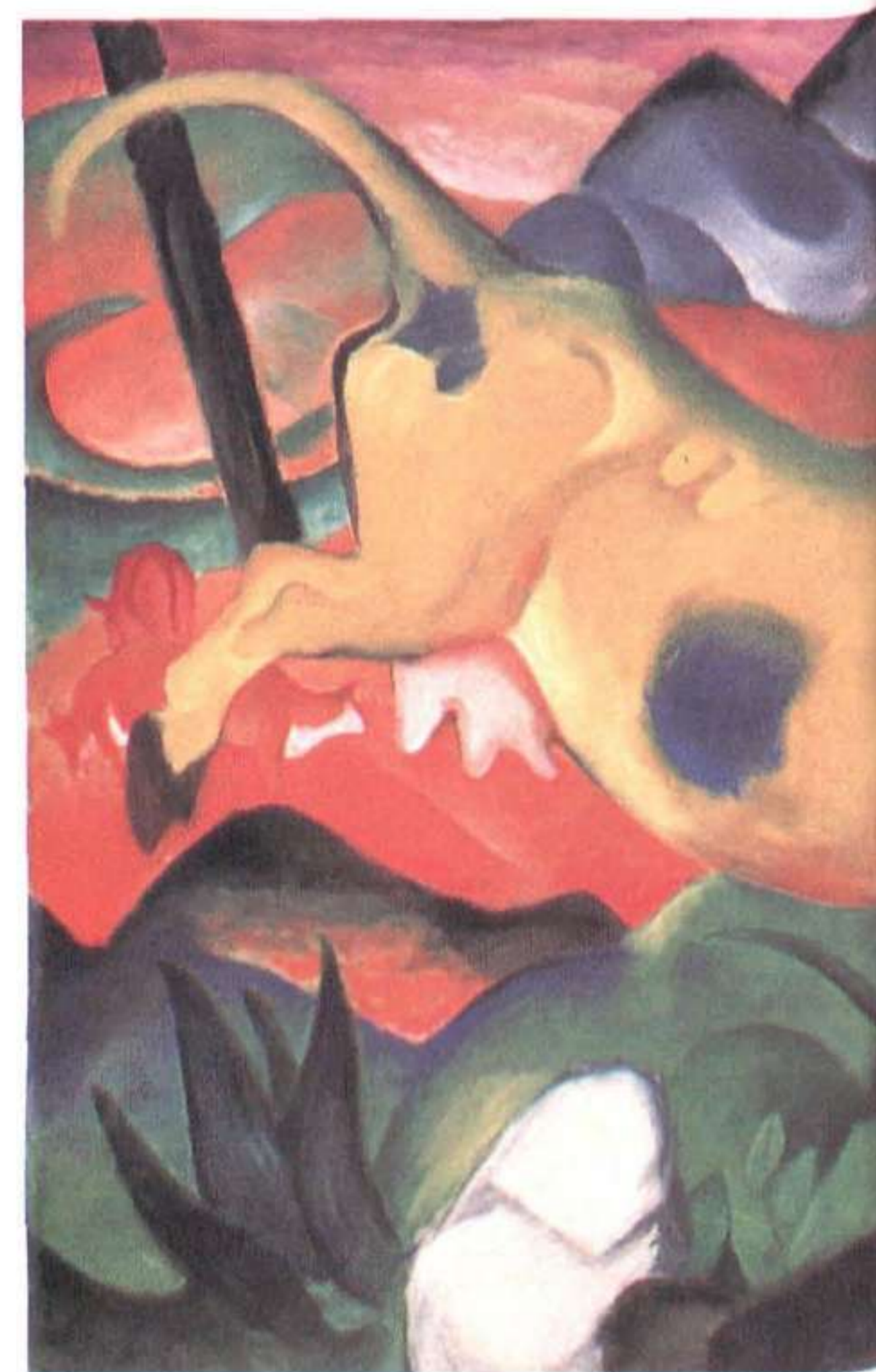
En el Palazzo Grassi, dada la proximidad con la colección Peggy Guggenheim, parecía poco oportuno repetir las obras de ésta, así que se decidió meter menos obras de la Peggy y, en cambio, añadir la colección Thannhauser, una de las más importantes del museo, y que reúne obra impresionista y posimpresionista.

“En un principio”, comenta Carmen Giménez, “estaba pensado que la itinerancia comenzase en España, para pasar luego a Italia, probablemente a Milán, y después al Sezon Museum of Art de Tokio. Thomas Krens y yo realizamos la primera selección de las obras. Fue más tarde, gracias a la relación de Germano Celant con el Palazzo Grassi de Venecia, cuando se decidió que se iniciara en este lugar la exposición, y que ésta fuera algo diferente, con la inclusión de la colección Thannhauser. Esta colección fue legada al museo con el expreso deseo de que no saliera de Estados Unidos, pero al existir en Venecia una sede de la Fundación Guggenheim, los representantes legales de la familia Thannhauser lo aceptaron de forma excepcional”.

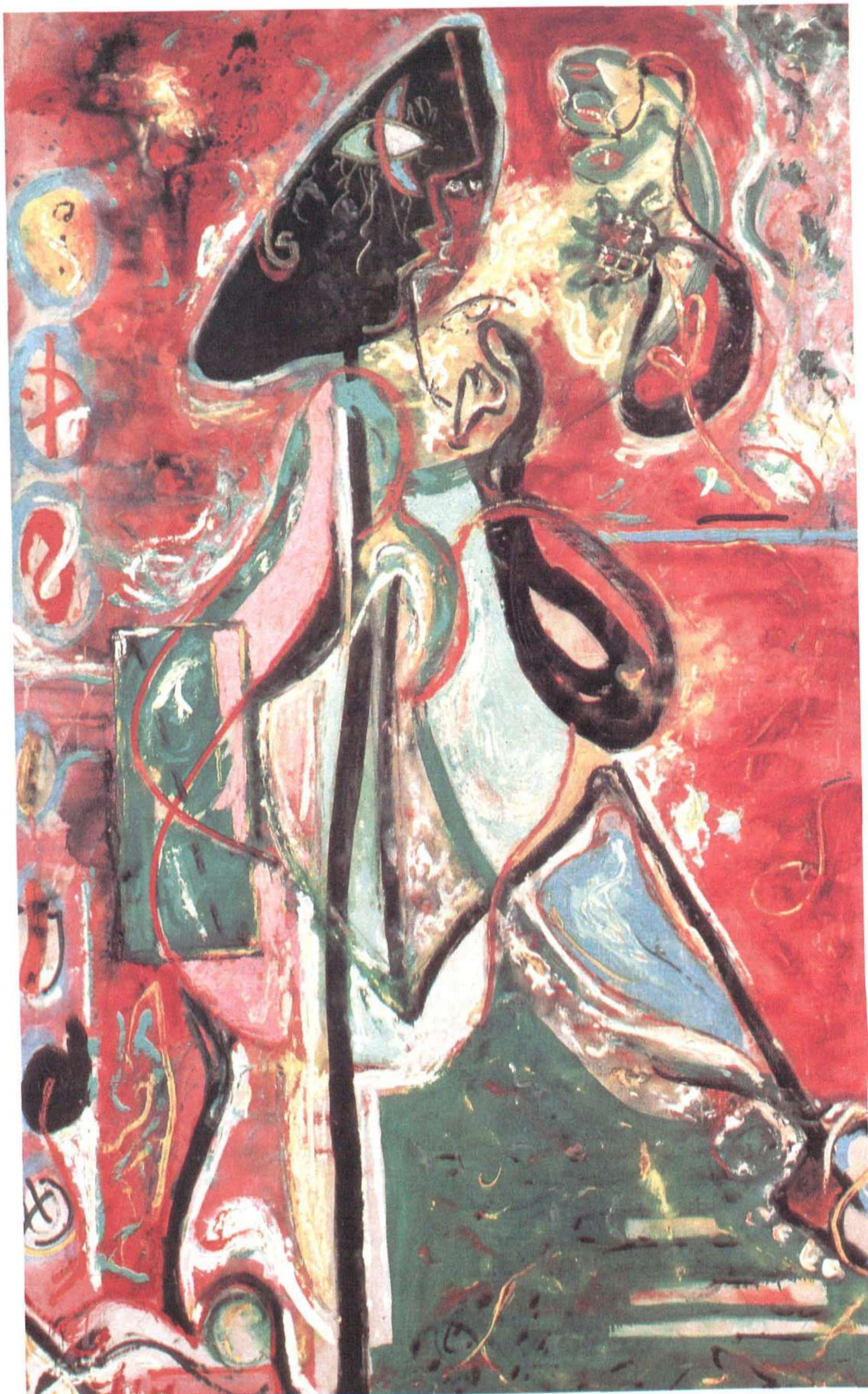
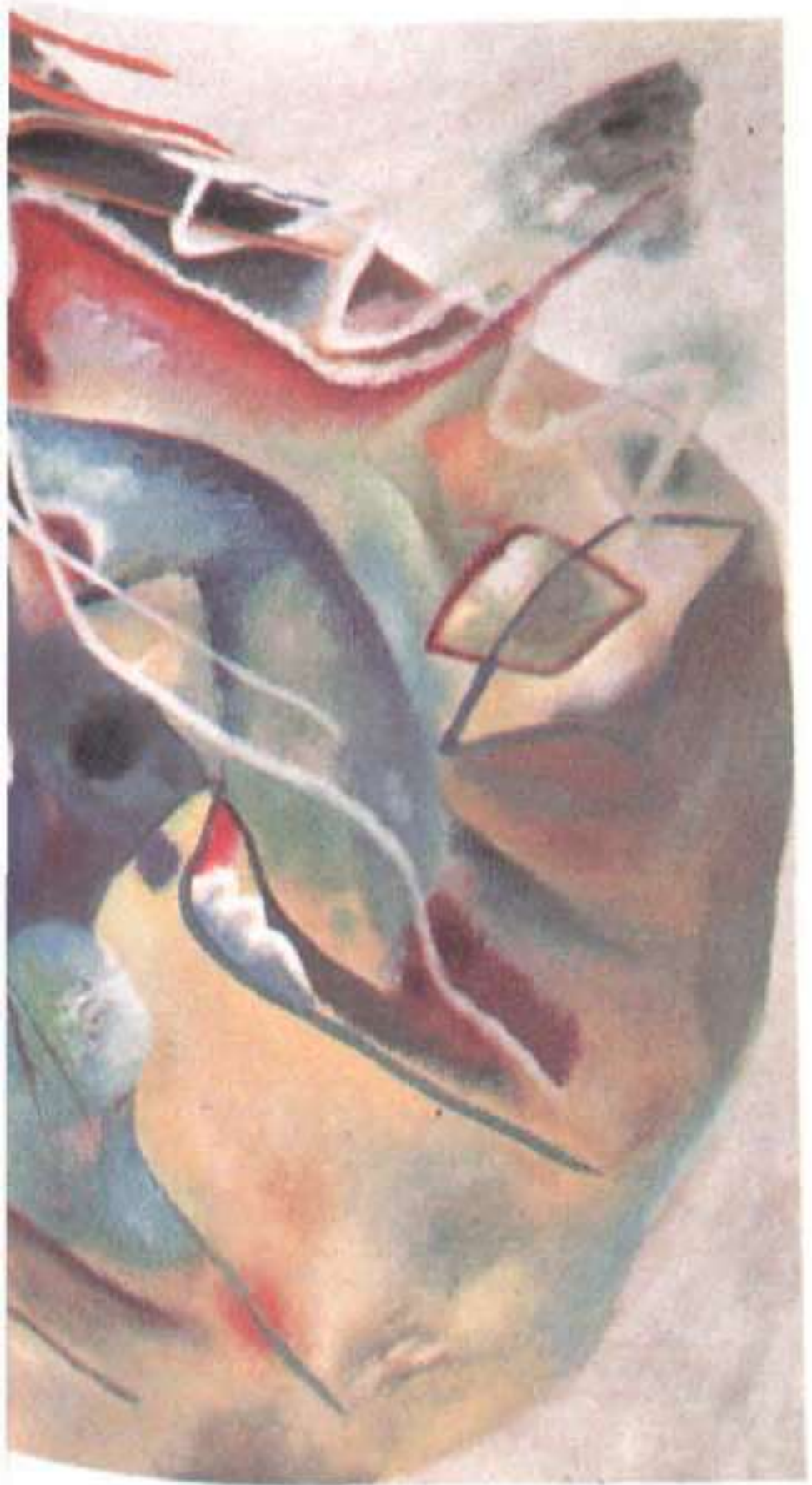
■ La selección muestra la historia de las adquisiciones del museo



Vasily Kandinsky, *Pintura con borde blanco*, 1913. Óleo sobre lienzo, 140'3 x 200'3 cms.

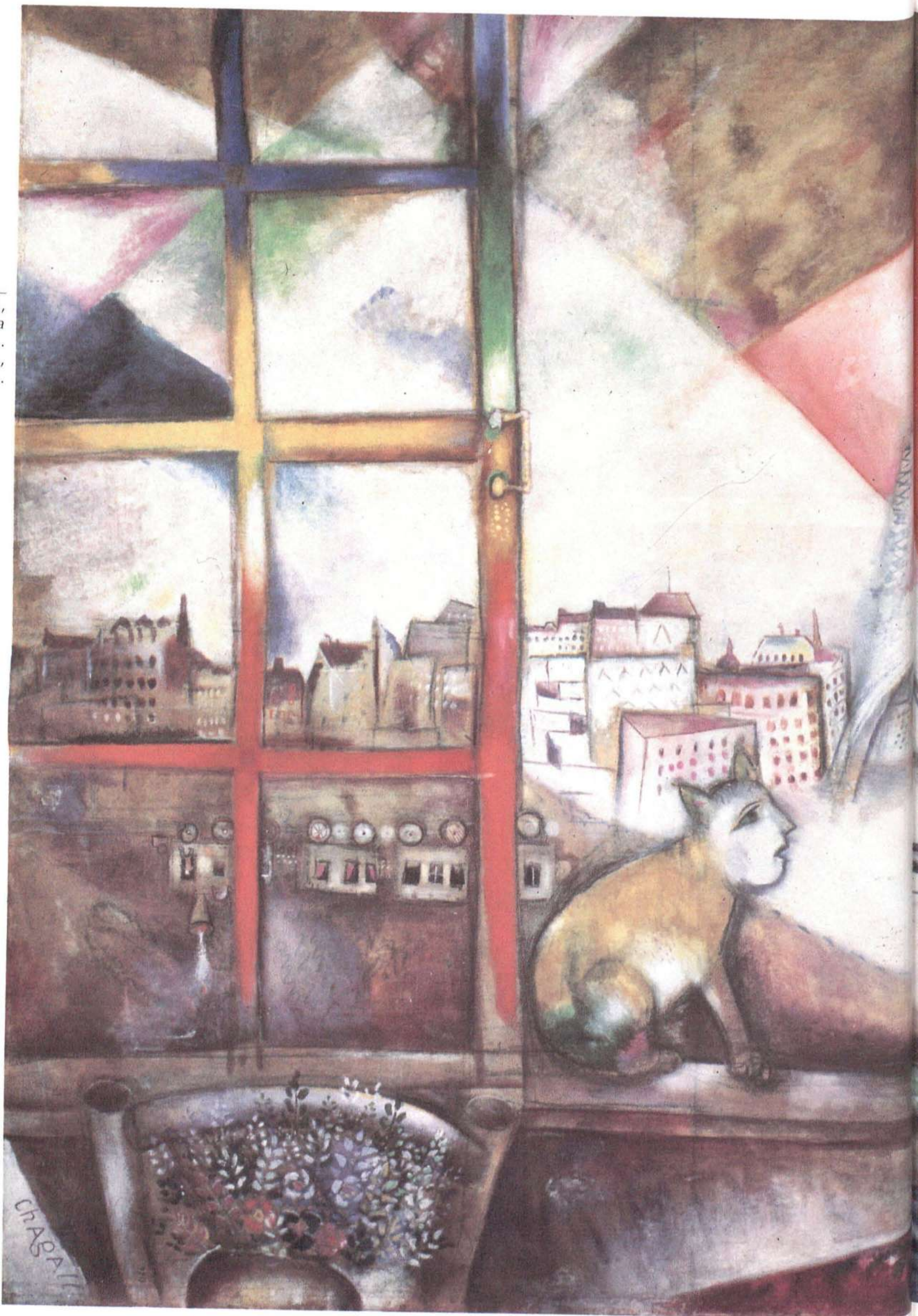


Franz Marc, *Vaca amarilla*, 1911. Óleo sobre lienzo, 140'5 x 189'2 cms.



Jackson Pollock, *La Mujer Luna*,
1942. Óleo sobre lienzo,
175'2 x 109'3 cms.

Marc Chagall,
*París a través de una
ventana*, 1913.
Óleo sobre lienzo,
135'8 x 141'4 cms.





La selección hecha para España por Carmen Giménez no incluye la colección Thannhauser, pero trae más obra de la Peggy Collection, y además, una serie de obras de Brancusi y Kandinsky nunca vistas en España y que probablemente no saldrán más del museo una vez que vuelvan. En total son 125 obras que, desde Picasso hasta Pollock, ofrecen al público español un panorama del arte contemporáneo en el que Carmen Giménez ha tenido en cuenta las carencias en el panorama artístico español, siguiendo la línea que la caracterizó mientras estuvo al frente del

Centro Nacional de Exposiciones.

La colección Guggenheim tiene un fondo básico de artistas europeos de vanguardia. En las salas del Reina Sofía se pueden contemplar obra de, entre otros, Chagall, Gleizes, Picasso, Miró, Mondrian, Léger, Caler, Picabia, Max Ernst, Dubuffet, Giacometti, etcétera. Entre las obras más destacadas están:

Maiastra o Adán y Eva,

de Brancusi; *La torre Eiffel,* de Delaunay; *Montaña azul* o *Pintura con borde blanco,* de Kandinsky; *Desnudo,* de 1917, de Modigliani; cualquiera de las *Composiciones,* de Mondrian; *La nariz,* de Giacometti; *Mujer sosteniendo un vaso,* de Léger; *Constellation,* de Calder, etcétera.

La exposición *De Picasso a Pollock* es, tal como indica el título, un recorrido desde las primeras vanguardias hasta después de la II Guerra Mundial, pero también es la historia de las adquisiciones del Museo Guggenheim.

“La selección”, dice Carmen Giménez, “da una visión global del arte contemporáneo, pero también hace hincapié en la primera historia del Guggenheim y en las dos figuras que hicieron posible la creación de esta colección: Hilla Rebay, asesora de Solomon y primera directora del museo, y Peggy Guggenheim, que son dos visiones en cierto modo confrontadas. Hilla Rebay es la gestación del museo en los años treinta: el Museo de Pintura No Objetiva. Como artista que era tenía unos gustos y preferencias muy particulares y definidos, de tal modo que puede considerarse que la colección formada por ella presenta grandes lagunas para un museo: por ejemplo, al único escultor que admitió fue a Calder. Era parcial, tenía una visión idealista y espiritual. En Hilla Rebay, la elección de Wright para hacer el museo es una parte más de su



Wright, Hilla Rebay y Solomon R. Guggenheim junto a una maqueta del museo, 1947.

temperamento artístico, que veía en la visión que tenía Wright de la arquitectura su propia manera, muy personal, de exponer los cuadros: le gustaba, por ejemplo, que se expusieran con música. Por supuesto, no deja de ser merecedora de admiración, aunque sólo sea por haber descubierto a Kandinsky”.

El otro personaje, Peggy Guggenheim, la sobrina rebelde de Solomon, desarrolló lo más importante de su labor como mecenas del arte en Europa. “Peggy”, continúa Carmen Giménez, “era distinta. Estuvo más en contacto con toda la vanguardia, en especial con los surrealistas. Tuvo el acierto de rodearse de unos buenos asesores, fue creando una colección más completa, que abarca más estilos”.

La exposición parte de la primera etapa del museo, en los años treinta y cuarenta, teniendo como centro los 17 Kandinsky de los años 1910-1913 y los siete Brancusi, tres de ellos de madera, obras muy delicadas que no volverán a viajar. Esto es importante para España, donde sólo se ha visto una obra de Brancusi, *El beso*, de la colección Nasher. Se presenta en la planta primera y en la cero. El montaje se ha organizado en la planta primera, sala A1, como un recorrido por los artistas emblemáticos del museo: Kandinsky, Brancusi, Calder, Giacometti, Arp, Miró, Picasso. “Así como la planta cero, sala A0, en la que los espacios son menores, permite realizar un recorrido cronológico, más didáctico, en la primera planta hemos querido mostrar las estrellas de la colección, lo más importante que se ha ido adquiriendo en las sucesivas direcciones. La distribución en esta planta ha seguido más un orden temático que cronológico. Se ha pretendido aprovechar las grandes dimensiones de este espacio para que las obras tengan la suficiente separación unas de otras y establezcan un diálogo entre sí sin que pierdan su autonomía. Además, la calidad de las obras soporta estos espacios tan grandes”. El ala izquierda está dominada por los 17 Kandinsky. En el ala derecha, la presencia de Calder a lo largo de todo el espacio, alternando y relacionándolo con Miró, Arp, Giacometti y Picasso. En el eje, cortando perpendicularmente la dirección longitudinal, se sitúan las esculturas de Brancusi.

Con la distribución que aquí se presenta se quiere transmitir el espíritu del museo, aunque pudiera parecer que estos grandes espacios rectangulares, de enormes muros y elevados techos son, en cierto modo, la



Peggy Guggenheim fotografiada por Man Ray.





Alberto Giacometti,
La Mujer Cuchara, 1926.
Bronce, 144'7 cms altura.

Vasily Kandinsky,
Marrón Profundo, 1924.
Óleo sobre lienzo, 83'1 x 72'7 cms.

idea contraria a la estructura del edificio del Museo Guggenheim. Para Carmen Giménez esta diferencia no es en modo alguno un inconveniente, “precisamente porque el Museo Guggenheim, al no tener una colección de carácter historicista, no constriñe sus colecciones a una colocación determinada, e incluso en el propio museo se cambian a menudo las obras para interrelacionarlas. Y además, la gran sala de la planta primera es muy hermosa, sobre todo cuando se siente el silencio. Seguramente a Hilla Rebay le hubiera gustado”.

En definitiva, una oportunidad única de ver en España una de las colecciones más importantes de arte moderno y contemporáneo. “Han venido las obras fundamentales”, dice la comisaria, “pero claro está, algunas importantes no se han podido traer por diversas razones, como son los problemas de conservación o, como en el caso de Max Ernst, que se han prestado para la gran exposición que sobre este artista se muestra durante el primer trimestre de 1991 en la Tate Gallery de Londres. Tal vez hubiera querido traer más obra de Mondrian, aunque creo que ya está suficientemente representado. La única que echo en falta realmente es *La mujer sentada*, de Miró”.

El Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York cerró sus puertas al público en mayo de 1990 para iniciar la restauración del edificio diseñado por Frank Lloyd Wright en los años cincuenta. El edificio, mundialmente conocido por su peculiar estructura en espiral, introdujo un modo nuevo de entender la manera de exponer un objeto artístico. En su interior, las obras están colgadas en un único espacio en forma de espiral, que desciende en suave pendiente alrededor de un patio con luz natural que se filtra a través de una claraboya en el techo. De este modo, Wright introducía una corriente museológica que promueve una estructura unidireccional para el museo, estableciendo un recorrido prefijado y único para ver las obras de arte.

Además de la restauración del edificio principal se construirá adicionalmente una nueva torre de 10 pisos sobre los cimientos del anexo, que ha sido demolido, y que, aunque sólo estaba construido con cuatro pisos, había sido planificado para 10. Se trasladarán a la nueva torre todas las oficinas, aumentando la zona de exposición en el edificio de Wright, y reorganizando los diferentes espacios para seguir más fielmente el plan original.. □



Robert Delaunay, La Torre Eiffel, 1911.
Óleo sobre lienzo, 202 x 138'4 cms.

DE PICASSO A POLLOCK; MAESTROS DE LA COLECCIÓN GUGGENHEIM

Comisarios: Carmen Giménez y Thomas Krens.

17 de enero - 13 de mayo.

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. SALAS A-0 Y A-1

DEL COLECCIONISMO AL MUSEO

DE PICASSO A POLLOCK

El director de la Fundación Guggenheim y una de sus conservadoras, comisarios de la exposición, nos ofrecen una apretada síntesis de la historia de la colección y de los criterios seguidos para el montaje de la muestra en Madrid.

CARMEN GIMÉNEZ / THOMAS KRENS

En 1959 se inauguró el emblemático edificio de Frank Lloyd Wright, y hoy día, su gran espiral es mundialmente conocida como un símbolo de la arquitectura del siglo XX. La instalación de una colección de arte *no objetivo* que existía desde hacía 30 años en una obra maestra arquitectónica tan extraordinaria y controvertida dotó al Solomon R. Guggenheim Museum de una apasionante e indiscutible personalidad.

La Fundación Solomon R. Guggenheim, creada en 1937 para gestionar el museo, se ocupa también desde 1976 de la colección Peggy Guggenheim de Venecia. Así pues, en sus apenas 60 años de existencia, la colección del Museo Guggenheim se ha revelado como una de las más importantes colecciones de arte moderno que existen actualmente en el mundo. En ella podemos encontrar obras maestras, que van desde finales del siglo XIX hasta el momento actual, de artistas anteriores a la guerra tales como Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malévich, Joan Miró, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Alexander Calder, Cloes Voldenburg y de artistas de la posguerra como Jackson Pollock, Jean Dubuffet, Robert

Ryman, Carl André, Mario Merz, Richard Serra, Dan Flavin, Robert Morris y Bruce Nauman, por citar sólo algunas de las figuras históricas importantes. La calidad, profundidad y amplitud de su colección sugieren que la evolución del museo fue resultado de un plan de desarrollo de la colección cuidadosamente pensado y llevado a la práctica, haciendo gala de una singular intuición a la hora de determinar cuáles habrían de ser los principales artistas y las principales actitudes del siglo XX. Sin embargo, aunque no cabe negar la calidad poco común de la colección general del Guggenheim, la manera en que el museo evolucionó destaca por carecer de una planificación enciclopédica.

Constituye todo un testimonio de la oportuna naturaleza del coleccionismo y de las circunstancias fortuitas que han conseguido agrupar todas estas magníficas obras de arte. Al igual que ocurre con otros museos estadounidenses y europeos, el carácter especial de la colección Guggenheim de finales de nuestro siglo está, de hecho, en función de los intereses y aspiraciones de un puñado de individuos cuyas colecciones personales se formaron originalmente de manera apasionada y con frecuencia idiosincrática. Todos ellos tienen en común el

hecho de que sus colecciones particulares han acabado por quedar bajo el amparo y la administración de una institución pública, cimentada también, de manera casi romántica, en principios muy específicos y esotéricos de la abstracción mística de principios del siglo XX. La finalidad común, tanto de las colecciones particulares como de la institución pública, estriba en su profundo compromiso con los conceptos de la historia, la administración cultural y la excelencia en materia de artes plásticas.

La metamorfosis experimentada al pasar de ser una colección particular a un museo público es una transición necesaria, sin la cual no podrían existir museos de arte. Los museos desempeñan una función social importantísima al crear las condiciones necesarias para que se produzca el encuentro directo con los objetos reales de la cultura material mediante la preparación, conservación y protección de los mismos. Los museos son importantes para la sociedad debido a las seguridades que ofrecen, pues garantizan a las generaciones actuales y futuras una percepción y experiencia auténticas de la historia cultural en un mundo que cambia de manera muy rápida y en el que la magnitud y el *fluir* de las imágenes visuales amenazan con

abrumar los sentidos, al tiempo que aseguran la inherente fragilidad de las obras de arte contra las vicisitudes del gusto y los desperfectos ocasionados por el tiempo. La permanencia y la excelencia son, pues, elementos importantes de la dinámica museística que se reflejan generalmente en los códigos de conducta y administración profesionales por los que se rige el funcionamiento de estas instituciones. Pero al mismo tiempo que los museos tienen que fundamentar necesariamente sus operaciones en una práctica histórica llena de cautela, deben responder también a los conceptos de radicalidad y cambio en los que, obviamente, se basan los desarrollos culturales. Las obras de arte de *calidad museística* se eligen como tales por la percepción única que han demostrado en un momento temporal concreto. En resumidas cuentas, debe mantenerse un equilibrio delicado y dinámico entre lo clásico y lo nuevo. No es posible sobrevalorar, por tanto, la importancia que tienen las colecciones particulares como puente para pasar a algo público y para el continuo crecimiento y evolución del coleccionismo de museo. Cuando se empieza a formar a escala privada una colección de obras de arte concentrada por motivos de interés o estética personal, se da el primer paso de un proceso que puede desembocar finalmente en el fortalecimiento de la institución a escala pública. La historia del Museo Guggenheim y la exposición de obras maestras que este catálogo documenta nos brindan un testimonio concreto y elocuente sobre la riqueza de este proceso.

La historia del Museo Gug-

genheim puede verse como excelente ejemplo de este proceso. Es, en esencia, la historia de seis grandes colecciones particulares –la de Solomon R. Guggenheim, Justin K. Thannhauser, Karl Nierendorf, Katherine S. Dreier, Peggy Guggenheim y, más recientemente, la del conde Giuseppe Panza di Biumo– que se han unido para formar todas ellas una gran colección de arte del siglo XX y finales del XIX caracterizada por su singular amplitud y profundidad. Aparte del hilo conductor de la gran calidad del arte que contienen, son pocas las similitudes que cabe encontrar en el desarrollo de cada una de las colecciones particulares que integran ahora los fondos del Museo Guggenheim. La historia de la colección Guggenheim es también un amasijo de diversas historias que se entretajan con los principales acontecimientos del siglo XX, generando toda una serie de imágenes distintivas y dramáticas: la fascinación de Solomon Guggenheim por la baronesa alemana Hilla Rebay von Ehrenwiesen; la obsesión de ésta por la filosofía de Rudolph Steiner y la estética de Vasili Kandinsky; la confiscación de la primera gran colección Thannhauser por parte de los nazis de Berlín y Múnich; la compra de obras maestras que llevó a cabo Peggy Guggenheim en París días antes de la llegada de los ejércitos alemanes; el matrimonio de ésta con Max Ernst y su defensa de Pollock; la colaboración de Hilla Rebay y Guggenheim con Frank Lloyd Wright; el continuo batallar de James Johnson Sweeney con Wright en cuanto a los detalles del edificio de Nueva York, y la pasión del conde Panza di Biumo por el arte mini-

malista estadounidense de los años sesenta. La historia del Guggenheim resulta plausible cuando la examinamos en retrospectiva. Algo tan extraordinario no podría haberse predicho ni planeado de antemano. Sin embargo, el resultado está aquí expuesto a la vista de todos: una de las más deslumbrantes colecciones de arte moderno que existen en el mundo, unida a una continua dedicación a comprender, conservar y exponer el periodo principal de la historia cultural del siglo XX.

Con la exposición *De Picasso a Pollock: obras maestras de la colección Guggenheim*, que ahora se presenta en Madrid, hemos pretendido el doble objetivo de seleccionar, por una parte, obras que, además de su indiscutible calidad, fueran representativas de la identidad histórica original de la colección, pero también, por otra, que satisficieran lo mejor posible las que pensamos pudieran ser expectativas concretas del público español. Aunque no siempre es fácil sintetizar en una muestra dos planteamientos diferentes como los antes citados, el hecho de que los fondos de la actual Fundación Guggenheim se hayan formado básicamente a partir de las aportaciones de Solomon R. Guggenheim y su sobrina Peggy Guggenheim, que abarcan las principales corrientes de la vanguardia entre 1910 y 1950, unido al de que sea precisamente ese periodo del arte de vanguardia donde las carencias son más notables en las colecciones públicas españolas, lo ha permitido.

Es obvio que en la colección de arte contemporáneo de la actual Fundación Guggenheim,

en la que han confluído a lo largo del tiempo otros muy importantes legados que se suman a los de los ilustres miembros de la familia Guggenheim y en la que se ha mantenido una política de adquisiciones constante, hay otras muchas obras importantes desde el impresionismo hasta el arte más

■ Contiene obra de las personalidades más relevantes de la vanguardia

reciente, pero hemos preferido que la muestra no fuera una simple antología indiscriminada de piezas maestras, sino que dejase traslucir algo sobre los ideales que orientaron su formación original, pues recrear la historia de una colección resulta aleccionador.

Con esta perspectiva de fondo hemos tratado que el montaje diseñado para la exposición reflejase naturalmente lo planteado en la selección de la obra, aunque haciendo los ajustes obligados en función de su instalación en las salas del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía y también de las muy diferentes exigencias de cada obra en concreto.

Como la exposición ocupa dos plantas ha sido posible llevar a cabo dos enfoques complementarios: en la primera se hace una presentación más emblemática de la colección, mientras que en la segunda se ha adoptado un criterio histórico más convencional. De esta manera, en esa primera planta, el recorrido se inicia con un bloque compacto y numeroso de cuadros del artista que histó-



Joan Miró, Paisaje "La Liebre", 1921. Óleo sobre lienzo.

ricamente sirvió casi de insignia a la colección de Solomon R. Guggenheim, en cuyos orígenes se conoció como colección de *arte no objetivo*, el ruso Vasili Kandinsky, del que se presentan 17 obras, entre las que se hallan las cruciales para el desarrollo del arte abstracto realizadas entre 1909 y 1913.

En las restantes salas de esta primera planta se ha ubicado tanto lo que constituyó, por su parte, lo más característico de la colección de Peggy Guggenheim, el surrealismo, como la obra de algunas de las personalidades más relevantes de la vanguardia histórica, que, guar-



dando una estrecha relación significativa con lo atesorado en la Fundación Guggenheim, están más allá de su adscripción a un movimiento o tendencia concretos. Son los casos de los escultores Brancusi, Giacometti, Calder, Arp y, naturalmente, los españoles Picasso y Miró, a los que se ha querido destacar por razones obvias.

En la segunda planta, como antes se ha apuntado, el recorrido se hace según un orden más historicista, tratando de agrupar las obras en función de su común pertenencia a determinados movimientos vanguardistas o, al menos, en función de haber participado en el momen-

to en que fueron creadas de un mismo o parecido horizonte cultural. Esto ha dado origen a una sucesión de salas independientes, a través de las cuales podemos contemplar el siguiente orden: en la primera, Henri Matisse; en la segunda, los cubistas Braque, Gris y Gleizes; en la tercera, los dadaístas Duchamp y Picabia; en la cuarta, quinta, sexta y séptima, sucesivamente, algunas figuras de la llamada Escuela de París, como Léger, Modigliani, Delaunay y Chagall, a través de cuya obra vemos alternarse rasgos sobre todo del poscubismo y expresionismo; la octava y última de esta primera alineación capitu-

lar la ocupan los expresionistas germánicos, con Kirchner, Kokoschka y Beckman.

Regresando por la otra alineación de salas hasta el punto de partida nos encontramos, en primer lugar, con la dedicada al futurismo y metafísica italianos –Balla, Severini y De Chirico–, y, a continuación, también siguiendo un orden sucesivo, los cubofuturistas, suprematistas y constructivistas rusos –Goncharova, Malevitch y El Lissitzky–; los neoplásticos Van Doesburg y Vantorgeloo; Mondrian y Klee; el escultor Duchamp-Villon; los surrealistas Ernst, Tanguy, Dalí, Magritte y Delvaux; y, concluyendo el recorrido con el testi-

monio del renacer vanguardista tras la II Guerra Mundial, sendas salas individuales dedicadas, respectivamente, a Dubuffet y Pollock, representante cada uno del arte europeo y americano en ese momento.

Sabemos que todo orden conceptual, así como toda ordenación práctica, dentro de una muestra concreta como la que ahora se presenta, son forzosa-mente relativos. En este sentido, por muy completa y rica en ejemplos que pueda resultar la selección de obras propuesta no puede pretender ser una revisión histórica sistemática de la vanguardia en la primera mitad del siglo, sino tan sólo proporcionar un panorama aproximado de la misma a través de la óptica del Guggenheim. Por otra parte, la ordenación histórica de la segunda planta tampoco puede obedecer a unos estrictos cronológicos, pues no es lo mismo presentar obras en libros a través de fotografías que disponerlas en salas. No obstante, tenemos la esperanza de que el visitante a la exposición *De Picasso a Pollock: obras maestras de la colección Guggenheim* pueda, en efecto, no sólo disfrutar con la contemplación de algunas piezas capitales del arte del siglo XX, sino también obtener cierta información sobre la historia de la vanguardia y de la identidad original que configuró esta colección universalmente célebre.

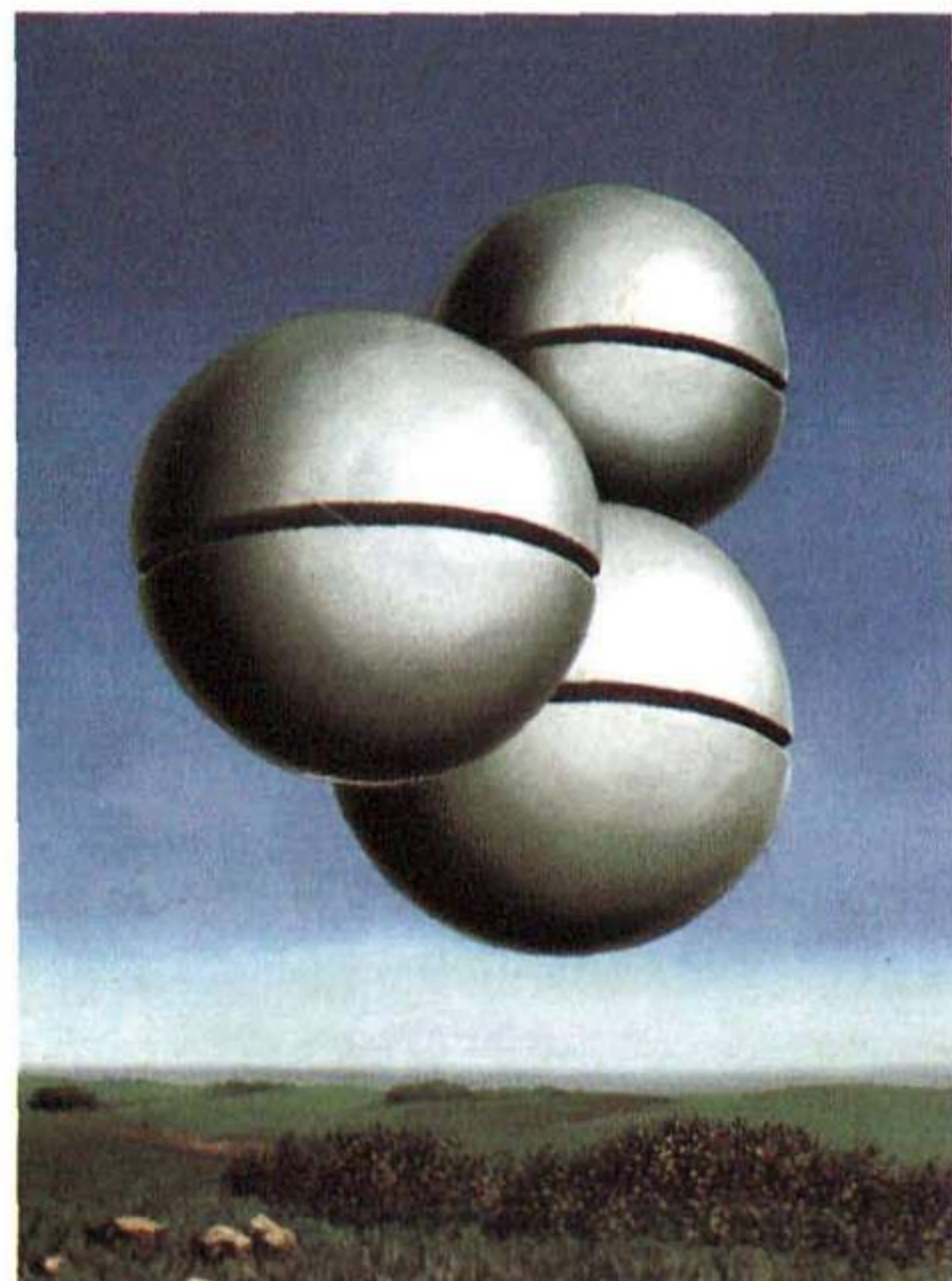
Se puede afirmar que con el español Pablo Picasso comenzó una parte esencial de la vanguardia histórica, así como con el norteamericano Jackson Pollock se decantó el impulso más genuino de la reconstrucción de esa vanguardia renacida tras la II Guerra Mundial. □

EL MUSEO

Y SUS VICISITUDES

Con motivo de la inauguración en Venecia de la exposición Guggenheim, el semiólogo y novelista italiano publicó este curioso texto en el que desvela la compulsión acumulativa del coleccionista o cómo el espacio museístico invita a una posesión fetichista de las obras expuestas, a la vez que reflexiona sobre la emergencia de un nuevo fenómeno: el museo viajero.

UMBERTO ECO



René Magritte, *La voz de los aires*, 1931. Óleo sobre lienzo, 72'27 x 54'2 cms.

Muchos recordarán, sin duda, las pinturas del artista del siglo XVII Pannini, cuyas imágenes de galerías nos obligan a girar la cabeza: telas que trepan por los altos muros de grandes salas barrocas, entre columnas antiguas, bajo techos bien artesonados. Las pinturas parecen casi aplastadas por capiteles y cornisas, en espacios punteados de esculturas. Están colgadas en largas filas, unas bajo otras, hasta que parecen una larga serie de tiras de *comics*. Hay más pinturas en el suelo, apiladas o apoyadas contra algo. A pesar de esta orgía de pesadilla vemos al coleccionista, con las ropas escarlata de cardenal, y es difícil saber si está más orgulloso o sorprendido de los estragos que ha causado. Ninguna de estas pinturas se puede contemplar por separado, y lo que emerge del conjunto es solamente cierta cacofonía visual ensordecedora, el triunfo de la avaricia del coleccionista.

El museo del padre Kircher en el Collegio Romano (hace tiempo desaparecido) debe de haber sido bastante similar, quizá fuera el ejemplo más delirante de *Wunderkammer*, o colección de maravillas, donde el hallazgo arqueológico, la exótica *trouvaille*, la monstruosidad nunca vista, el cuerno del unicornio, el fénix embalsamado, apelotonados todos, dan a la colección erudita, desapasionada, ese sentido de incómoda asimetría que caracterizó al siglo de las maravillas.

Las pinturas de Pannini representan, quizá no con arte, pero seguramente con una verosimilitud muy artística, el ansia que ha sido siempre uno de los aspectos de los grandes coleccionistas: el ansia de posesión, de acumulación. El coleccionista oculta para poseer y posee para ocultar. El antiguo coleccionismo conseguía el mismo efecto que obtiene ahora la edición dominical de *The New York Times*; porque le habla de todo y le informa sobre todo, en centenares de páginas, pensando que una semana bastará para leerlo.

Las obras de una colección principesca se acumularon igual que las fortunas o los objetos de un taller. El sentido fetichista de la cantidad prevale-



ció sobre el gusto. El coleccionista se convierte un poco en un atleta sexual (o para decirlo de manera más fina, en un *playboy*), que no tiene interés en una relación emocional profunda, sino que más bien desea hacer listas de seres humanos que alguna vez han sido suyos.

El coleccionista aristocrático se apropió para sí, a veces con dinero y otras veces robando, de objetos que nadie más podrá ver nunca. Pero aunque el museo burgués apareciera para proporcionar acceso público a las colecciones privadas, comete el mismo

■ En un museo se pueden contemplar todas las obras pero no disfrutar realmente de ninguna de ellas

pecado de fetichismo y sufre la misma compulsión por acumular. A este respecto, el museo infecta a sus visitantes con la enfermedad del coleccionista: los incita a una posesión fetichista, frenética, aunque solamente sea visual y

transitoria. En un museo se pueden (deben) *ver* o *contemplar* todas las obras, pero no *disfrutar* realmente de ninguna de ellas. Los visitantes se convierten en *lemmings* furiosos: atrapados ciegamente en la ruta obligatoria entre la entrada y la salida, realizan un sacrificio doble, ritual, matándose entre ellos como amantes del arte y matando las obras de arte que pretenden amar.

El verdadero entusiasta del arte conoce todo esto; de hecho, cuando visita un museo va a revisar o descubrir no más de una o dos pinturas cada vez. Si las contempla con la pasión y atención que demandan, después estará demasiado cansado para ver las demás. Y por eso, los museos más admirables están complementados con bar, jardines y tiendas. No son, como muchos admiradores del *museo como tumba* consideran, concesiones a la sociedad de consumo, sino instrumentos que permiten un descanso, una interrupción. Dan a las visitas largas un ritmo adecuado, crítico, y atenúan la *escoptofilia*, el insano voyeurismo que un museo puede fomentar a veces.

La teoría del museo contemporáneo ha encontrado una nueva vía para *mostrar* y no para *ocultar* los tesoros de un museo, creando exposiciones monográficas sobre un determinado tema, inventando diferentes itinerarios que permiten al visitante elegir y excluir. En un buen museo podemos caminar y contemplar con lentitud, y decidir qué deseamos ver. El Guggenheim, por ejemplo, con su estructura espiral, impone un ascenso, una iniciación plácida donde la



Jean Dubuffet, *Puerta con Grama*, 1957. Óleo sobre lienzo con ensamblaje, 189'2 x 146 cms.

rampa controla el grado de avance y no permite una velocidad frenética.

Pero si bien muchos museos han resuelto los problemas familiares a las viejas galerías de arte y colecciones de escultura, aún sufren una limitación inherente a toda forma de coleccionismo. La obra de arte está colocada en un lugar privilegiado, sólo a disposición de dos tipos de personas: los residentes locales, que por lo general la ignoran, y los turistas, obligados por la falta de tiempo a realizar rápidas visitas de unas pocas horas como máximo. Esta limitación es intrínseca a la misma singularidad de las obras mostradas.

Por esta razón, el gran arquitecto Konrad Wachsmann propuso hace cierto tiempo un museo itinerante, un gran depósito viajero, una suerte de carpa circense sobre cuyas paredes los más avanzados y sofisticados equipos proyectarían diapositivas de las obras de arte en sus dimensiones reales. De esta forma, el público de una ciudad de provincias podría admirar, en el curso de una semana, las mayores obras de arte del Louvre o el Ermitage. Es cierto que los cuadros serían, por supuesto, repro-

ducciones, pero mejor una reproducción que nada, y a este respecto, el Museo de Pintura Metafísica de Ferrara, que sólo tiene diapositivas, prueba que si el itinerario histórico y didáctico está bien organizado y se emplean los mejores medios técnicos, el visitante puede comprender y disfrutar las obras reproducidas con un aceptable nivel de fidelidad. Después de todo, generaciones de oyentes han descubierto y disfrutado de obras maestras de la música de toda época mediante grabaciones o interpretaciones de aficionados que hoy consideraríamos inaceptables. (Pero es posible que incluso muchos de estos oyentes comprendan a Bach, Beethoven o Verdi mejor que quienes pueden acceder hoy día a La Scala o el Carnegie Hall o pueden comprar un disco compacto.) Sin embargo, en estos últimos años, y gracias a los avances en el transporte y a las avanzadas técnicas de embalaje, hemos presenciado un nuevo fenómeno: viaja el museo mismo, con sus verdaderas obras de arte. Durante las próximas décadas, esta tendencia provocará un profundo cambio en el campo de la educación artística.

No quiero exhibir un fácil optimismo, ni negar que este fenómeno tiene también algunos rasgos preocupantes: el aumento del turismo impele a las masas a visitar las ciudades del arte con furia, y la multiplicación de las exposiciones itinerantes no puede aliviar esta tendencia, sino que más bien la potenciará.

Existe además otro problema, el que muestra más contradicciones preocupantes de todo el siglo. Críticos, historiadores, educadores, políticos ilustrados, todos ellos han deseado siempre que las obras de arte no estén sólo a disposición de unos pocos y afortunados poseedores o unos pocos ricos que se puedan permitir el lujo de un viaje de arte por el país de los limoneros en flor para cultivar su síndrome de Stendhal. Cuando se está haciendo realidad el sueño democrático del arte para todos, nos estamos dando cuenta de que todos somos demasiados y de que las masas pueden poner en peligro la salud de las ciudades del arte y de las obras que albergan y muestran.

No existe una solución fácil a este problema, pero podríamos señalar que el museo ambulante y las exposiciones temporales en cierta medida modifican su audiencia, no según el nivel social, sino conforme a la motivación. Mi esperanza es que estas exposiciones temporales se realicen cada vez más no en ciudades ricas, en atracciones turísticas, sino en localidades más alejadas que quedan aún por descubrir y apreciar. Entonces saldrá realmente el arte de los museos, y los museos saldrán de sí mismos. □

LIBROS Y DISCOS EN LIBERTAD

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

Crisol

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

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

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

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

TIENDAS INCORPORADAS A LA CADENA CRISOL

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

TALENTUM. NUÑEZ DE BALBOA, 53. 28001 MADRID Tf. 576 31 31/576 31 32

Todos los días de 10 a 10

Domingos y festivos de 11 a 15 y de 17 a 21

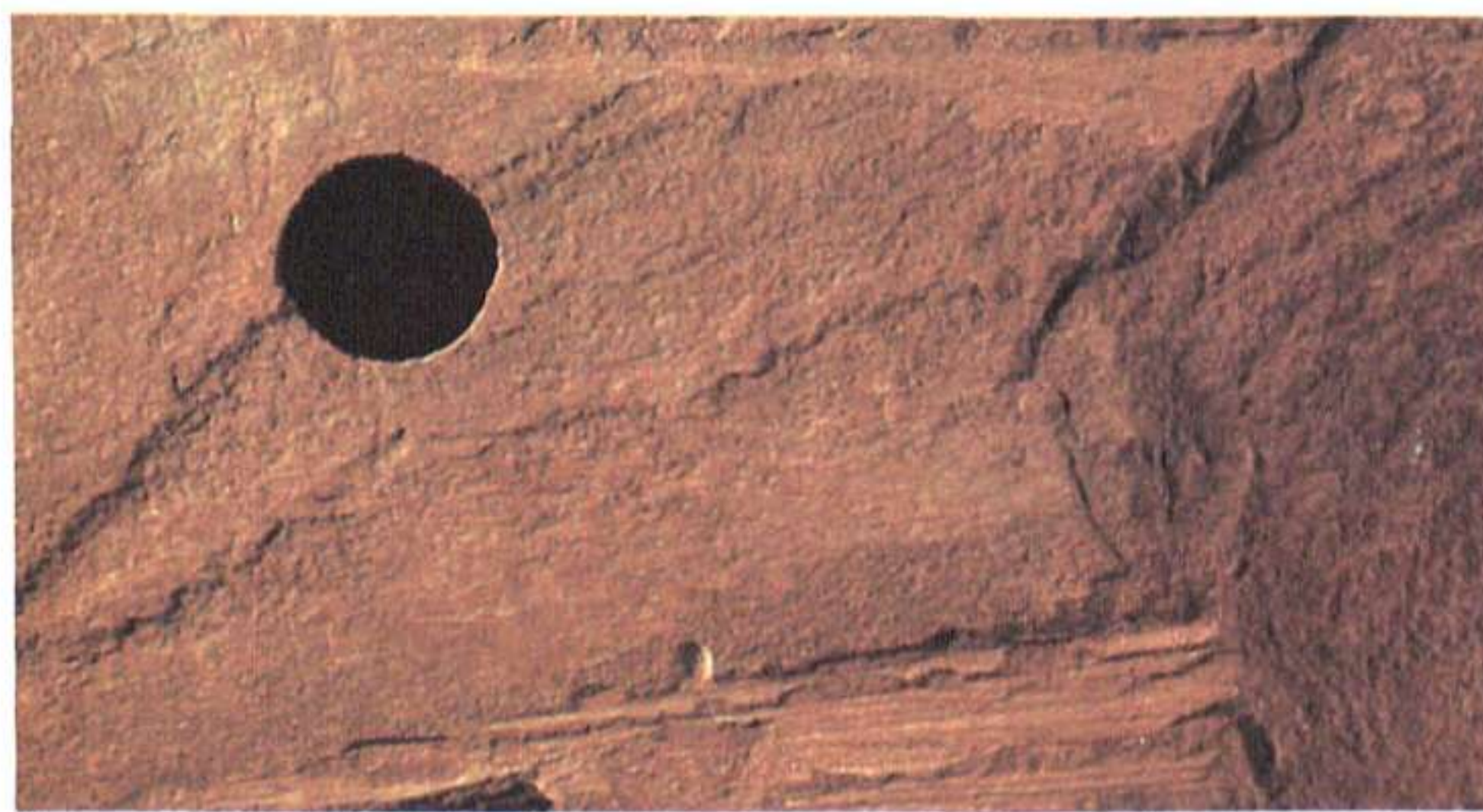
ANISH KAPOOR

ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE

En la década de los ochenta, la obra de Anish Kapoor, artista de origen hindú residente en Gran Bretaña, ha merecido una creciente atención por parte del público europeo y la crítica especializada. Recientemente pudo contemplarse en Madrid su obra *Campo vacío*, adquirida por el CARS para su colección permanente.

CARLOTA VALCARCEL

EL escultor Anish Kapoor expone en el palacio de Velázquez de El Retiro madrileño, organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir del 7 de febrero, ocho obras suyas de 1989 y 1990: *Three Witches* (*Tres brujas*, tres piezas, 1990), *Not Eve* (*No es Eva*, 1990), *It is man* (*Es el hombre*, en dos versiones de diferente tamaño, una de 1989 y otra de 1990), *Angel Field* (*Campo del Ángel*, 11 piezas, 1990), *Tomb* (*Tumba*, una pieza, 1989), *Void* (*Vacío*, un pieza, 1990) y una última, *Sin título* (siete piezas, 1990). Las esculturas son estructuras geométricas, la mayoría monolitos rectangulares, realizadas en piedra arenisca o pizarra, de ejecución tosca, con aplicaciones



Campo vacío, 1989. Arenisca y pigmento. Detalle de uno de los 16 elementos.

de pigmento negro en un orificio realizado en uno de los planos, como es el caso de *Three witches*, *Tomb*, *Not Eve* y las dos versiones de *It is man*. En *Void*, un gran círculo encastrado en la pared, *Angel Field* y *Sin título*, la piedra está totalmente recubierta de pigmento azul, técnica utilizada por Kapoor desde sus primeras producciones de fines

de los años setenta. La reducción en el uso del pigmento a partes concretas de la pieza, como aparece en las primeras obras comentadas, ha ido apareciendo paulatinamente en su producción más reciente.

Es el hombre, 1989. Arenisca y pigmento.



Anish Kapoor nació en Bombay, la India, en 1954. A los 19 años llega a Inglaterra para iniciar su formación universitaria. Reside en Londres desde entonces.

En 1974 realiza su primera exposición, una colectiva en Londres. Seis años después lleva a cabo su primera exposición individual en el estudio Patrice Alexander, de París.

En 1982 se organiza su primera exposición en la Lisson Gallery, de Londres, la galería que desde entonces lleva a Kapoor, aunque no de forma exclusiva. A partir de 1984 comienza su proyección internacional, que simultanea con exposiciones en el Reino Unido. Ha expuesto en Estados Unidos, por primera vez en 1984, en la galería Barbara Gladstone, donde repetirá en años posteriores. En 1985 en el Kunsthal, de Basilea; en 1986 en el Kunsternes Hus, de Oslo; en la galería Ray Huges, de Sydney, en 1987; en Kohji Ogura Gallery, de Japón, en 1989; en el pabellón británico de la Bienal de Venecia de 1990; en el Magasin, de Grenoble, hasta el 20 de enero de 1991. Además, la Tate Gallery de Londres, que posee en sus colecciones obra de Kapoor, presenta hasta el 10 de febrero una selección de sus dibujos.

La obra de Anish Kapoor ha sido objeto de atención por parte de la crítica especializada, sobre todo por el importante contenido simbólico que encierran sus obras, especialmente en todo lo referente al cruce o asimilación de dos culturas diferentes pero interrelacionadas, la india y la británica. Su obra es analizada en todo momento en base a la confrontación maniquea de principios contrarios: lo colonizador y lo colonizado, lo masculino y lo femenino, lo ancestral y lo moderno, el Este y el Oeste, lo particular y lo universal. Sin embargo, su obra no es una obra de confrontación, sino de integración, en la que es difícil diferenciar lo que tiene de tradición occidental moderna y de elementos orientalizantes.

Las esculturas que ahora se exponen en el palacio de Velázquez, realizadas entre 1989 y 1990, son el último estadio evolutivo del escultor, que básicamente se ha ido decantando hacia una progresiva austeridad formal desde sus primeras producciones a su llegada al Reino Unido, en 1973. Si bien estas primeras obras de los años setenta son decisivas para entender lo que más tarde sucede en su mundo creativo, especialmente en cuanto a contenidos temáticos, referentes a la introspección del cuerpo y de la mente del hombre, no es hasta finales de los setenta, principios de los ochenta, cuando forma un *corpus* teórico, acompañado de un lenguaje formal específico.

El contenido temático de la producción de Kapoor es múltiple, y sus esculturas se explican a través de este significado, en el que se incluyen, siguiendo el



Campo del ángel, 1990. Pizarra y pigmento. Once piezas.
Al fondo, *Es el hombre*, 1989.

texto de Thomas McEvelley, que aparece en el catálogo, "la simbología hindú, el pensamiento místico hebreo, la abstracción moderna, el arte minimal o de formas primarias, la objetualidad poética posminimal, la inconicidad metafísica, la intuición psicoanalítica, la nueva escultura británica". Si la escultura de Anish Kapoor es todo eso, es muy difícil dar una unidad a su pensamiento expresado a través de su escultura. De todos modos, se puede sintetizar como una búsqueda de los principios básicos del hombre, buscados dentro de sí mismo, y dentro de su propio cuerpo, entendido como receptáculo.

Con esta filosofía se integra dentro de la tradición tántrica de la India, en el principio del *lingam-yoni*,



que explica la diferenciación entre el espíritu y la materia como la diferenciación entre lo femenino y lo masculino. De hecho, Anish Kapoor ha afirmado que como artista cree que la parte creativa de sí mismo es femenina. Dentro de uno mismo hay siempre una parte femenina y otra masculina, que no es más que el reflejo del símbolo cósmico *lingam-yoni* (falo-vagina), representado normalmente como una espiral que se genera a sí misma. Esta autogeneración narcisita, esta “aventura amorosa cósmica”, con referencias sexuales, recorre toda la obra de Kapoor.

Una obra que desarrolla una temática trascendental por lo que tiene de proponer no ya respuestas, porque —en palabras del artista— en último término el arte no da respuestas, sino algunas cuestiones esenciales.

En las primeras obras de 1979 a 1983 Kapoor

expone composiciones en las que juega con varias piezas de tamaños diversos y formas redondeadas, estriadas, estructuras piramidales con dientes de sierra. Tal es el caso de *1.000 hombres*, realizada en 1979-1980, la primera de sus obras con lenguaje preciso. Estas formas las sitúa en el suelo y las cubre de pigmento pulverizado, que deja una aureola alrededor. Los colores que utiliza son el rojo, el negro y el amarillo. Esta obra temprana está dominada por la exterioridad, como también es el caso de *White sand, Red millet, Many flowers*, de 1982. Las piezas, dispuestas a lo largo del suelo, se relacionaban unas entre otras, creando un *lugar* en la extensión que ocupaban, es decir, incorporando el espacio arquitectónico que las circundaba. Las formas, convexas, se expandían más allá de sus propios límites. Gradualmente, las convexida-

des se fueron transformando en concavidades, las formas se van encerrando en sí mismas, al tiempo que aparece la pieza única, de mayor monumentalidad, y que contribuye a la concentración. Tal es el caso de *Mother as a Mountain*, de 1985.

Más recientemente, estas formas, en esa evolución de cerrarse cada vez más en sí mismas, van desplazando el color hacia las partes cóncavas, dejando para el exterior el material, principalmente arenisca, como en *Here and There*, de 1987, o *Wound*, de 1988. Poco a poco las concavidades van creando un espacio interior claramente definido. Citando una vez más a Thomas McEvelley, en obras como *Shrine* (1987) o *Blood Stone* (1988), "la obra es ya tan interna que el espectador apenas si tiene acceso a ella desde el exterior. El objeto que se engendró a sí mismo se está devorando a sí mismo una vez más. La vagina ha recuperado su esencia; tras haberse revelado ha retornado a su origen secreto". Así es en la obra *Void Field (Campo vacío)*, 1989, recientemente adquirida por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para su colección permanente, y que se mostró al público con motivo de la inauguración del museo, el 31 de octubre de 1990.

Al mismo tiempo, se ha ido produciendo una paulatina evolución de los colores diurnos a los nocturnos. El rojo, el amarillo o el blanco de las primeras obras ha desaparecido. Ahora es el color de la piedra y el negro. Sólo mantiene el azul, un azul prusia mezclado a veces con negro marte. Tal es el caso de su obra *Sin título*, de 1990, que forma parte de la exposición.

La obra de Anish Kapoor es fuente continua de contradicciones; por un lado, por el contraste que supone una fuerte presencia física, a través de la cual se exploran nociones del espíritu y de la vida, las metáforas del espacio interior y exterior, la oposición y unidad de lo masculino y lo femenino dentro del ser humano, la reproducción y el acto sexual, y el miedo al vacío que todo lo absorbe, y que es, a la vez, destructivo y creativo. Por otro lado, la conjunción en las esculturas de la solidez de la piedra y de lo delicado de los pigmentos; lo duradero y lo efímero. □

ENTREVISTA CON ANISH KAPOOR

"EL VACÍO ES UN ESTADO INTERIOR"

En la siguiente entrevista, el artista indio Anish Kapoor, residente en el Reino Unido, hace un recorrido analítico por algunos de los aspectos más significativos de su obra. El cuerpo, como entidad cosmológica que alberga en su interior un retrato del universo, es el punto de partida para recalcar después en temas como el vacío, las influencias artísticas, los materiales usados, la fuerte huella de la imaginería femenina en el conjunto de su obra o su interés por la filosofía oriental. Un recorrido intenso que permite conocer mejor a un artista casi escondido.

MARJORIE ALLTHORPE-GUYTON



Anish Kapoor, junto a una de sus piezas.

Poco amigo de hacer declaraciones, su obra ha merecido un reconocimiento unánime durante la última década en los foros más diversos.

Pregunta. En los años setenta usted realizaba instalaciones que parecían ritualizar el espacio y evocar, al mismo tiempo, sensaciones relativas al cuerpo y a la sexualidad.

Respuesta. Existe una obra que realicé entre 1973 y 1974 y que resulta fundamental para entender lo que más tarde acontece. Aborda el cuerpo como una entidad cosmológica que alberga en su interior un retrato del universo.

P. ¿El dibujo a tiza trazado sobre el suelo?

R. Sí. En esa instalación identificaba las zonas masculinas y

femeninas del dibujo con formas simples tales como esferas y cubos. En obras posteriores, *1.000 names*, por ejemplo, éstas conformaban una especie de lenguaje.

P. Se podían observar referencias a Joseph Beuys y al arte povera, y quizá otras más explícitas a Marcel Duchamp. ¿Hasta qué punto este legado persiste en su obra?

R. No estoy interesado en el Duchamp del *objet trouvé*, del *readymade*, sino en el Duchamp de dos obras: *La mariée mise à nu par ses célibataires*, debido a sus asociaciones alquímicas, y *Etant donnés*, que considero sublime. Espiando a través de la mirilla, el espectador se transforma en *los solteros* y completa la obra. Lo que me atrae es ese

ANISH KAPOOR

Comisaria: Brett Rogers.

7 de febrero - 6 de mayo de 1991.

PALACIO DE VELAZQUEZ.

ritual de conjunción y oposición.

P. ¿Le asustan los títulos?

R. Desde luego que no. Creo que los títulos son muy importantes. Duchamp tenía razón cuando afirmaba que el título es la parte más importante de la obra. Dado que no creo que se pueda hacer arte abstracto, el hecho de situarlo en el mundo y darle un nombre es de vital importancia.

P. Algunos mantienen que la experiencia estética es trascendente, mientras otros sostienen que la trascendencia es sólo posible merced a la gracia religiosa.

R. Si se plantea la cuestión en semejantes términos, comprendo que Yves Klein haya necesitado saltar al vacío.

P. Hablemos del vacío.

R. El vacío es, verdaderamente, un estado interior. Tiene mucho que ver con el miedo, entendido en términos edípicos, y más aún con la oscuridad. No hay nada tan oscuro como la niebla interior. Ninguna negrura es tan negra. Soy consciente de la presencia fenomenológica de las obras del vacío, pero también lo soy de que la mera experiencia fenomenológica es, por sí sola, insuficiente. Descubro que estoy volviendo a la idea de la narrativa sin argumento, a aquello que permite la introducción de la psicología, del miedo, del amor y de la muerte de la manera más directa posible. Este vacío no es algo que no se pueda expresar. Es un espacio potencial, no un no-espacio.

P. *Void field* y *Angel*, en la reciente muestra de la Lisson Gallery, parecían estar concebidos como una instalación y no como dos obras diferentes. Hay

algo muy singular en *Angel*, debido a que el azul lo convierte en una imagen ilusoria, aunque la pizarra en la que está realizado le confiera pesadez. Se produce una relación dialéctica entre la imagen y la sólida

que hacen referencia a otra oposición básica: la de lo masculino y lo femenino. Si se considera la forma en la que estaban distribuidas en la Lisson Gallery, *Void field* y *Angel* se comportaban como una obra única. Alu-

igualmente claros. También es una imagen central en el Islam. En La Meca, la Kaaba es un cubo con un meteorito en el centro.

P. ¿Se ve a sí mismo empleando siempre pigmentos?



Madre como una montaña, 1985. Madera, yeso y pigmento. 140 x 275 x 105 centímetros. Colección Walker Art Center, Minnesota, Estados Unidos.

presencia material. Y los bloques de *Void field* poseen una presencia física sumamente dura, aunque sea evidente que están huecos.

R. Mi intención fue realizar una obra que fuera simplemente masa y no masa. En las piedras huecas de *Void field* intenté sugerir la idea del cielo contenido por la tierra. *Angel* representa otra transformación: la de la tierra en cielo. Ambas están relacionadas con las obras anteriores constituidas por polvo,

den a la transfiguración. Y éste es un tema esencial.

P. ¿Un tema cristiano?

R. Bien, sí, es cristiano, pero yo creo que es asimismo parte fundamental de cualquier filosofía. La mayoría de las religiones encierran alguna noción acerca de la transfiguración del cuerpo en espíritu. Existen claros paralelismos en la alquimia, que tienen sus raíces en el cristianismo y en el judaísmo; pero también creo que existen paralelismos budistas e hindúes

R. Ésa es una pregunta imposible. No sé cómo responderla. El color posee esa propiedad de transformar las cosas, de convertirlas en otras diferentes. Tiene un valor metafórico muy vasto, y este hecho me resulta inmensamente interesante.

P. ¿Qué se proponía usted al realizar obras como *1.000 names*, con las aureolas de pigmento sobre el suelo? ¿Era su intención sugerir, del mismo modo que los expresionistas abstractos, las fuerzas que con-

forman las cosas, la necesidad de destruir la forma para luego volver a construirla?

R. El pigmento posee una marcada calidad material. El acto de poner pigmento sobre esos objetos elimina todas las trazas dejadas por la mano. No han sido hechos, únicamente están allí.

P. ¿Es su intención eliminar los signos dejados por la mano del artista para crear cosas que parezcan *naturales*?

R. No es ésa la expresión que yo emplearía. Preferiría hablar del objeto *autogenerado*, del objeto que se ha hecho a sí mismo. Esto se relaciona con el tema del origen y con la idea de que la obra posee su propia realidad, independiente de la mía.

P. ¿Qué intervención *manual* realiza usted sobre sus obras? ¿Quién efectúa el vaciado de sus trabajos más recientes?

R. Hablo muy poco acerca de la manera en la que se hacen las cosas, no porque desee mantener ningún secreto, sino porque la manufactura no es el resultado. La realización, aunque sea la culminación de una actividad, es a la postre irrelevante para la contemplación.

P. ¿Significa esta actitud un rechazo del *ethos* minimalista? Eva Hesse hablaba de su obra como de otro género de sistema. Esta declaración me parece un eco de su declaración, ampliamente citada, de 1981: "No deseo hacer una escultura de la forma... Deseo hacer escultura sobre las creencias, o sobre la pasión, o sobre la experiencia que está más allá de las preocupaciones materiales". Esto supone una negación de la progresión lineal del esti-



lo, de algo que reemplaza a otra cosa.

R. La materia que el arte ha de abordar no varía, pero la aproximación a esa materia se puede realizar de modos diversos. La mayor parte de lo que yo hago es frontal; la lateralidad no proporciona una mayor experiencia de la obra. Ésa es la función de todo el arte icónico; no se puede ver la espalda de Dios. Creo que ésta es una bella idea.

P. Ahora, más que nunca, se habla de la dimensión espiritual del arte.

R. ¿Es que es posible hablar sobre ello? ¡Eso sí que es un verdadero avance!

P. Se ha insistido mucho en sus raíces indias, en su interés por la filosofía oriental, que, sin duda, también forma parte de la tradición británica, desde Blake o Yeats, y por la que se interesan múltiples artistas y escritores contemporáneos.

R. Yo soy indio, pero considerar las cosas en términos de nacionalidad es limitador. No me veo como un artista indio, pero tampoco como un artista

británico. Soy un artista que trabaja en Gran Bretaña. La obra ha de contemplarse desde un punto de vista lo más amplio posible. Si se acepta que la cultura occidental está en crisis, se pueden obtener conclusiones que ponen este hecho de relieve. Por ejemplo, la decoración en el arte indio comporta una visión filosófica del mundo. Refleja la abundancia, la fecundidad, el mundo como unidad generadora. Fuera de este contexto, en Occidente, es meramente decorativa, no existe otra

P. Parece que su obra también le debe algo a esa tendencia que Lucy Lippard identificó en la obra de varias mujeres artistas, a las que incluyó en su exposición *Eccentric abstraction*, en 1966. Su abierta aproximación a la noción del origen y de la mujer se enfrenta con una parte importante de la filosofía occidental, en la que la misoginia está muy marcada.

R. Hay un gran temor a la mujer. Es algo que el pensamiento indio reconoce abiertamente. Personifica a la madre terrible como deidad en Kali. El momento del origen, en tanto que concepción del principio y como vía para entender mi propia actividad, es de primordial interés para mi obra. Gran parte de la imaginería que utilizo es femenina. Los primeros trabajos constituidos con polvo, *White sand*, *Red millet*, *Many flowers* y *To reflect an intimate part of the red*, sondean el origen de lo femenino. Es como si descubriera lo femenino en mí. He reconocido este hecho como una realidad, y eso me permite trasladar mi interés a otros temas. Creo que es una liberación fundamental.

P. ¿Los materiales que elige —fibra de vidrio, arenisca, pizarra sin cortar y ahora carbón y, principalmente, pigmento crudo— sirven tanto para distanciar como para atraer. No es posible acercarse a todo ese color saturado. ¿Es que hay algo impersonal, no subjetivo, en su trabajo?

R. Estoy interesado en mantener la distancia. Tengo claro que la obra es algo diferente de mí mismo, separado de mí. A la postre, aunque mantenga que no creo en la forma de autoexpresión que resulta del flujo de

la consciencia, de un modo u otro lo que se exterioriza parece relacionarse con una serie de realidades innatas que forman parte de uno mismo. Sin embargo, creo que hay una gran diferencia entre este hecho y

“Como artista considero que la parte creativa de mi trabajo es femenina”

declarar que se dice o se expresa algo específico.

P. En una de sus obras más recientes, *Black fire*, las imágenes sexuales son muy poderosas.

R. Sí, pero también se trata en gran medida de un escenario, un lugar de paso. Es un entramado de referencias que tiene sentido en términos de la preocupación judía por el tema de la puerta, del pasaje y del lugar. He visto recientemente arte judío del Imperio Otomano, concretamente las series de textiles que cubrían la Torah en la sinagoga. Son antepuertas. Tienen un centro monocromo y están abigarradamente bordados con los símbolos judíos del árbol de la vida y de la minora. Hay que destacar que comienzan su vida como cobertores de cama. Hay una relación entre la casa, el lecho y lo divino.

P. Estas consideraciones nos alejan de Ad Reinhardt, de su rechazo del contenido trascendente: “No hay angustia, ni supernaturalismo ni subhumanismo, ni inspiración divina o transpiración diaria”.

R. Y sin embargo, la obra de Reinhardt es claramente rica en referencias y contenido. Estamos siendo testigos de cómo lo que estaba vacío se llena. La

cuestión crucial sería, ¿cuál es el contenido?

P. Su trabajo parece generar múltiples significados: para dar a entender que no existe una voz única. En este sentido está cercano a Barnett Newman cuando escribía que “lo singular no existe en las artes”.

R. No creo en la existencia de un punto de vista único en el sentido de una verdad absoluta.

P. Su obra reciente es manifiestamente monumental. En *Black fire* hay tan gran cantidad de carbón que el material resulta en sí mismo poderoso. ¿Considera esto como un peligro?

R. No. La escala es parte crucial del contenido. Un montón pequeño de carbón no tiene el mismo significado que uno grande. Una de las conclusiones fundamentales que se desprenden de mi obra es que la escala está siempre relacionada con el cuerpo. En las obras realizadas con pigmento entre 1979 y 1983 los objetos generaban una sensación de lugar. Este lugar se ha desplazado ahora al interior de los objetos, por lo que se ha impuesto la necesidad de alterar la escala. Este lugar interior es un espacio mente-cuerpo. Un santuario individual.

P. Una obra como la reciente *Tomb* nos recuerda forzosamente, como una *vanitas*, que todos hemos de morir; mientras que cierto arte reciente es como la *frivolidad que finge, un opiáceo, una panacea*.

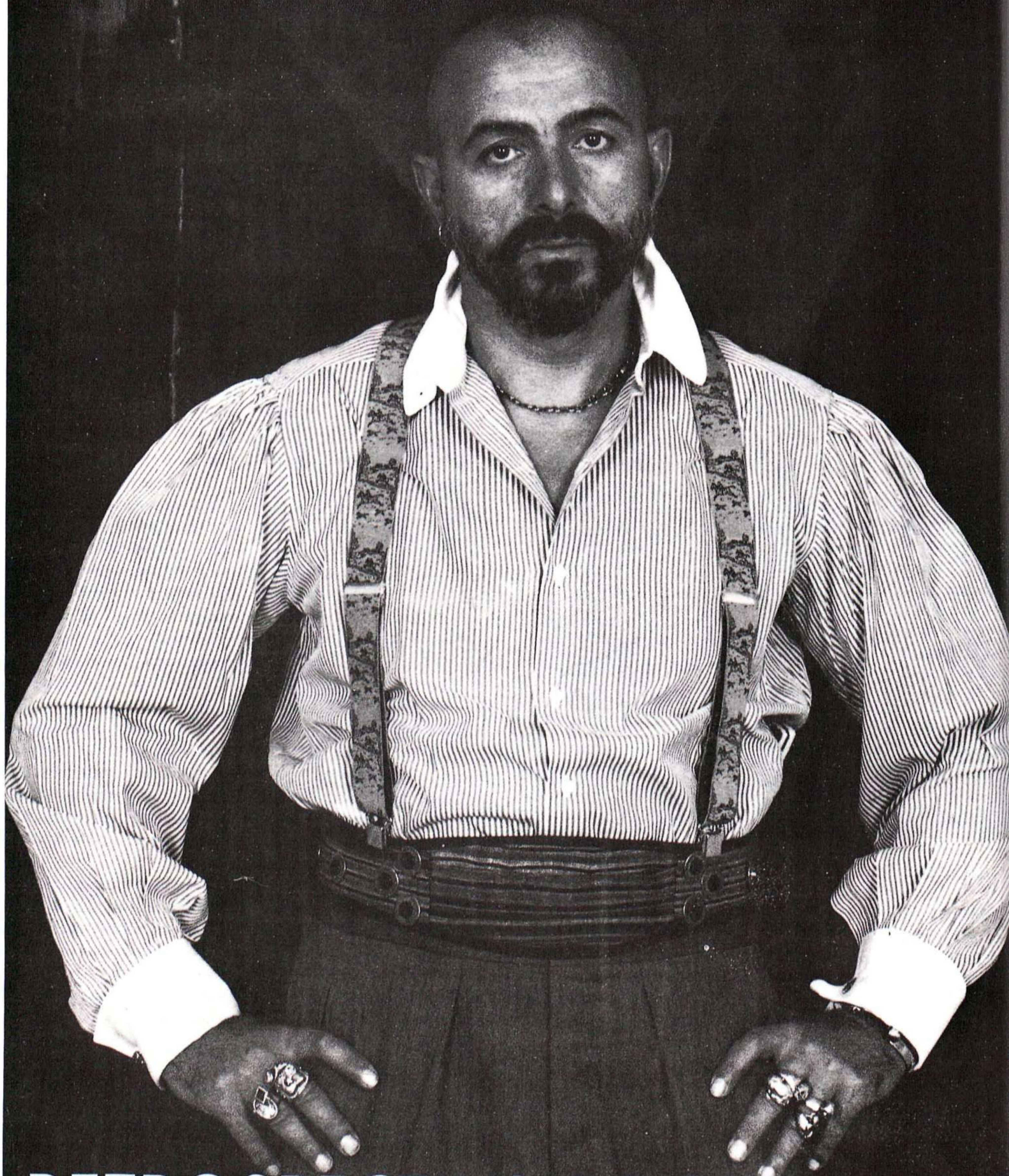
R. Quizá el objeto contemplativo es también una panacea. En el fondo, el arte no procura ninguna respuesta. No es un sustitutivo de la experiencia religiosa. Puede ser que plantee algunas cuestiones de importancia, si es que esto sirve de algo □

Tres brujas, 1990. Arenisca y pigmento.

interpretación. Esto, no obstante, ha de cambiar. Hacia el año 2000 habrá, aproximadamente, 50 millones de no europeos viviendo en Europa. Esperemos que definan un arte nuevo que se implante sólidamente en la corriente principal.

P. ¿Y que transformen radicalmente nuestras actuales concepciones de la cultura y de la raza?

R. Sí. Y que nos rescaten de la crisis de la posmodernidad.



RETROSPECTIVA DE PINTURA Y

MARKUS LÜPERTZ

BELLOS HÍBRIDOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía presenta la primera retrospectiva de Markus Lüpertz organizada en España. En la exposición se podrán contemplar alrededor de cien pinturas y doce esculturas en bronce pintado. Nacido en Liberec (Bohemia) hace 49 años, Markus Lüpertz está considerado como uno de los cuatro grandes del arte alemán actual, en una tendencia que puede ser clasificada como de nuevo expresionismo. Su trabajo ha sido merecedor del amplio reconocimiento que hoy se le otorga en Europa y Estados Unidos.

La exhibición de las obras de Markus Lüpertz consta de tres partes. Una corresponde a los años sesenta, de pintura *ditirámbica*, de la que el propio artista escribiría: "El ditirambo que yo he inventado pone de manifiesto los atractivos del siglo XX". La segunda parte recoge la pintura *de estilo* y, por último, la obra producida en la década de los ochenta con las paráfrasis de temas antiguos. La obra pictórica estará representada con aproximadamente cien piezas, acompañadas de las grandes esculturas en bronce pintado de los últimos años. Las obras expuestas han sido realizadas entre 1962 y 1990 en diferentes lugares: Berlín, Karlsruhe, Milán, Florencia, Nueva York, Salzburgo, Colonia y Düsseldorf, localidad en la que reside actualmente. Con ello se ofrece una visión de la obra de Lüpertz desde sus inicios hasta la madurez. Se ha contado con préstamos tanto de museos públicos como de colecciones privadas. La exposición que se presenta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se complementa con la publicación de un amplio catálogo ilustrado que ofrece una buena muestra de la obra de Lüpertz. Junto a los textos introductorios de los responsables de la exposición, se publicará una larga conversación sobre escultura, arquitectura, música y poesía, en la que participan Lüpertz y Eduardo Chillida.

BERNARD NOËL



LAS cosas permanecen cambiando hasta el punto de que sólo deben su continuidad a su nombre y a nuestro reconocimiento. Sucede con su duración lo que nos sucedería a nosotros si pudiéramos cambiar de cuerpo o de sustancia. De hecho, algunos lo consiguen y metamorfosean su vida en postes de colores, en ruidos de lenguas o de instrumentos. En el fondo, lo duradero es ajeno a aquello que hace durar, y el mortal, en un violento desdoblamiento, proyecta y plasma en él su propia forma. ¿Qué subsiste bajo esas especies? La sombra tiene la ventaja de no hacerse preguntas acerca de sí misma, y la claridad no puede nada al respecto.

Nosotros vemos las cosas desde un lado o desde otro, sin considerar la profunda mudanza que transforma su naturaleza. Para nosotros, todo está vivo o todo es ilusión. Nos movemos dentro de lo determinado, de lo finito. La verdadera novedad de la pintura de Markus Lüpertz —y la de sus amigos— consiste en que nos saca de los límites del todo blanco o todo negro, dándonos a contemplar un estado de las cosas nunca visto, ya que se sale de esa postura definitiva y absoluta que nuestro ojo tal vez necesite y, en todo caso, a la que está acostumbrado. Pero, ¿nos hemos parado a pensar que, si las cosas permanecen igual para siempre, la lengua visual que constituyen no es la lengua viva que creemos, sino una lengua muerta o, cuando menos, una lengua neutra?

Volviendo a la figuración, el arte de Markus Lüpertz pretende precisamente reanimar la relación entre la mirada y las cosas. En lugar de pintar las cosas ilusamente o de estilizarlas en signos, las encarna en su forma, confiriéndoles de ese modo una materialidad ineludible que contradictoriamente afirma, con cierta ironía, la necesidad de su presencia. Por tanto, la cosa representada ya no se justifica por la lógica de la representación: se distancia de sí misma cavando a su alrededor un foso que invierte su situación. Es que tradicionalmente la cosa pintada remitía a su referencia y, a través de este encadenamiento, se articulaba con el sujeto del cuadro y a la vez le aportaba su contribución. Con Markus Lüpertz, todo va en el otro sentido: a la cosa le importa un bledo su origen, y ya ni lleva al sujeto dentro de sí, ni lo jalona, puesto que éste se inventa en su aparición o incluso antes.

“Me pongo a pintar”, dice Lüpertz, “y los sujetos se van viniendo mientras pinto. Empiezo con motivos abstractos y luego me escapo con sujetos cuya belleza o interés demuestran, de vez en cuando, que

Titán, 1985. Bronce pintado, 6 ejemplares. 253 x 196 cms.

Mailänder Composizione IV, 1980. Óleo sobre tela. 207 x 158 cms.

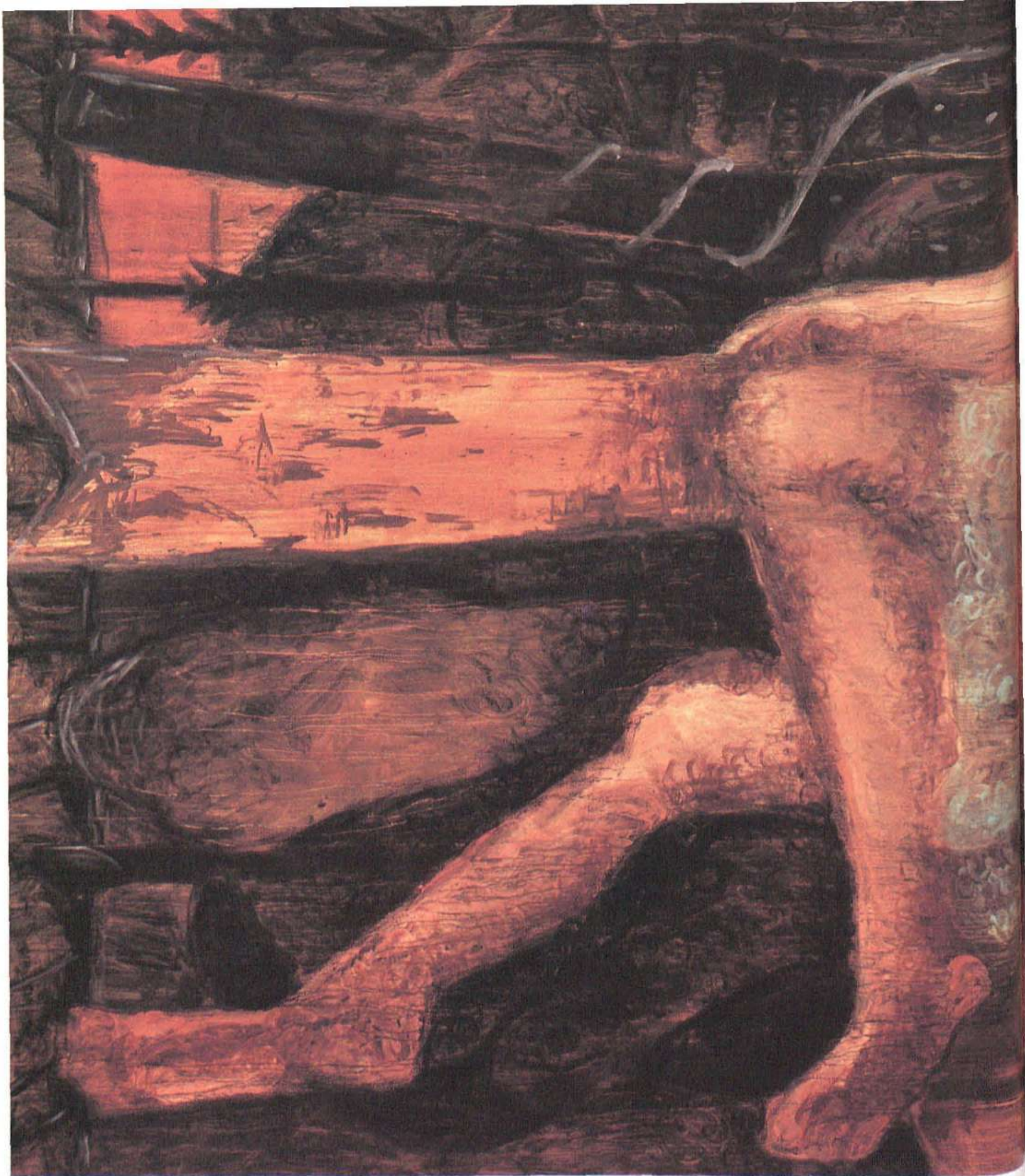


tengo sensibilidad de artista...”.

En la figuración de antaño, la visibilidad del sujeto está constantemente hipotecada por su legibilidad: se ve una composición en la que cosas y figuras nos despiertan evocaciones y ponen en juego una parte de memoria y una parte de relato. Todo nos hace señales por referencia y por reconocimiento. Las obras de Lüpertz, cosas y figuras desdeñan todo ese sistema de asociación que actúa inspirando mutua seguridad. No hay duda de que una vasija se parece a una vasija, un rostro a un rostro, un pollo a un pollo, pero, es evidente que la referencia no representa una garantía, ya que todas esas formas juegan entre sí y no con modelos externos al cuadro. La pintura es su encarnación común, y propaga de una a otra el movimiento contagioso de un espesor a la vez espacioso y oscuro, temporal y luminoso.

Nada está cerrado en sí mismo; nada está acabado; nada es una réplica del mundo tal como es; nada se toma a sí mismo por lo que es: la vieja representación cae en su propia trampa y se vuelve contra sí misma, en cierto modo transmutada por el extraño poder lúdico de esas formas abiertas a la semejanza y cerradas a la identificación. La mirada se desliza de un motivo a otro, esboza un punto de vista, se detiene en un detalle, baila entre las pinceladas, y se da cuenta de que el placer de ver es como el aliento, que se apoya en su expiración en lugar de correr siempre hacia adelante, persiguiendo una meta tan moral como hipotética.

Aquí la pintura continúa y recomienza, es decir, que acepta sus materiales, su superficie y el vocabulario visual que le ofrece el mundo en lugar de hacer trampas con lo inevitable. No hay otra alternativa que ser o no ser, lo demás es oportunismo y mercadería, engaño y falsificación. En cuanto al antiarte,



no deja de ser un callejón sin salida, ya que, a través de él, la provocación se ha convertido en un valor aceptado. Sencillamente, hay que pintar o no pintar. Y que el placer de los ojos pueda más que la escasa satisfacción del concepto o de la idea.

EL arte de Markus Lüpertz recoge a su manera el pensamiento poético de William Carlos Williams “no ideas but in things”, lo cual produce una pintura en la que el sujeto se interioriza, se introvierte, uniendo así sus elementos.

Lo más sorprendente de esta obra no es la materia, sino la inocencia. Es imposible dudar del saber del pintor y, sin embargo, él sólo lo manifiesta apartándolo. En la misma organización del lienzo se percibe una especie de alegría montaraz que orienta la mirada hacia el gozo inmediato. El sentido se va desarrollando a partir de la sorpresa de descubrir que la

POUSSIN

Texto poético de Markus Lüpertz

Ablunt, el espía, escribe sobre Poussin,
el espía, Poussin, Richelieu, Mazarino, d'Artagnan
Blunt, un rey Luis, Dumas,
contemporáneos en el espíritu,
Artos, Portos, Velázquez, Rubens, Frans Hals,
buenos contertulios;
él abandona Francia a cambio de Roma
(impensable en tiempos de Dumas),
Richelieu, Mazarino y Luis
irán a buscarlo más adelante,
pero sólo por un año y medio: el proyecto
para una fachada del Louvre,
y también un par de cuadros por encargo oficial.
El no afortunado retorno a casa,
odio a Francia, insultada con grosería,
vuelta a Roma
a la otra soledad,
la soledad de la felicidad burguesa,
a la soledad de la hija del pastelero;
los residuos de una enfermedad delicada
cuyo tratamiento es imperioso.

Vive en Roma a puerta cerrada,
sólo su nombre y su fama le dan espacio
y una cultura puesta en duda con frecuencia
pasa a ser tema de conversación de bulevar
enmarcada por historias vanas.

La hija del pastelero resulta una buena mujer
(jamás la pintó o dibujó).
En cambio sí está dibujado él, que tiembla
y tiembla cada vez más.
He visto dos retratos suyos, autorretratos.
En uno tiene una mirada seria, en el otro he descubierto
una sonrisa ligera, casi astuta.
Pienso en sus años de juventud y de aprendizaje,
un muchacho desenfadado que jamás
permaneció mucho tiempo con un maestro.
(¿Por qué habría de hacerlo? Sabía que era una
[excepción

y en consecuencia se comportaba a su gusto
y, como sabemos, tenía razón).
No tuvo hijos,
en cambio, los pintó (a los pequeños),
los pequeños ángeles, los disipados que desaparecen
como gusanos entre las nubes
queriendo y no queriendo ser graciosos
en su mímica y en sus gestos exageradamente adultos.

Su mujer muere con 52, él llegará a los 71.
Rubens, el gigante de su tiempo, llegará sólo a los 63,
el máximo lo alcanzará Frans, el feroz contemporáneo
Frans llegará a los 86.

Pues bien, tiene 30 cuando se instala en Roma,
adulto y un hombre ya maduro
y aún sin obra relevante.
Pero, qué hacer,
antes también había pintado carteles para tabernas,
va de pintor de brocha gorda

y naturalmente pinta retratos en la feria.
Pienso en el Berlín que yo viví.
Como se ve, en todos los siglos
las posibilidades son las mismas.
Nosotros los pintores de cuadros comenzamos todos
[igual,
un trozo de tela, un lápiz,
pincel y los colores y después el genio de salir adelante,
contrarrestar toda crítica.
Y después la soledad deseada y no deseada del taller
y la vida, que siempre
quiere corromper al pintor, p. ej., con arte moderno;
porque el contemporáneo no ama a sus
genios. Inventa el terror
de la amistad, del amor,
el terror del éxito, del dinero.
De hecho, Poussin llega a ganar dinero, gustosamente
ganará dinero, me imagino, pero lo guarda para sí,
no es muy generoso, y
se aleja de las amistades,
su amigo poeta y protector
Cavaliere Marino canta sobre esto una canción.
Pero tiene benefactores.
En 1627 conoce al Commendatore Dal Pozzo
(según se dice, su principal protector)
Más tarde también se enfriará esta relación.
Y se sirve del comercio de arte,
entonces aún en manos de aquellos que querían ser
[pintores.

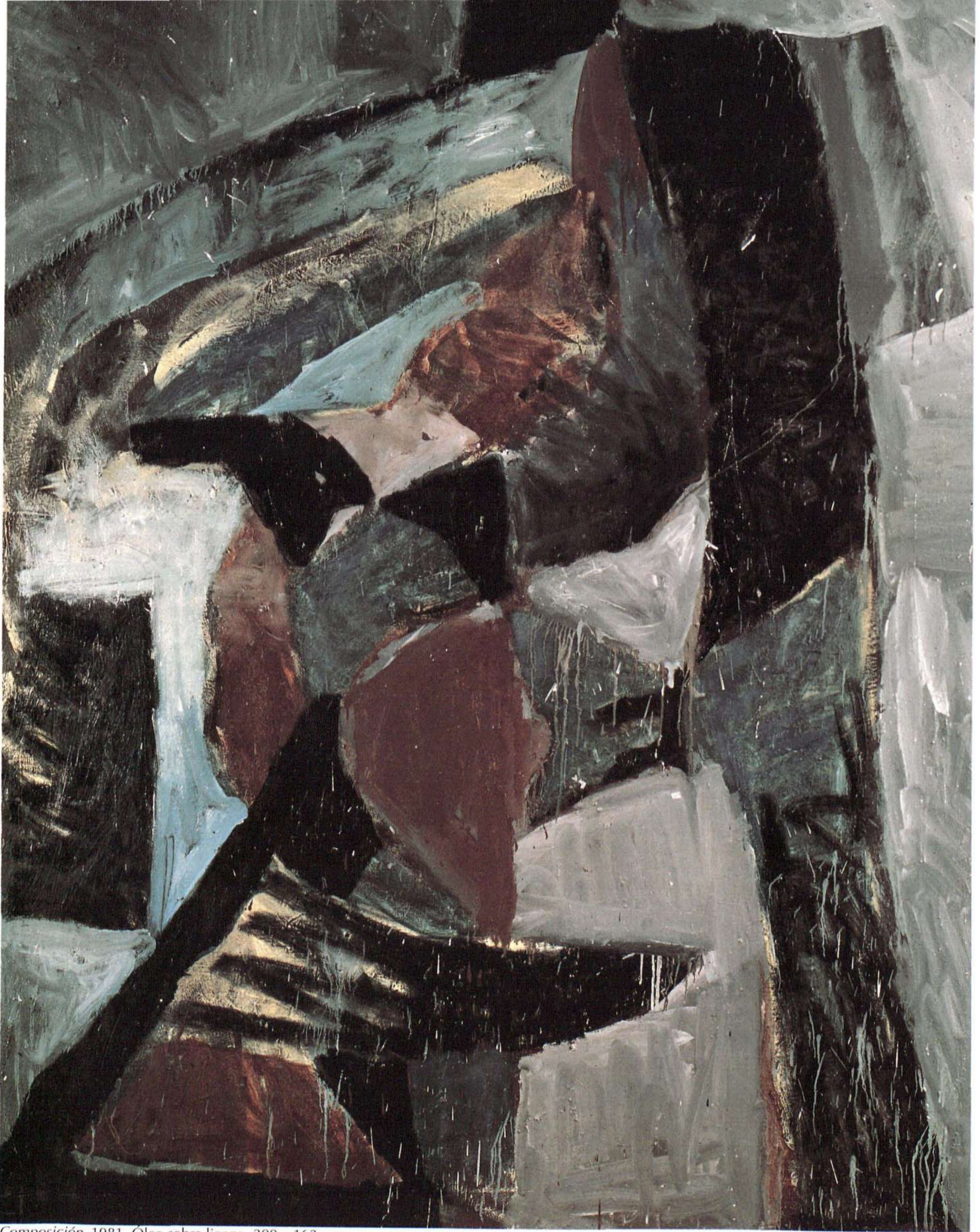
Ya que pintar para el comercio de arte
era la máxima liberación de temas prefijados.
En Poussin el comercio influye
en el formato (p. ej., la figura de primer plano de tres
palmas)
y, aun así, detrás de esa influencia se halla
otra intención, mayor. Sustrae
sus cuadros de la arquitectura
y, con ello, de ser utilizados.
Sus cuadros ya no forman parte de un propósito,
sino que constituyen universos independientes.
Qué nuevo, qué importante era esto en aquel tiempo,
300 años después, muchos colegas
hace ya tiempo han traicionado esta liberación de...
y han vuelto a ser esbirros
de los decoradores o lo son ellos mismos.
Estas centrales de energía construidas meditadamente
(me refiero a los cuadros de Poussin)
nunca alcanzaron popularidad.
En trescientos años su fama
no ha sido sino fama entre especialistas
y lo es aún hoy.
También yo soy un especialista. Él es
un padre del arte.
No –tu padre artístico de artilugios.
Más allá del tema, reconoce
el exclusivo sentido de artilugio del arte,
vence el sentimentalismo de su tiempo
mediante orden aparente y
construcción de fondo.
Juega juegos de equívocos, calcula primeros planos

y planos de fondo, impone líneas
que llevan gestos y los congelan
y siempre, como llamas, pequeñas manos
(en verdad, puntos de atención) que
señalan hacia el cielo, coronan
un abrigo, un vestido, y liberan a ambos
de su abstracción.
En Poussin, el objeto, la figura liberan
a la forma, a la línea, de su tendencia a la abstracción,
ornamento de la acción para los triángulos, los círculos,
el movimiento circular, la espiral, la concha del caracol
[en Poussin
Este bíceps –el cuadro de Poussin–
es tan introvertido, tan vuelto hacia sí mismo, que
no permite propósitos fuera del espacio del cuadro.
Este no-ser-decorativo descarta
ser-popular. Este es el precio,
con el cual se da un puntapié en el trasero a la pintura
[del género.

Y esto es lo que hace Poussin, mientras
Richelieu intriga, Europa combate durante treinta años y
Urbano VIII, el amante del lujo, el obispo de Spoleto,
gobierna Roma y ha de contender
con los protestantes.
Los tres mosqueteros practican la esgrima y
Poussin pinta, contra Rubens y el dios Velázquez.
Adversarios a grandes distancias,
El vencedor o los vencedores jamás serán
identificados. Sólo los historiadores del arte
inventarán siempre un compartimento para cada uno
y los artistas siempre odiarán o amarán
a los grandes colegas, según sea el caso.
El primer encargo de Poussin en Roma, 1625-26,
se ha perdido indefectiblemente
por tanto, leyenda o, mejor, concepción.
También esto tiene un significado moderno,
sin duda fue su mejor cuadro.
Este enorme par de los cuadros perdidos,
esta secretísima galería de los dioses,
Este Olimpo
fuera del alcance del hombre,
Este espacio celestial de los pintores, al que
algún día entraremos todos nosotros,
es la colección de los colegas muertos.
Cada leyenda de una obra de arte desaparecida es
la obra de arte en sí misma, y sólo la muerte
(y eso lo sabemos)
resuelve o perdona toda leyenda.
Es la muerte la entrada en la catedral muerte
o la catedral eternidad.
Son los cuadros de los grandes artistas
ventanas en esta catedral y
(a través de los cuadros)
penetra la luz,
la luz, que significa un ápice de eternidad.
Perfora el pintor, el gran pintor,
el muro que nos rodea tan estrechamente
y que llamamos vida.

TRADUCCION DE PABLO DIENER OJEDA

Para Poussin, 1989. Óleo sobre
cartón. 250 x 200 cms.



Composición, 1981. Óleo sobre lienzo. 200 x 162 cms.

semejanza no conduce a nada: entonces se produce un desenlace, una libertad desconocida. Es como si el vocabulario ligase él solo frases liberadas de la sintaxis. "Sí, no hemos cambiado de palabras, pero éstas se articulan de otra manera y configuran por ende un nuevo lenguaje".

Naturalmente, la articulación diferente modifica la relación: la mirada se pierde en aquello mismo que reconoce, y cada cosa se convierte en un desvío que lo reconduce a sí mismo, no para que se ensimisme, sino para que en lo sucesivo sólo ceda ante la mera atracción visual de las formas pintadas en la frescura de su aparición. El logro de Markus Lüpertz consiste en redescubrir el original mediante un gesto que elimina en las cosas lo ya visto, dando paso, precisamente, a esa frescura. Lo extraordinario es que la pincelada elimina y crea a la vez, y que tiene el poder de comunicar esa doble capacidad al espacio de la mirada —y por consiguiente al de la representación—. La pincelada elimina, la pincelada revela con un solo movimiento, que confiere a la figuración la intensidad de lo primitivo.

La sensación de lo primitivo refuerza el efecto de ironía de una obra que le hace burla a la historia y que introduce en ella la transgresión. De pronto, la mirada duda entre el encantamiento y el desconcierto, pues adivina en esa situación paradójica un impulso algo insensato. Las palabras de la pintura, como *dibujo, figura, composición*, pueden servir aquí sin corrección; pero ¿ocurre lo mismo con aquéllas que son comunes a la pintura y a la visión, en particular con la palabra *imagen*? El desconcierto en que se ha colocado a la representación se extiende naturalmente a la imagen, de tal suerte que, sin caer en el bobalicón: "¿Y esto qué es?", el espectador no puede evitar el: "¿Qué hay ahí?".

Tal vez la pregunta sólo se plantee a falta de una palabra adecuada para designar aquello que, viniendo del mundo, no regresa a él, aquello que habiendo dejado de sacar de sí mismo su justificación y su significado, ya no es exactamente una *imagen*. Un cuadro de Markus Lüpertz se hace a semejanza de una imagen, mientras que una imagen se hace a semejanza de la realidad. La novedad consiste en ese paso

dado fuera de lo fantástico, de lo *surrealista*, pero no se trata de un salto más, ni siquiera de un salto cualitativo, puesto que en ese paso se efectúa una transformación que lleva consigo un cambio de naturaleza.

¿Qué vemos, por ejemplo, en *Blaue Katze* (número 7)? Un personaje de pie, una máscara, un gran jarrón, alguien o algo, un fondo cuadrículado, un raudal de espacio azul... La denominación, al enunciarse, no hace sino sentir su insuficiencia, y es sin duda ahí donde las figuras dichas dan la espalda a su propia imagen. Por mucho que se repita que el eterno problema de la figuración ha sido el apartarse de las cosas en su misma representación para convertirlas en su pensamiento, se ve claramente, se siente visualmente, que ese proceso, si se aplica aquí, no permite el acercamiento al cuadro: más bien tira de la mirada hacia atrás y la sitúa en retraso con respecto a sí misma.

Lo que ha introducido el desconcierto en la denominación es que ningún elemento del cuadro es exactamente lo que su nombre haría pensar: hay, en cada uno de ellos, demasiada heterogeneidad y escasa identidad. En definitiva, cada uno está en un estado que ya no corresponde a su imagen, pero, al mismo tiempo, sólo puede presentarse arrojado en esa imagen. En esta contradicción se abre una carcajada y se abre también la proyección excesiva que empuja, una contra otra, a la visión del mundo y a la cabeza del pintor. El choque forma esa hibridación que, mediante el cruce de la naturaleza y de la cultura, pone bajo la *imagen*, metamorfoseándola, ese compuesto sin nombre, que no es

un montaje mental, sino una nueva naturaleza materialmente realizada por su propia figuración.

Las obras que ahora se exponen en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía son un recorrido emblemático por las principales producciones de este artista cuya pretensión es precisamente reanimar la relación entre la mirada y las cosas. □



Ganimedes, 1985. Bronce pintado. 230 x 70 x 75 cms.

MARKUS LÜPERTZ, RETROSPECTIVA, 1962-1991

Comisario: Johannes Gachnang

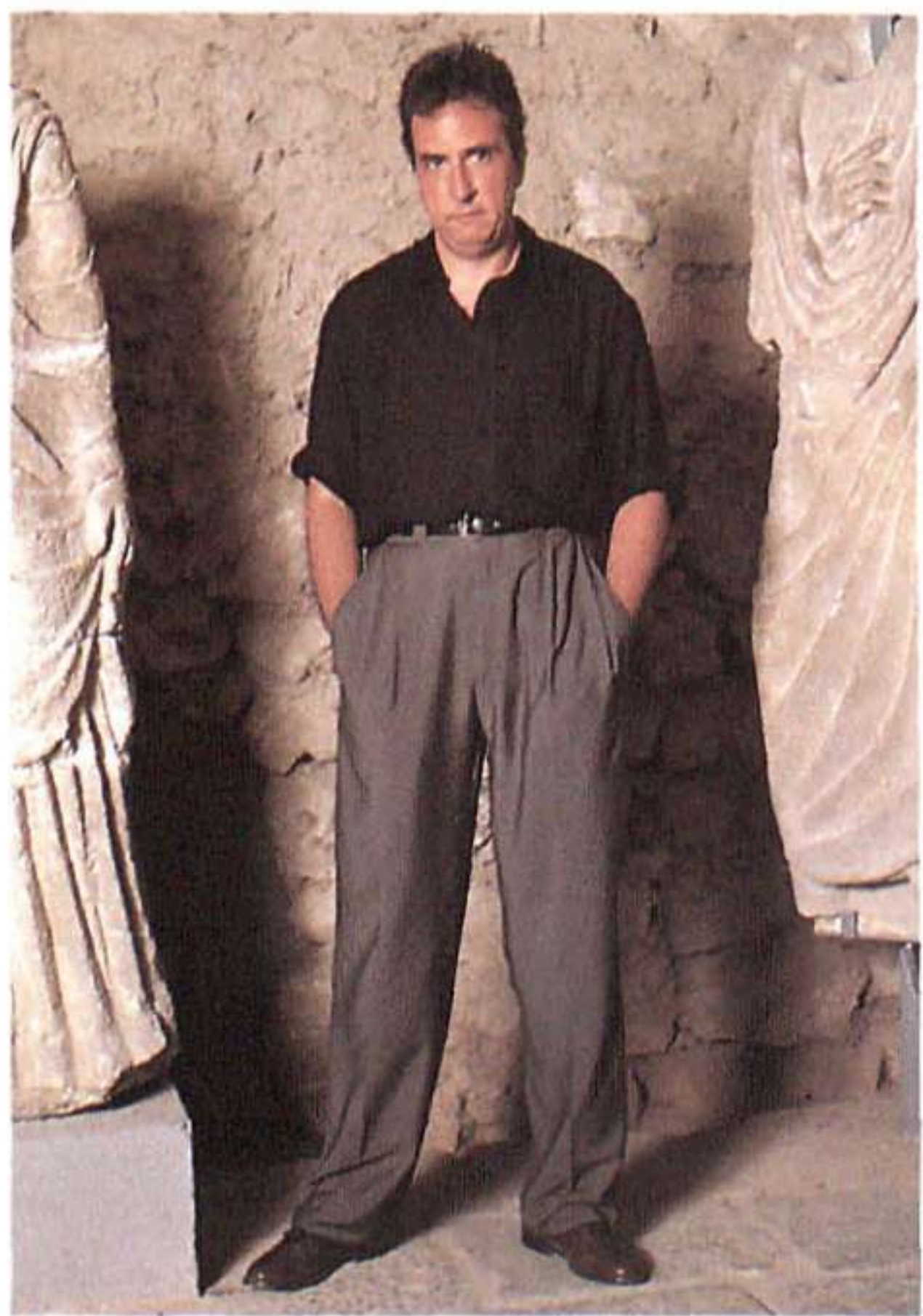
5 de febrero-13 de mayo de 1991

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

FRANCESC TORRES

EL ARTE DE LA INSTALACIÓN

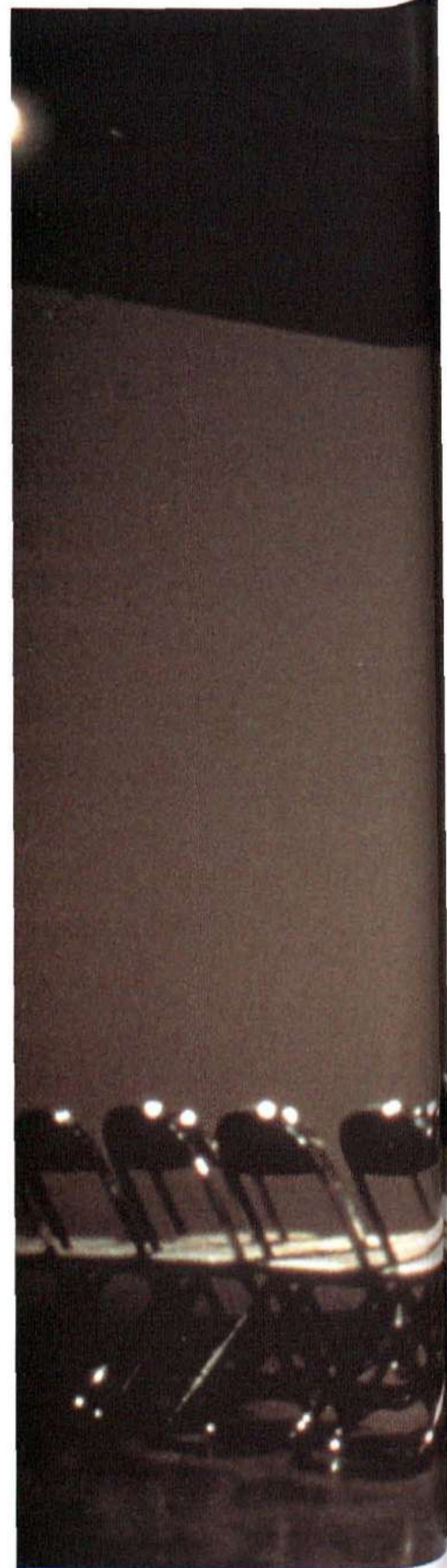
Siete instalaciones, realizadas entre 1977 y 1991, conforman la primera gran retrospectiva que se realiza en España de Francesc Torres, un artista catalán que no exponía en España de forma individual desde hace 12 años. La muestra permanece abierta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el pasado día 4 de febrero.



M. GELAVERT

Francesc Torres (Barcelona, 1948) ha desarrollado su carrera artística entre España, Francia y Estados Unidos. Inicia su actividad en París, donde colabora con el escultor Piotr Kowalski. En 1972 se traslada a Chicago y dos años después fija su residencia en Nueva York. Tras una etapa inicial en que su trabajo se mueve en los ámbitos del arte conceptual, empieza a interesarse por cuestiones psicológicas referidas al comportamiento y conducta del hombre en su contexto social.

Ha realizado esculturas, acciones, instalaciones y videoinstalaciones, siendo en estos dos últimos campos donde ha consolidado en los últimos años un creciente



Torres concibe las instalaciones como punto de partida para una reflexión, generalmente sobre el comportamiento humano. A la izquierda, el artista en el Museo de Arqueología de Barcelona.

En la parte superior, *Campo de acción* (1982).



prestigio internacional. Su obra se ha expuesto en las Bienales de París y Venecia, y en museos como el MOMA y el Whitney neoyorquinos, el Stedelij o el MOCA. Compañero generacional de Bill Viola y Gary Hill, Francesc Torres comparte con ellos el mismo medio, y le separa, sin embargo, el contenido de sus obras, más próximas a las de Hans Haacke, por su preocupación política y social.

Torres explica sus preocupaciones: "Yo no estoy interesado por el arte por el arte. Concibo la obra como punto de partida para una reflexión, y, generalmente, la reflexión que hago a través de mis instalaciones tiene por objeto el comportamiento humano, en

general, y el comportamiento político en particular, entendiendo que la política no es sólo el arte de lo posible, sino, llevado a su aspecto patológico, aquello que impulsa a los hombres a la guerra".

La guerra; el futuro del comunismo; la dialéctica riqueza-pobreza; poder político-poder económico; la evolución de la sociedad española de la posguerra al consumismo, pasando por el final de la dictadura; la instrumentalización del arte como arma política; la fragilidad de la línea divisoria entre guerra y paz cuando en ambas situaciones impera la destrucción. Éstos son algunos de los temas abordados por Torres en las instalaciones que se pueden ver en el CARS. A través

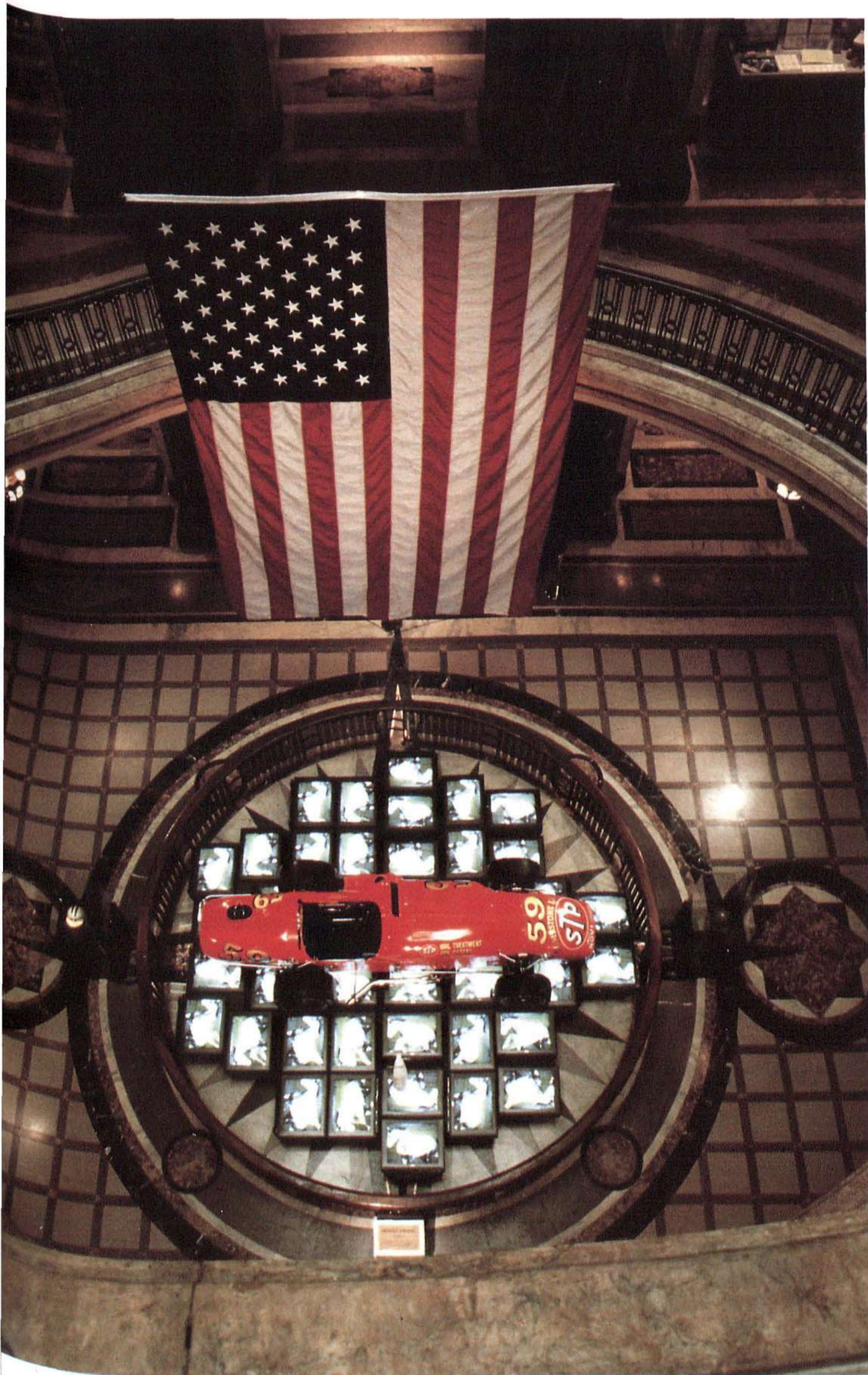
de ellas se puede seguir la evolución experimentada por el trabajo de Torres, marcado por el compromiso social y político sin que, en su caso, esto sea una limitación de la comprensibilidad de la obra.

La exposición, producida por el propio CARS, presenta siete instalaciones: *Accidente* (1977), *La cabeza del dragón* (1981), *Campo de acción* (1982), *Belchite/South Bronx* (1988), *La dura limusina* (1983) y *50 lluvias* (1991). Esta última ha sido expresamente realizada para esta exposición. Junto a las instalaciones se exponen también dibujos, grabados, piezas, trabajos en soporte fotográfico, y la bibliografía y filmografía completas del artista. El catálogo editado con motivo de la exposición, además de una amplia referencia al material expuesto, contiene documentación sobre 35 videoinstalaciones y textos de John Hanhardt, comisario de la exposición, Victoria Combalá y del propio Francesc Torres.

La obra de Torres tuvo una amplia repercusión a mediados de 1989 por la polémica suscitada a raíz de su pieza *Oikonomos* (*Economía*), instalada en la Bienal del Museo Whitney, de Nueva York. Consistía en una escultura de Zeus en bronce, que con una mano sujeta un bate de béisbol y en la otra un monitor de vídeo en el que se ven imágenes de varios hombres que limpian ventanas en Manhattan, mientras de los genitales del dios cuelga otra pantalla con imágenes de la frenética actividad bursátil en Wall Street. Con las imágenes que se emiten en las pantallas pretendía hacer una metáfora de los dos extremos de la actividad económica, con todo lo que tiene de jerárquico, despiadado y paternalista.

Otro de sus trabajos recientes es el titulado *Dromos Indiana*, que podría traducirse como *Velocidad Indiana*. Es una instalación hecha para la ciudad de Indianápolis, donde se desarrolla la famosa carrera de coches en su circuito de 500 millas, y está compuesta de 40 monitores de televisión, sobre los cua-





Visión global y detalles de la instalación *Dromos Indiana* (1989), montada en el *Indiana State Museum* con la idea de la velocidad detenida como hilo conductor de una reflexión sobre desarrollo tecnológico, poder, militarismo y ritos necrológicos.

les hay un coche de carreras histórico —el de un corredor que se mató en accidente—, y detrás de este conjunto cuelga una gran bandera americana.

Consciente de las dificultades que plantea la búsqueda de un territorio artístico que acumula diversos medios y técnicas, amén de ser susceptible de múltiples equívocos, Torres ha desarrollado un notable trabajo de reflexión teórica para plasmar por escrito lo específico de su actividad artística. Así, en un artículo publicado por el diario *El País*, de 17 de febrero de 1990, considera que “una instalación puede ser cualquier cosa, siempre y cuando un artista la haga, la defina, la recicle o la rescate”.

A partir de ese presupuesto, Torres ilustra que se puede considerar una instalación “la sala en la que, en los sótanos del Kremlin, se guardan todos los bustos de Stalin retirados de los edificios oficiales soviéticos (...); el lugar en el que, en el desierto de Arizona, se descomponen lentamente 3.500 aviones de combate que la Air Force de Estados Unidos ya no necesita por superados (...); la sala del Consejo de Ministros antes y después de la reunión del Gabinete un día cualquiera; el departamento de televisores de El Corte Inglés, etcétera”.

Puesto a ser más explícito, Torres considera que “la instalación existe en un territorio que se encuentra entre la escultura, el *performance*, el arte conceptual, la poesía visual y la escenografía. La referencia conceptual de las instalaciones es el *collage*; todas las estrategias de descontextualización y recontextualización, apropiación y acumulación de sedimentos discursivos que encontramos en la instalación se hallan con anterioridad en la idea de *collage*, y éste es a la pintura lo que la instalación es a la escultura. □

LA EMOCIÓN

DONALD KUSPIT



En la foto superior y a la derecha, dos aspectos de la instalación *Belchite-South-Bronx* (1988), realizada para el *Fine Arts Center University of Massachusetts*. Un singular contrapunto entre la destrucción de la guerra y la degradación urbana.

FRANCESC TORRES: INSTALACIONES

Comisario: John Hanhardt.

4 de febrero-7 de abril de 1991.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

ÓN INTELIGENTE

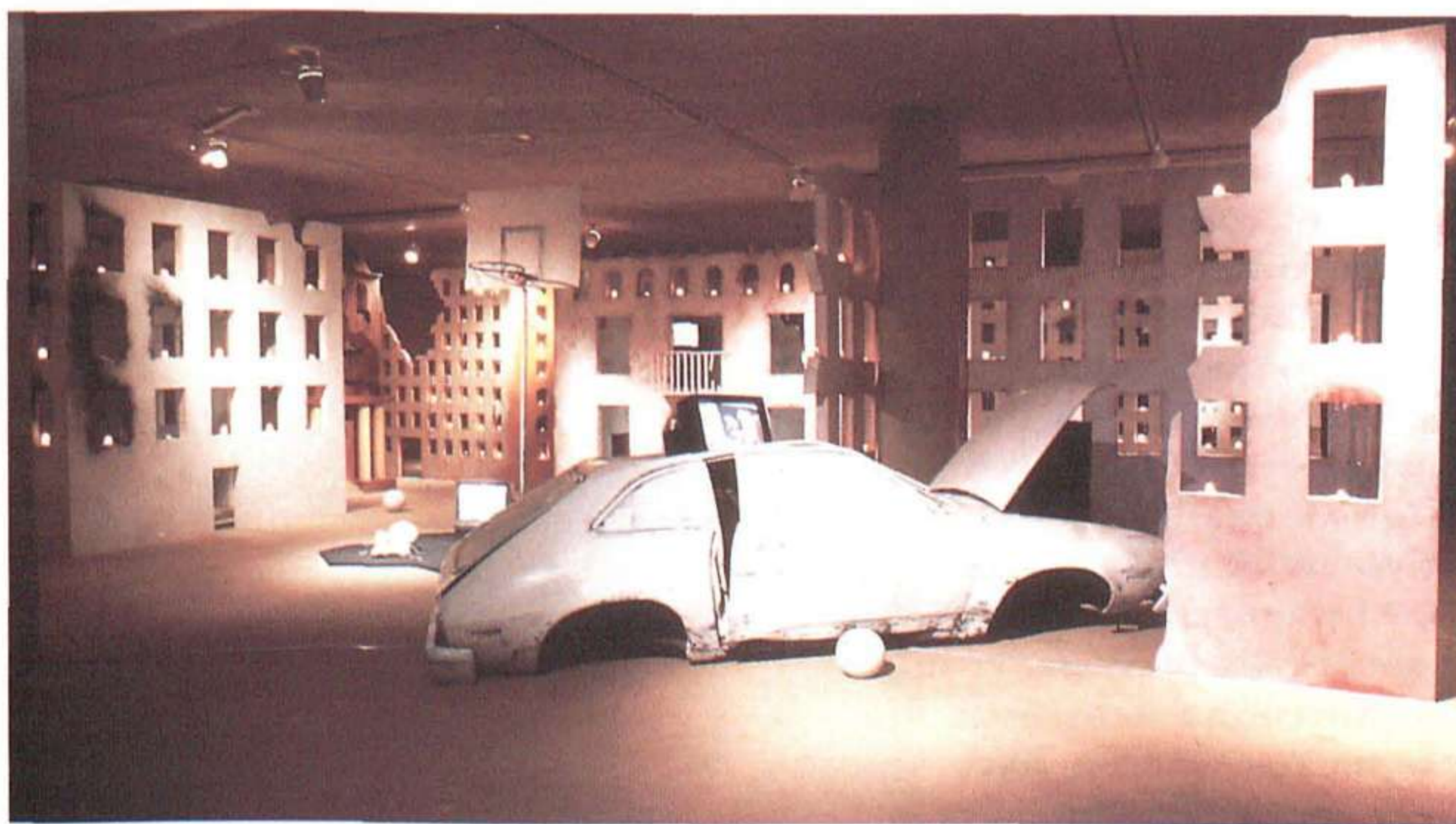
Para el autor, la protesta social de Torres es la superficie seductora de su investigación sobre la agresividad humana y de su rechazo visceral del

totalitarismo. Su obra es ingeniosamente práctica, es también una demostración de cómo el arte puede ser significativo y además sensual.

John Hanhardt ha subrayado, con razón, la profundidad del escepticismo de Francesc Torres frente a las instituciones totalitarias. La airada crítica —recordad una observación de Aristóteles: la ira es la más inteligente de las emociones— de Torres contra los sistemas sociales absolutos, privados de libertad, parece responder a un aspecto glorioso y rebelde de su catalanidad. Estoy de acuerdo con Hanhardt, pero veo este escepticismo, este *realismo* confrontacional —de intención, no de estilo, aunque el *expresionismo* (*action art*) de su estilo está infiltrado de detalles realistas— como el comienzo, y no el final, del arte de Francesc Torres: como el bisturí, no como las entrañas, de aquello que nos ofrece. La protesta social de Torres es la superficie seductora de su investigación, cada vez más profunda, exhaustiva, y a menudo clamorosa, de la agresividad humana, tanto desde el punto de vista ahistórico como desde el punto de vista histórico; interpretada tanto en términos de naturaleza *muda* como en términos de realidad social; es decir, entendida como inevitable, más que como una cuestión de opción política expresa. Torres nos dice insistentemente que no tenemos opción: que una vez que creamos que hemos dominado la agresividad o que nos servimos de ella estratégicamente, de una manera discreta, moderada e inteligente, y que, por tanto, la tenemos bien controlada y sujeta a la voluntad popular, es cuando más irracionalmente obsesionados estamos por ella; nos ha dominado de pies a cabeza, nos controla hasta la raíz más profunda de nuestra existencia; o mejor dicho, se manifiesta como la auténtica fuente de nuestra existencia, como nuestra naturaleza más íntima. Cuanto más pensemos que estamos manipulando nuestra agresividad y que somos superiores a ella, más nos convertimos en sus marionetas.

El mensaje de Torres, pues, no es sólo socialmente revolucionario, sino que es un reconocimiento pesimista y trágico, aunque no pasivo, de la persistencia de la agresividad en la constitución humana. Nos demuestra hasta qué punto está enraizada y hasta qué punto ha sido fecunda en el arte.

Tanto la motocicleta de *Accidente* (1977) y los



vehículos blindados de *Field of action* (1982) como los automóviles de muchos de los dibujos del mismo año son modelados psicodinámicamente, igual que las reminiscencias de los animales de las pinturas rupestres que aparecen en la *Repetition of the novelty* (1977). Todo esto son las formas animales de la agresividad: la forma inferior necesaria para manifestarse en un mundo social superior. Esto se evidencia inmediatamente en *This is an installation that has as a title...* (1979), en la que un toro rupestre es repintado (modernizado) en neón y analizado como carro de combate, como una especie de tanque de fuerzas vectoras explosivas. Puede ser la identificación más clara entre el primigenio animal agresivo que el hombre lleva dentro y las *sofisticadas* expresiones e invenciones tecnológicas al servicio de la agresividad; es la imagen

magnetoscópica de una serpiente encima de un ariete representada en *The head of the dragon* (1981). La sinuosidad de la serpiente y la rigidez del ariete son todo uno: la expresión social de la individualidad de la serpiente. (La brillantez de este montaje estriba en que hace servir el vídeo para representar el mundo del inconsciente, en que aparece la imagen arquetípica de la serpiente.) La eternidad o predestinación biológica de la agresividad humana se nos muestra en las diversas máquinas –naturales y artificiales– que han obsesionado al hombre, como materialización –e incluso apoteosis– de esta agresividad. En efecto, si la obsesión de Torres por las manifestaciones y por los orígenes biológicos de la agresividad resulta tan aguda y tan contemporánea es porque sus montajes dependen muy directamente de la tecnología como símbolo y máxima manifestación de la agresividad y, por tanto, como clave decisiva para comprenderla. Torres vincula la máquina, construcción humana consciente, a sus orígenes biológicos, inconscientes (es decir, a su utilización involuntaria como instrumento que simbolizara y satisficiera una necesidad inconsciente con lo cual nos enseña que la máquina está lejos de ser el dispositivo civilizado y civilizador que nos imaginamos que es. De la manera más perversa, la máquina nos aprisiona dentro de nuestra propia naturaleza, haciéndonos creer que somos superiores –porque la máquina es un invento racional, ¿verdad?–, y haciéndonos bajar la guardia frente a nuestras propias tendencias destructivas, o sea, frente a la profunda naturaleza de inhumanidad que forma parte de nuestra humanidad. Pero no hay ningún otro invento social que refleje nuestra persistente destructividad; esto es válido incluso en el caso de las máquinas que son para luchar: que funcionen de manera generalmente automática e indiferente, ya que es un signo de nuestra brutalidad.

A propósito de la *Repetition of the novelty*, Torres decía que él pretende explorar “la interacción de los imperativos biológicos y culturales que influyen y conforman la construcción de artefactos culturales (entendida como una manera de comprender y manipular la realidad)”. Esto representa una rebelión directa contra aquel sector, bastante amplio, “del *establishment* cultural de Estados Unidos y de Europa

En esta página y la siguiente, *Oikonomos* (1989), instalación realizada para el *Whitney Museum of American Arts* de Nueva York, que suscitó en su día una amplia polémica.

que se complace en pensar que el arte es un ejercicio intelectual químicamente puro, mágicamente divorciado de las maneras tan poco elegantes en que se desarrollan las relaciones sociales, culturales, ideológicas y políticas” (comentario sobre *Field of action*).

Torres se rebela contra aquellos que ven en el arte “una cosa que tiene poco o nada que ver con la conducta humana”, ya sea intentando ver “las cosas globalmente, con su confusión inherente e inevitable” –generada en parte por “el uso deliberado” que hace Torres “del máximo número de medios y arquetipos diferentes, arcaicos y modernos”, o por la globalidad de su selección y de sus métodos–, ya sea encomendándose a una teoría psicológica evolucionista de la conducta humana. Siguiendo el modelo de cerebro



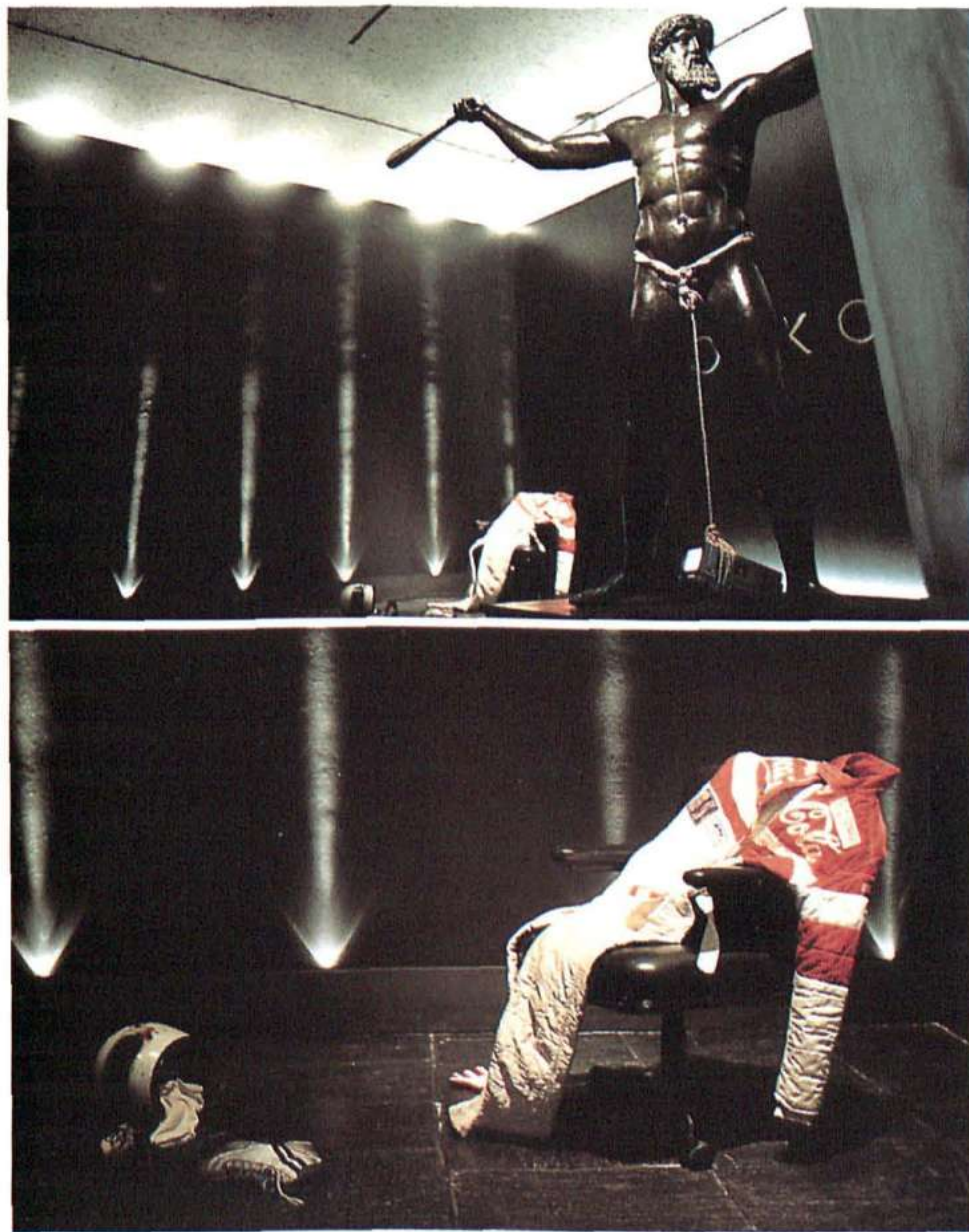
de Paul McLean, Torres observa, a propósito de *The head of the dragon* (1981), que “el cerebro viene a ser una especie de excavación arqueológica donde la capa más superficial está constituida por la estructura cerebral más reciente. La capa más primitiva se denomina el complejo de reptil... Las pautas de conducta reguladas por esta parte de nuestro cerebro son... territorialidad, agresividad, liderato, cacería, etcétera”. He aquí el corazón de los montajes de Torres: cada uno es una excavación arqueológica que nos presenta productos de los estratos más avanzados del cerebro cultural, así como de los más primitivos, y cada producto es representativo de una cierta actitud congénita, de una forma innata de conducta. El efecto es universal a causa de la simultaneidad de las partes y de los equivalentes psicodinámicos establecidos entre ellos. Se establece una especie de equivalencia psicosocial que, tal vez inesperadamente, refleja ideas simbolistas. Se

demuestra que conceptos aparentemente opuestos tienen sustancialmente —es decir, psicobiológicamente— el mismo significado, y el efecto de conjunto se acentúa generando una sensación de globalidad universal. La *globalidad*, literalmente y conceptualmente, es parte esencial de las intenciones de Torres. Así, en *Field of action*, la *action painting* es equiparada al camuflaje de los vehículos blindados, sugiriendo que al componente agresivo de la *action painting* no le falta fundamento comportamental e ideológico, o al menos de correlación. La credibilidad de Jackson Pollock —Torres reproduce su *Autum rhythm: number 30* (1950) como producto cultural— es tan dependiente de la foto de Namuth donde aparece él pintando agresivamente como de la supuesta energía de las pinturas mismas. Torres hace explícitas las dimensiones americanas (ideológicas) y bio-culturales de la pintura de Pollock. Análogamente, en *Residual regions* (1978) se recogen productos de la España neolítica y de la guerra de España para hacer hincapié en la persistente agresividad primitiva de España, agresividad que ha creado con los restos y los vestigios esparcidos por el emplazamiento del montaje. La famosa *Typical Spain* no es mostrada como un paisaje de destrucción. De nuevo en *The assyrian paradigm* (1980), mostrando ostensiblemente “el poder del factor azar en los procesos vitales e históricos”, se crea un pintoresco paisaje cósmico de la destrucción. El castillo de cartas es un buen símbolo de la decadencia de las civilizaciones —víctimas, en primer lugar, del impulso agresivo que las edifica—, que es el *leitmotiv* de Torres. Las locuras de la civilización americana son particularmente enfatizadas en los dibujos de automóviles obsoletos, callejones sin salida de un tipo de evolución no ya estilística, sino también cultural: los Cadillac de *Hegelian car or official vehicle for the statesman who wants to go where the real action is* y de *Atomic fallout shelter (mobile version and/or hermetic cady)*, y

de *Edsel* de *No go also known as to run or not run* (todos de 1982). El aire decrépito de los automóviles y el hecho de que lo asociemos con el militarismo americano —incluyendo la amenaza de un holocausto nuclear— le dan el tono decisivo. Al *Improvised armored car or prototype for codpiece, also known as sexual withdrawal* (1982) le da el tono primitivo con extraordinaria economía de medios, a pesar de que todas las obras —montajes o dibujos— de Torres están más bien trabadas y más concentradas materialmente de lo que podría parecer a simple vista. Esto tiene relación con el primitivismo esencial, pero técnicamente complejo, de este arte.

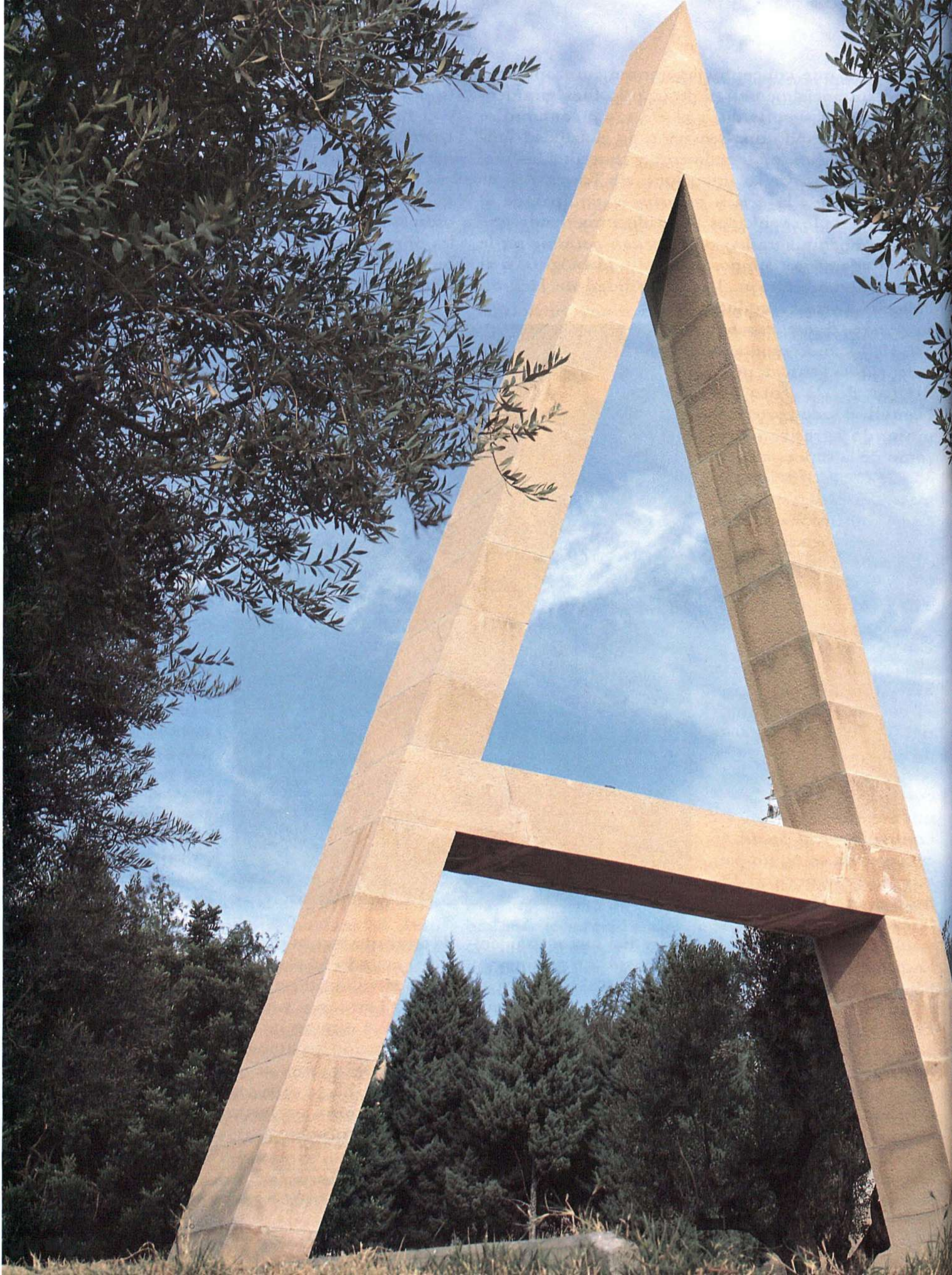
Torres es uno de los artistas políticos más importantes de nuestro tiempo. El arte de Francesc Torres no es sólo ingeniosamente práctico, con esta mezcla de medios; es una demostración de cómo el arte puede ser conceptualmente significativo sin dejar de ser sensual, tan intensamente sensual que nos impulse hasta los límites del caos. Torres nos enseña que este impulso es inherente a la conducta del hombre y de la sociedad en general. El arte de Francesc Torres es una compleja manipulación de la primitiva tendencia al caos que hay en la raíz de gran parte de nuestra existencia: el autoengaño

de creer que vamos progresando camino de la civilización, cuando la verdad es que, sencillamente, nos estamos volviendo unos bárbaros cada vez más elegantes. Torres nos hace saber que cualquier paso adelante en el camino de la civilización racional y de la simplificación tecnológica de la existencia humana resulta tener su cara negativa, resulta ser un siniestro paso atrás hacia el insoslayable primitivismo que tenemos dentro: un instrumento de nuestro agresivo afán de destrucción. □



de creer que vamos progresando camino de la civilización, cuando la verdad es que, sencillamente, nos estamos volviendo unos bárbaros cada vez más elegantes. Torres nos hace saber que cualquier paso adelante en el camino de la civilización racional y de la simplificación tecnológica de la existencia humana resulta tener su cara negativa, resulta ser un siniestro paso atrás hacia el insoslayable primitivismo que tenemos dentro: un instrumento de nuestro agresivo afán de destrucción. □

Donald Kuspit es crítico de arte. Profesor de Historia del Arte y de la Filosofía en la State University of New York. Colaborador de las revistas *Art in America* y *Art Forum*.



EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA DE UN ARTISTA POLIFACÉTICO

JOAN BROSSA

LA MAGIA DEL TRANSFORMISMO

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid acoge una gran retrospectiva sobre Joan Brossa (Barcelona, 1919) en la que se muestra su faceta plástica, indisociable de su obra literaria. La exposición, integrada por 115 poemas objeto y 50 poemas visuales realizados entre 1941 y 1991, también se propone dar a conocer la figura polifacética de Brossa, un enamorado de la magia, el transformismo, la música o el cine, y su labor como poeta literario, autor teatral o creador de libros de bibliófilo.

MAITE RICART



Poema monumental transitable en tres partes, instalado en el parque del velódromo de Horta, en Barcelona.

En los últimos años, la obra de Joan Brossa, pionera en muchos terrenos creativos, ha alcanzado una notable proyección nacional e internacional, que parece haber puesto fin a largos años, casi 50, de trabajo silencioso, clandestino, seguido sólo por un pequeño pero selecto grupo de amigos, de conocidos y de lectores incondicionales del poeta.

“En la actualidad”, explica Victoria Combalía, crítica de arte y comisaria de la exposición, “hay un gran interés por la obra de Brossa y, más concretamente, por su poesía visual y sus poemas objeto. En este sentido, el catálogo que la Fundación Miró editó en 1986 con motivo de la antológica que dedicó al poeta fue muy importante, porque llegó a galerías y museos de todo el mundo”.

“Sin embargo”, añade Combalía, “este interés por Brossa se debe también al hecho de que su trabajo mantiene puntos de coincidencia con corrientes muy en boga en nuestros días, como el neodadá o el neoconceptualismo. Entre 1988 y 1989 son las corrientes incluso comercialmente dominantes, y recuperan los objetos y la parte mental de las obras. En este contexto, la obra de Brossa se ha puesto de moda”.

“Brossa, dentro de su producción objetual, es lo suficientemente variado como para asegurar que no sólo es neodadá, conceptual o arte *povera*, sino un cúmulo de todo ello. A veces, en su poesía visual, es radicalmente poético, como cuando coloca una mariposa en un salacot, y titula la pieza *Color*; y en otras ocasiones recurre a las metáforas y a las metonimias, como en aquel poema en que hay una plantilla, y lo titula *Camino*. Y también hay lugar en sus poemas para la sátira y la crítica de los valores establecidos”.

A pesar de esta difusión de la que goza la obra de Brossa últimamente, la amplitud y peculiaridad de su trabajo son aún insuficientemente reconocidas, y el objetivo de la muestra retrospectiva es, precisamente, contribuir al mejor conocimiento de una obra que es comparable a la de los mejores creadores del país. “El interés de Brossa por el lenguaje, por los juegos de palabras, por la capacidad metafórica de los objetos”, señala la comisaria, “lo sitúa en la *línea analítica* del arte del siglo XX, entroncando con Duchamp, Miró, Magritte, Broodthaers y Geor-

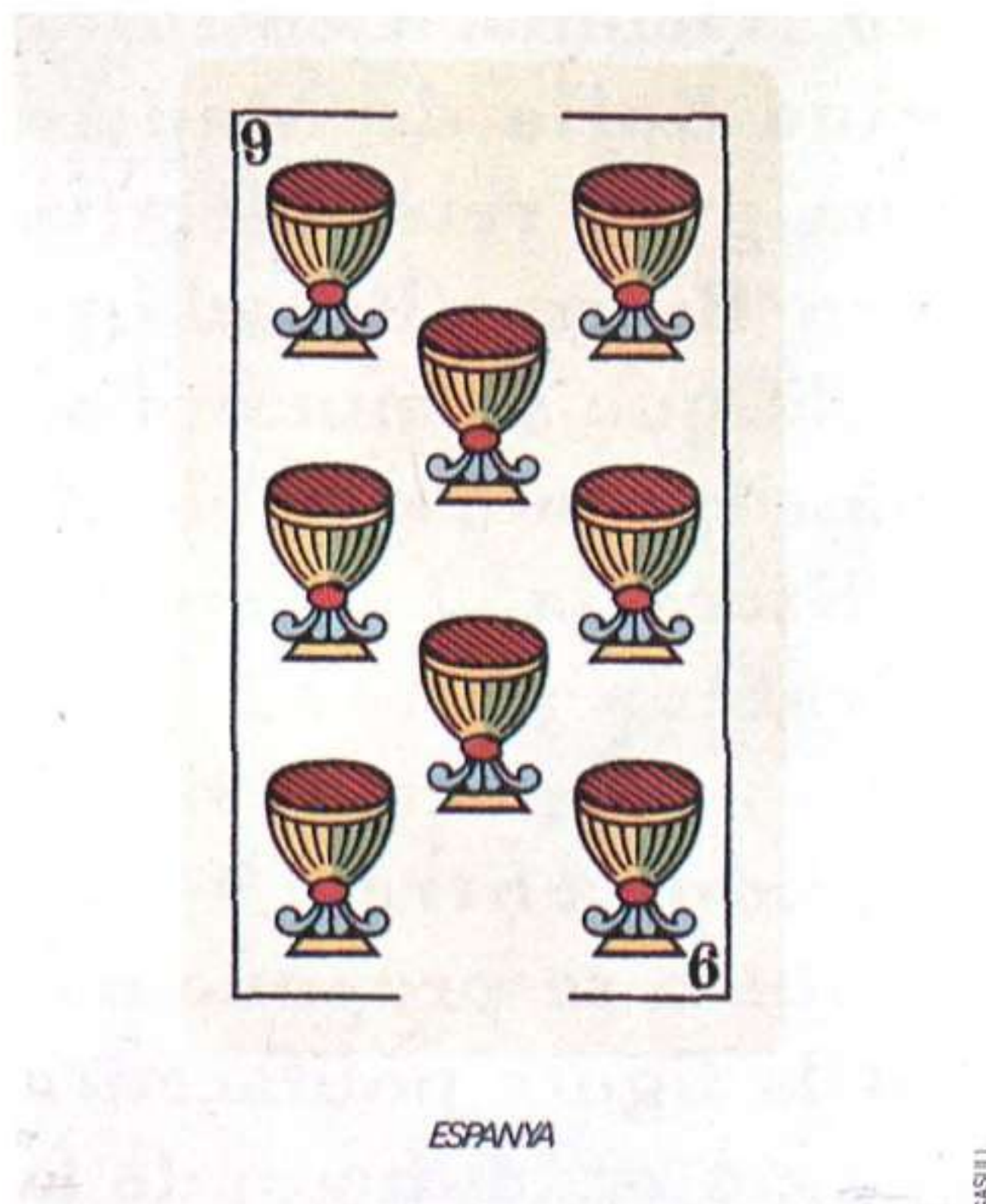
ge Brecht, una línea que pervive en el arte conceptual de los años cincuenta y en el arte neoconceptual actual”.

La exposición, encargada a Victoria Combalía por Tomás Llorens, ex director del CARS, muestra la faceta del poeta en el terreno de la plástica y está integrada por 115 poemas objeto y 50 poemas visuales realizados entre 1941 y 1991, muchos de ellos inéditos. “La exposición cubre hasta 1991”, puntualiza Combalía, “porque Brossa ha realizado un poema visual para la muestra que consiste en un abecedario colocado en el techo del que se han desprendido unas cuantas letras esparcidas por el suelo”.

En una ocasión, el poeta afirmó: “La poesía tiene que salir del libro, debe ocupar las calles”, y lo ha convertido en realidad. Dos poemas visuales suyos ocupan espacios urbanos en Barcelona integrados en la arquitectura: el reloj *fantasma* que aparece y desaparece, ubicado en el vestíbulo del teatro Poliorama, y que Brossa realizó a propuesta del equipo de Oriol Bohigas, y *Poema visual transitable*, una obra monumental en piedra situada en el parque del velódromo de Horta. Próximamente se inaugurará en Sant Adrià del Bèsos un monumento conmemorativo ideado por Brossa y dedicado al ex alcalde franquista de Barcelona, José María Porcioles. De todas estas intervenciones hay fotos en la exposición, en la que también se presenta la maqueta del poema visual que Brossa ideó para el tren de alta velocidad (TAV), que finalmente no verá la luz.

Por otro lado, dos salas, denominadas Espacio Brossa, están dedicadas a mostrar la personalidad polifacética y peculiar del poeta catalán, menos conocida en Madrid y en el resto de España que en Cataluña. “En estos espacios”, apunta Victoria Combalía, “el visitante encontrará objetos de magia, carteles del transformista italiano Frégoli que el poeta colecciona, libros de bibliófilo que Brossa hizo en colaboración con Antoni Tàpies, Joan Miró, Frederic Amat, Perejaume, etcétera. Incluso habrá objetos de su abuela, que se echaba las cartas cada noche y consultaba el oráculo con un libro”.

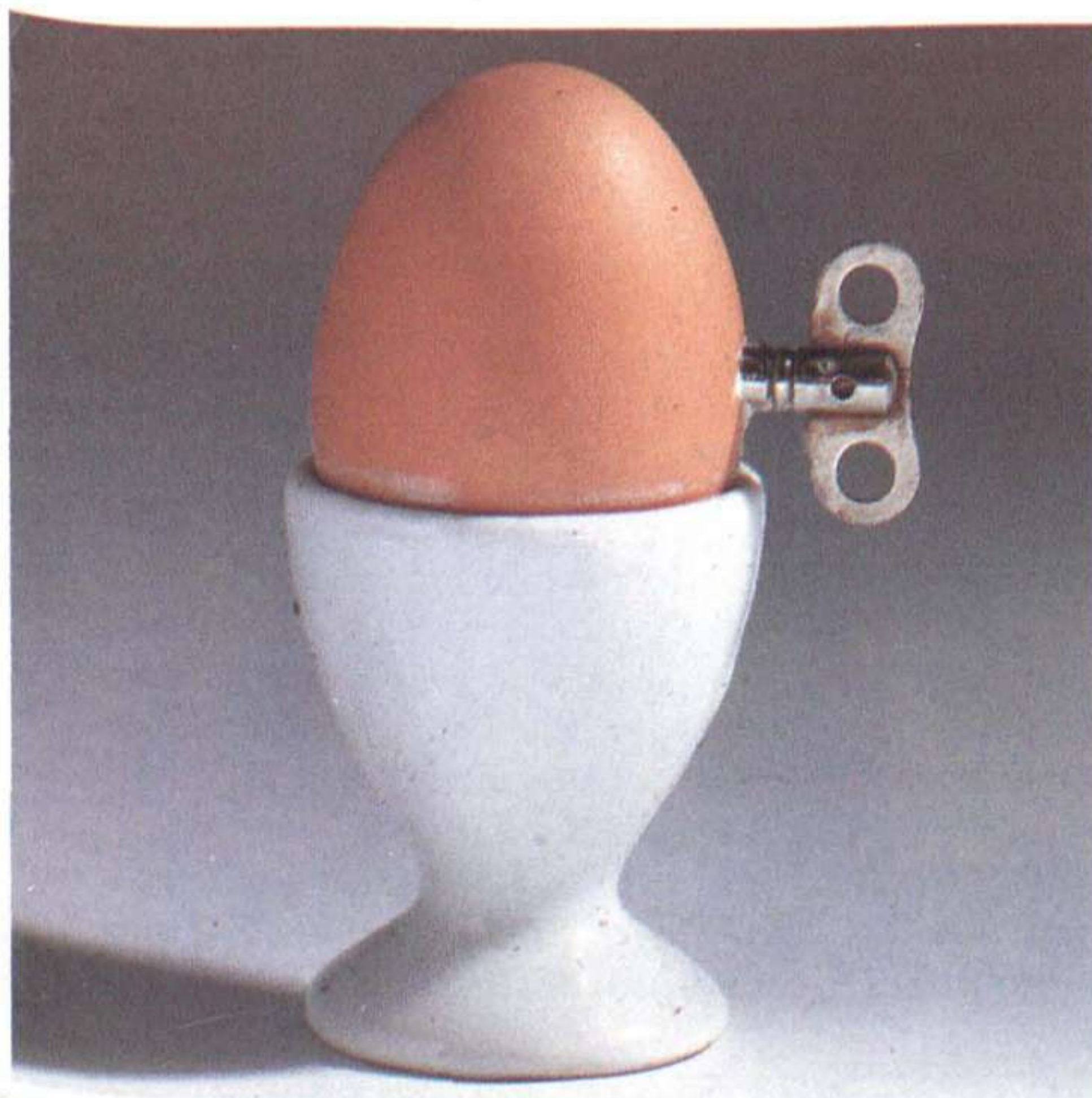
“Son elementos que pueden parecer anecdóticos, pero que tienen mucho que ver con la obra de Brossa, que es un amante de la magia, el transformismo,



España, poema visual realizado en 1978.



Mutación (1988).



El huevo del caos (1988).

el circo, el teatro, el cine o la música de Wagner, además de un consumado prestidigitador. Todas estas aficiones han sido importantes en su vida y se han integrado de una manera natural en su obra, en su poesía literaria, en la visual, en la poesía escénica, en los espectáculos que ha escrito de *music-hall*, de *strip-tease*, etcétera, Brossa compara la magia con la poesía porque, según dice, ambas implican transformación, manipulación de la realidad”.

“Por último”, añade Combalía, “hay algún poema verbal de Brossa en la exposición traducido al castellano para que el público pueda apreciar su talante

■ **Brossa compara la magia con la poesía porque ambas implican transformación, manipulación de la realidad**

literario”. Los organizadores también han volcado parte de sus esfuerzos en la elaboración del catálogo, que incluye un estudio sobre la evolución de la obra de Brossa firmado por Victoria Combalía y una serie de artículos históricos ahora reedita-

dos, como son el prólogo de Joao Cabral de Melo, diplomático brasileño amigo de Brossa, al libro *Em va fer Joan Brossa (Me hizo Joan Brossa)*; el prólogo a *Poesía rasa*, firmado por Manuel Sacristán, y un texto de Pere Gimferrer de 1973.

Victoria Combalía aporta algunas ideas nuevas en su estudio sobre el poeta. “Comparo a Brossa con Tàpies”, señala, “cosa que no se había hecho antes. Han sido amigos íntimos durante 30 años o más, y existen muchas concomitancias entre ellos. Tàpies, por ejemplo, es mucho más dramático, y Brossa más irónico. Tàpies es más pictórico, y el poeta es más gráfico, y también más nítido en su trabajo, mientras que el pintor catalán es más ambiguo”.

“También analizo un periodo de la obra de Brossa”, concluye Combalía, “que va de 1948 a 1950, en el que el poeta se inspira en la Biblia, a pesar de que es laico, se muestra muy barroco, y se interesa por la magia blanca y también por la negra, por el demonio, etcétera... Una explicación para todo ello, que aventuro en el artículo, es la influencia que sobre el poeta tuvo su familia, sobre todo la rama paterna, muy interesados en el cine, la magia o los oráculos (abuela materna), y también es fruto de la influencia del surrealismo y del mundo de Joan Ponç, pintor amigo de Brossa y miembro de Dau al Set”. □

JOAN BROSSA

Comisaria: Victoria Combalía.

7 de febrero-29 de abril de 1991.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA.

"SOY UN CREADOR DE ESTRATEGIAS"

Después de casi cincuenta años de labor silenciosa, el mundo parece haber descubierto y reconocido la validez de la obra del poeta Joan Bros-
sa, un personaje polifacético que ha explorado a fondo el mundo no sólo a través de la palabra, sino también utilizando el lenguaje de la imagen.

M. R.



Poema objeto (1975).

Con la ironía como antifaz y la distancia como enseña, el artista catalán afrenta con serenidad su primera gran antológica fuera de Cataluña.

Pregunta. ¿Qué opinión le merece esta antológica de Joan Brossa, 1941-1991, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía? ¿Es un acto de pura justicia?

Respuesta. Me parece muy bien, y estoy de acuerdo con la labor realizada por Victoria Combalá, la comisaria de la muestra.

Una antológica supongo que es como un casa-

miento, en el sentido de que genera a su alrededor una actividad febril de búsqueda de objetos, de papeles. Hay que revolver por aquí y por allá, implicar a mucha gente... Es un transtorno, lo mismo que una boda, y conste que nunca me he casado.

P. Durante muchos años, usted ha trabajado como en las catacumbas, sin demanda, sin reconocimiento, sin posibilidades de publicar su poesía,

Joan Brossa, rodeado de papeles y periódicos, en su lugar habitual de trabajo.





Nupcial, poema objeto realizado en 1988.

escrita siempre en catalán, sin medios y, además, en un terreno difícil como es el de la poesía experimental. ¿Cómo se sobrevive en estas condiciones?

R. Tengo 71 años y he pasado toda mi vida restringiéndome al máximo. Cuando elegí este camino de investigación constante ya supuse que tendría que apretarme el cinturón. He prescindido de lo superfluo, me he alejado del consumismo.

Mi obra tiene una dinámica propia, así que no he tenido prisa por publicar o por escribir, porque quiero ver adónde me llevan determinados procesos creativos. En cambio hay artistas que no pintan, sino exponen, y poetas que no escriben, sino publican. No soy de éstos. En todo momento he realizado una obra coherente.

P. ¿Cómo sabía que su trabajo era válido y que era un buen poeta?

R. Pues porque tengo seguridad en mí mismo y soy sincero en todos mis actos, por dentro y por fuera.

P. ¿De qué comía?

R. En los años de la posguerra me gané la vida

con la venta de libros prohibidos que un amigo importaba de Suramérica. Y así tuve la oportunidad de leer a Faulkner, Joyce, Nietzsche, Rimbaud, Mallarmé, García Lorca, César Vallejo, Hernández...

Después llegó un cierto reconocimiento y realicé libros de bibliófilo con Joan Miró, Moisés Vilella y Antoni Tàpies, y me los pagaron bastante bien. Y desde hace unos años percibo una pensión del Ayuntamiento de Barcelona, que, a cambio, se quedará con todos mis libros, revistas, dibujos, etcétera... cuando yo me instale en otro planeta.

P. Sin embargo, en los últimos cuatro años su situación ha cambiado. Las exposiciones de su obra se suceden a buen ritmo, ha podido materializar poemas objeto que tenía esbozados en trozos de papel, su obra se vende e incluso tiene que enfrentarse a algo tan impensable hace unos años como es la realización de piezas seriadas de algunos de sus poemas objeto...

R. Sí, es cierto. La vida es como un viaje en tren, yo soy el mismo, pero los paisajes externos van cambiando y ahora estoy en un paisaje favorable.

Sin embargo, jamás pensé comercializar mi obra. En cuestión de precios soy un *pasota*. Entrego las obras a la galería y me olvido del tema de las ventas. No soy como la mayoría de artistas jóvenes y viejos, que hacen el juego a la especulación y se aprovechan de ella.

En cuanto a las piezas seriadas, es un proceso que acepto siempre que el poema lo permita y que los objetos sean repetibles y reproducibles. Pero hay poemas únicos, porque hay objetos únicos. Estoy en este tinglado, aunque no me gusta, y no lo acabo de entender. Tengo la sensación de que estoy siendo manipulado por la obra, mientras que antes era yo quien la manipulaba. Si la cosa sube de tono, vuelvo a la *clandestinidad*.

Lo que no quiero hacer es repetirme, fabricar en serie como hacen muchos pintores hoy en día, en cuyas exposiciones encuentras un cuadro y 30 fotocopias.

P. Como poeta, ¿a qué aspira?

R. Desde luego, no a vender, porque entonces ya no eres creador, sino tendero. Aspiro a crear cosas que me satisfagan, que puedan ayudar a la gente, que les produzcan bienestar, les hagan pensar o les hagan la vida más agradable, pero, sobre todo, que les hagan pensar.

P. Usted ha manifestado en diversas ocasiones que el detonante de esta proyección nacional e internacional de la que goza actualmente su obra fue el catálogo de la exposición antológica que la Fundación Miró organizó en 1986, y que llegó a galerías y museos de todo el mundo. Sin embargo, ¿no cree que el éxito de su poesía visual también se debe al hecho de que el mercado del arte es ahora más receptivo hacia una obra que, como la suya, conecta en ciertos aspectos con corrientes de moda como el neodadá o el neoconceptualismo?

R. No lo veo así. Siempre he estado por encima de las modas y creo que si mi obra hubiera tenido esta difusión hace 10 años, por ejemplo, habría alcanzado idéntica aceptación. Hago cosas muy sugerentes, que siempre hacen efecto, llueva o nieve. No han sido las circunstancias, sino la validez de una obra con entidad propia.

P. ¿De qué modo se produjo la evolución de su trabajo hasta llegar a la poesía visual y los poemas objeto?

R. Ha sido un largo proceso. Empecé escribiendo poesía literaria, pero trabajando mucho el lenguaje y la métrica y utilizando formas clásicas como la oda, el soneto o la sextina. Luego pasé al verso libre y más tarde, influido por el cine, mi poesía se hizo más descriptiva. Me di cuenta de que en la poesía verbal hay mucha *peluca*, y me interesó ir a lo esencial, quitar la *peluca* y dejar al descubierto la cabeza pelada. Y de esta poesía *esencialista*, en la que encontramos muchas descripciones de objetos, al objeto media un paso.

Primero fueron los poemas visuales (que datan de 1941) y después realicé los poemas objeto, que suponían un cambio de soporte. En lugar de papel era una letra o una frase colocadas sobre un objeto determinado. En definitiva, suponía la participación del lenguaje literario sobre el objeto.

P. ¿Cómo encaja en este esquema el teatro, al que usted denomina *poesía escénica*?

R. Al mismo tiempo escribía teatro, aunque sin intención de convertirme en dramaturgo. El teatro surgió de una necesidad interior de encontrar la cuarta dimensión al poema.

Los primeros textos no tenían sentido dramático, y la parte visual era muy importante. Más tarde descubrí las posibilidades del argumento y de los distintos géneros y escribí textos para espectáculos de magia, de *music-hall*, de *strip-tease*, fregolismo...

P. ¿También en la poesía visual encontramos tantos géneros como en la poesía verbal?

R. Sí, por supuesto. Se puede hacer un poema visual épico, un poema lírico, un poema irónico, uno cómico, etcétera, en función de lo que se desee expresar. Cuando murió el Che Guevara, hombre al que admiro, quise dedicarle una elegía, pero descarté la elegía literaria y opté por un poema visual, más acorde con la contemporaneidad del personaje. Coloqué todo el alfabeto y dejé libres los espacios correspondientes a las letras que forman el nombre *Che*, o sea, creé un vacío.

Con los objetos se pueden hacer metáforas, lo mismo que con las palabras. Mis objetos buscan la analogía y la metáfora visual. Creo que mi aportación a la poesía objetual es, precisamente, ésta. Mi poesía visual está hecha de correspondencias que dan como resultado la sorpresa de la imagen o del objeto. No pretendo hacer *chistes* visuales, sino que



ANNA MIRALLES

en los poemas objeto hay un trasfondo, un sentido mágico.

P. ¿Qué es la poesía visual?

R. Es un aspecto de la poesía experimental de hoy que algunos denominamos *poesía concreta*. La *poesía concreta* abarca además la *poesía fonética*, la *espacial*, la *poesía corporal*...

A mi modo de ver, la poesía visual ha de tener un alto contenido conceptual y nunca ha de fijarse, como la pintura, en la esencialidad de la forma, la gracia del trazo, el color, el *juego de la pasta*... La poesía visual no es dibujo, ni pintura, es un servicio a la comunicación.

P. Cuando en la década de los cuarenta se inició en la poesía visual, ¿qué referentes tenía?

R. Ninguno. En aquella época era muy difícil estar informado sobre las nuevas corrientes del arte que surgían en Europa o América. Conocía, eso sí, los caligramas de Apollinaire, pero son poesía visual de superficie.

Con la poesía visual ensayé un cambio de código. Lo que ocurre es que, cuando algo es válido, no eres el único que te sirves de ello. Luego supe de la existencia del grupo Noigandres en Brasil, que hacía algo parecido a lo mío. El poeta, que es el artista de la literatura, debe estar atento a todo lo que el mundo le ofrece. La imagen es muy importante en la sociedad actual, así que, por qué no utilizar este lenguaje.

P. ¿Cómo concibe la poesía? ¿Qué es un poeta?

R. Ser poeta no es escribir versos, sino entender el mundo de una manera determinada. El poeta aprecia cosas que los otros no ven, no captan, porque no tienen unas antenas tan finas. Yo, personalmente, me considero un inventor de estrategias.

En cuanto a la poesía, creo que debe integrarse en la actividad que cada uno desarrolla y debe reflejar cada época. No comprendo a esos que se llaman poetas, que además son médicos, funcionarios o ingenieros, y que escriben poesía *floralesca*, que es algo muerto. A quién le interesa que un señor hable de lo mucho que le gusta su amada. Se trata de una actitud muy humana, pero es algo que se ha hecho tanto y tan bien que volver sobre el tema es estéril. Alguien dijo una vez que el primer hombre que comparó la mujer a una flor era un poeta, pero el segundo era un imbécil.

P. En alguna ocasión usted ha dicho que la poesía debe salir del libro, debe ocupar las calles, y lo ha sabido convertir en realidad. Sus poemas visuales ocupan espacios urbanos en su ciudad y en otras poblaciones. Ahí está, por ejemplo, el poema monumental y transitable en el parque del velódromo de Horta, el reloj que aparece y desaparece en el vestíbulo del teatro Polioroma o el monumento anticonmemorativo dedicado al ex alcalde de Barcelona José María Porcioles, de próxima inauguración...

R. Si algo bueno tiene la sociedad de consumo es que, entre otras cosas, ofrece nuevas plataformas para la poesía visual. En este sentido, puedes conseguir que, por ejemplo, la poesía se introduzca en la arquitectura y la modifique. Sin embargo, para lograrlo no es suficiente con escribir un poema sobre una pared, como se ha hecho hasta ahora.

P. También algunos de sus poemas visuales han acabado impresos en bolsas de plástico y han sido el reclamo en carteles anunciadores, quizá por ello la gente no distingue claramente su trabajo del de un diseñador gráfico.

R. En realidad, el procedimiento es el mismo, pero el espíritu cambia. Tengo amigos grafistas que se interesan por mi trabajo porque, según dicen, parto de ideas desconcertantes, mientras que ellos siempre trabajan sobre un código previamente establecido y al servicio de un cliente. De cualquier modo, un anuncio también puede convertirse en un poema con un sencillo retoque, de manera que la subjetividad se filtre a través de la objetividad, lejos del lenguaje alucinado.

P. ¿Cómo surgen los poemas objeto y, en general, cómo funciona el proceso creativo?

R. No existe una norma. Hay veces que tengo la idea y luego busco los objetos, y otras en que encuentro algún objeto y me sugiere la idea para el poema.

Por lo que se refiere al proceso creativo, depende del estado de ánimo. Cuando estás en un periodo de *celo*, en todo lo que tocas se produce una metamorfosis y te parece inspirador y aplicable al trabajo. A veces no he sabido cómo acabar un soneto y entonces he salido a la calle y por casualidad he escuchado una conversación o he visto tal o cual cosa y eso me ha dado la pauta para terminar el poema.



ANNA MIRALLES

Todo puede ser incorporado a la obra, pero hay que saber hacer la selección correcta. La poesía está en todas partes y en ninguna, hay que saber tomarla al vuelo. Aquí reside la diferencia entre un poeta y el que no lo es.

P. ¿Qué importancia tiene la estética en su obra?

R. El efecto estético en la poesía visual o en la poesía objetual sólo me interesa para introducir al espectador en el planteamiento del poema. Lo importante es la idea, y para que destaque no me gusta representarla a través de dibujos, letras u objetos complicados o excesivamente adornados. Trabajo con materiales muy pobres. Prefiero las cosas simples, pero que llegan lejos. La forma material no me interesa, de eso ya se ocupan los pintores.

■ "La poesía visual no es dibujo ni pintura, es un servicio a la comunicación"

La estética es como la gramática, que se aprende y luego, a la hora de crear, se olvida. La estética es inherente, es el resultado.

P. ¿Trabaja simultáneamente la poesía verbal y la visual?

R. No siempre, depende de las épocas. En 1989, que realicé varias exposiciones de poemas objeto y poemas visuales, escribí un libro de sextinas de próxima publicación. Era como un contrapeso, porque la naturaleza es bipolar.

P. La magia, el transformismo son mundos que le han fascinado desde que era pequeño. ¿De qué manera se ha reflejado ello en su obra?

R. De una manera muy natural. Toda mi vida me he regido por una lógica intuitiva, y todo aquello que ha llamado mi atención no ha sido por capricho, sino que ha pasado a formar parte de mi manera de ser y, desde niveles distintos, se ha convertido en material que he incorporado a la obra.

Cuando estudié a Frégoli, el célebre transformista italiano, me di cuenta de que su arte encajaba en mi manera de entender la creación artística. Él decía: "El arte es vida, y la vida es transformación". La poesía también es transformación, manipulación de la realidad. La emoción que provoca un prestidigitador con sus juegos de manos y la que provoca un poema son parecidas. Creo en la capacidad de *extrañeza*, en esa sensación, que puedes experimentar cada mañana, de que todo es nuevo, de que puedes partir de cero. El día que no lo sienta así consideraré que estoy cerca del final.

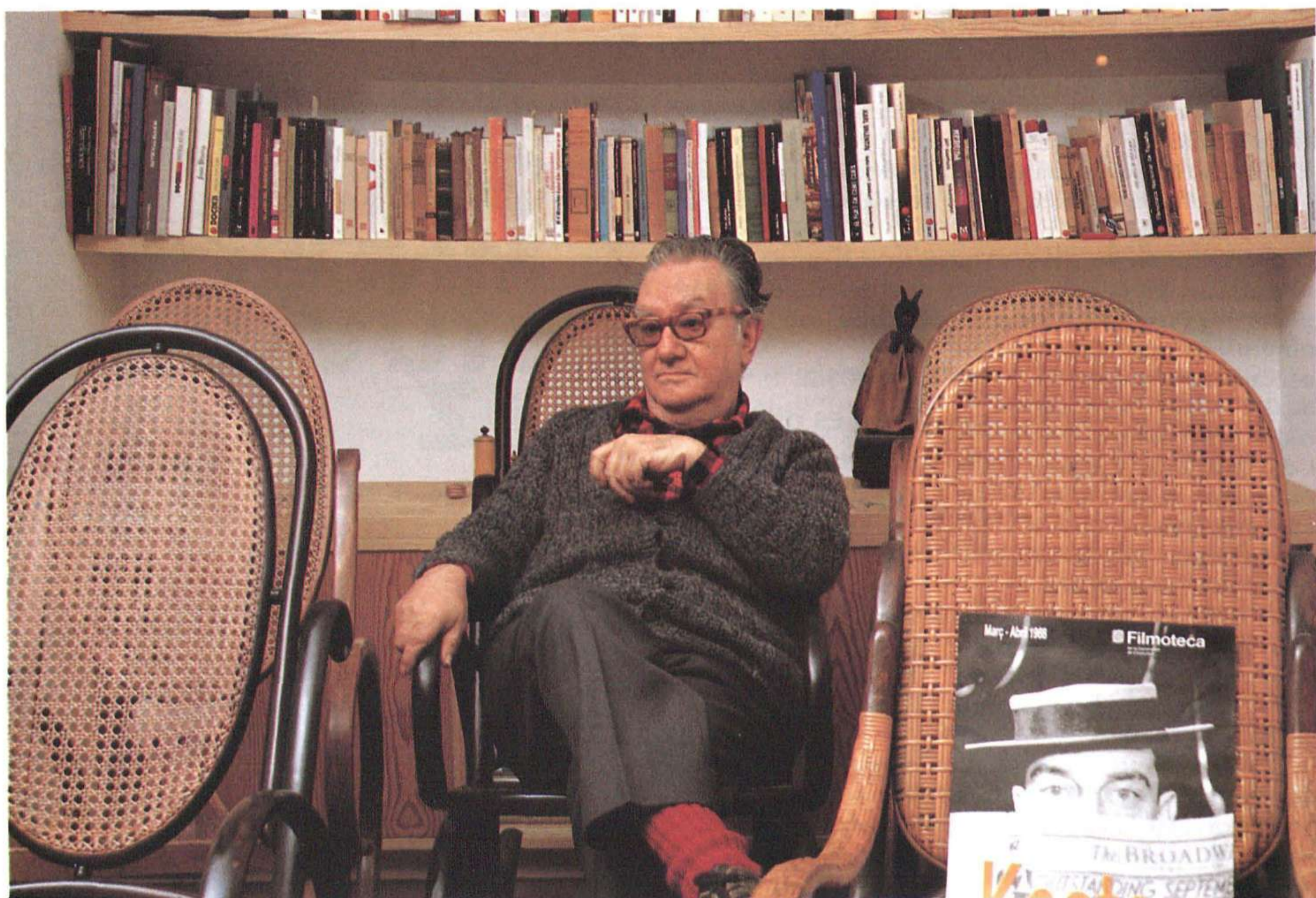
También me gusta mucho la obra de Wagner, me ayuda a *cargar las pilas*, me pone en marcha. El porqué de todo ello no lo sé, ni lo quiero investigar. Hay

ELEGIA AL CHE

Elegía al Che, concebida en 1967 y realizada en 1978.



País, concebido en 1986 y realizado en 1988.



Para Brossa, "la poesía está en todas partes y en ninguna, hay que saber tomarla al vuelo".

que rondar el misterio, pero sin desvelarlo.

P. La pintura también parece tener importancia en su vida. Usted fue fundador de la revista *Dau al Set*, junto con Antoni

Tàpies, Modest Cuixart, Joan Ponç, Joan Josep Tharrats, todos ellos pintores, y con Arnau Puig, escritor; conoció a Joan Miró, y más tarde colaboró con el grupo El Paso de Madrid...

R. Siempre me he sentido más estimulado por la pintura que por la literatura, y sobre todo, por la pintura de Miró, que es mi favorito. Además lo conocí y colaboramos en la realización de tres libros. Fue un personaje irrepetible, un ejemplar único. Por otro lado, yo trabajo en poesía de una forma muy parecida a Miró en pintura, es decir, ambos valoramos el hecho de dar el máximo con lo mínimo.

P. ¿Y la novela?

R. La novela me aburre. La novela del plano,

■ "... Yo trabajo en poesía, como Miró en pintura, para dar el máximo con lo mínimo"

contraplano, es un producto de otra época en que la gente disponía de mucho tiempo. La poesía y el teatro son la artes de nuestro tiempo, son intensas y rápidas. Y también lo es el cine. Lo nefasto del séptimo arte es que ha puesto en circulación la mala literatura.

P. ¿Qué cineastas le interesan?

R. De los actuales, Wim Wenders, Martin Scorsese o Steven Spielberg. Spielberg, aunque hace *comics*, lo hace muy bien. Tiene un gran sentido del lenguaje cinematográfico, tiene sentido poético y para colmo sabe cómo hacer dinero. Fabuloso.

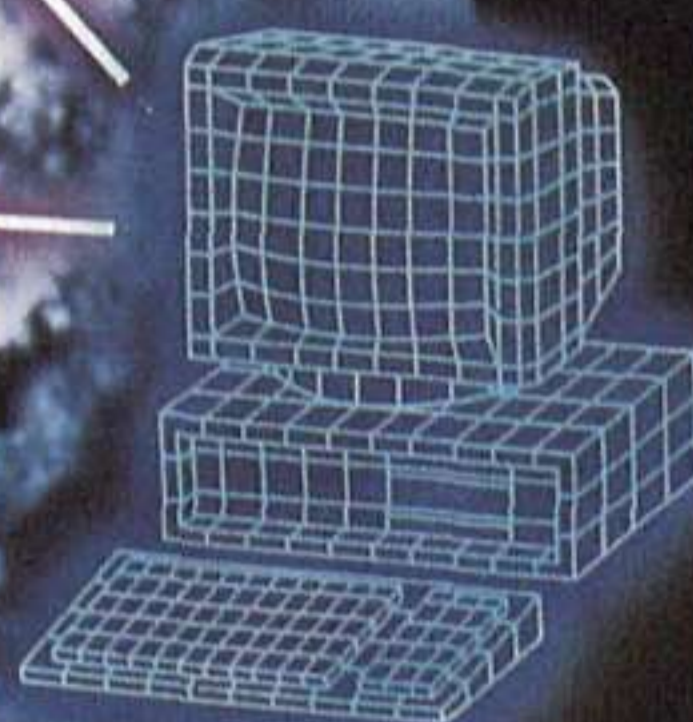
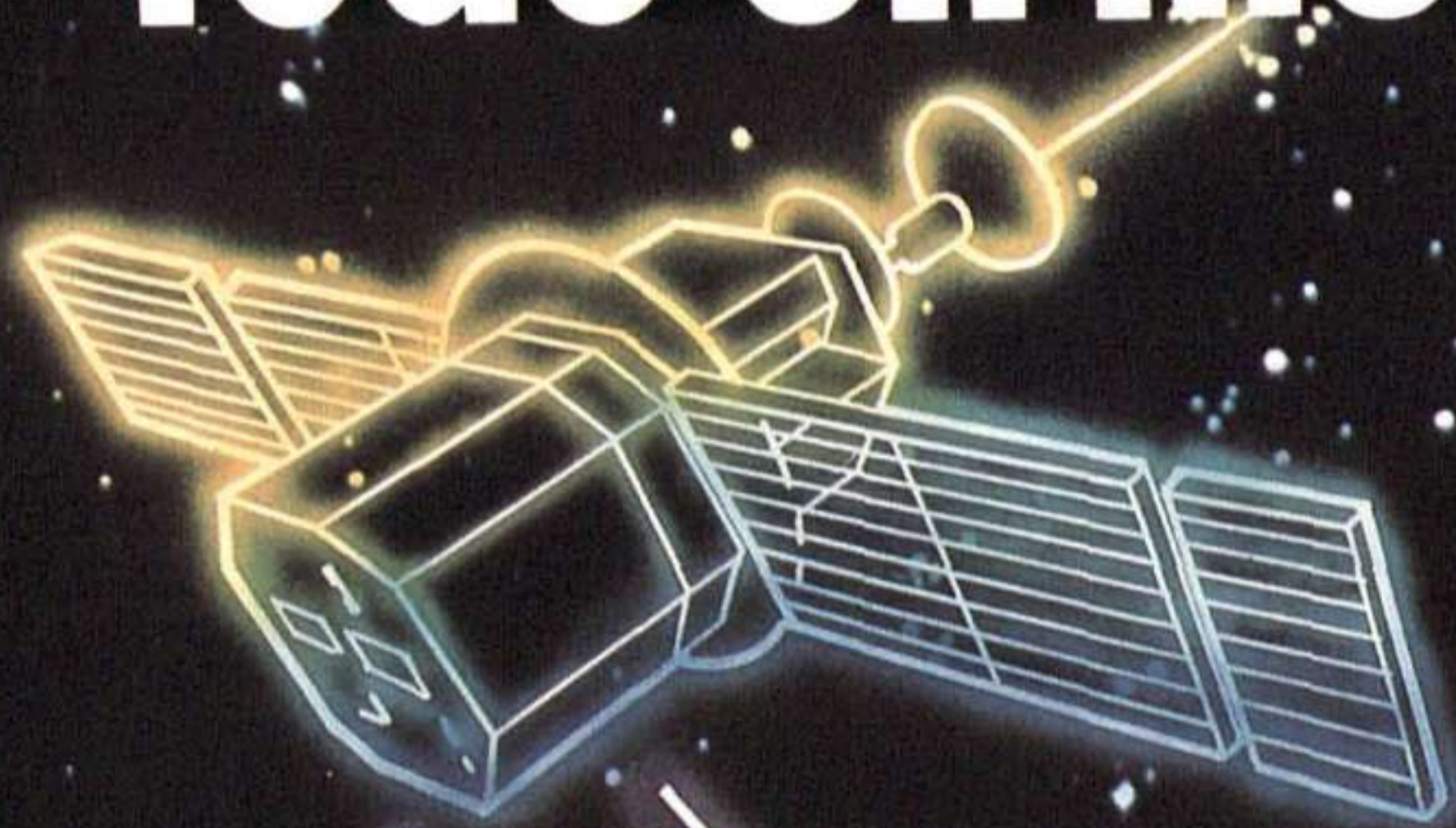
P. Y la religión, ¿le ha interesado alguna vez?

R. Me han interesado las religiones orientales, porque son prácticas higiénicas. La religión no morirá nunca porque es una manera de sentir el mundo, lo que sí dejará de existir son los dogmas, las multinacionales católicas, protestantes, etcétera. La prueba de que no existe Dios es que existe el Vaticano.

P. ¿Cuándo supo que quería ser poeta?

R. Es que aún no lo sé. □

Quinto Centenario todo un mundo de futuro.



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



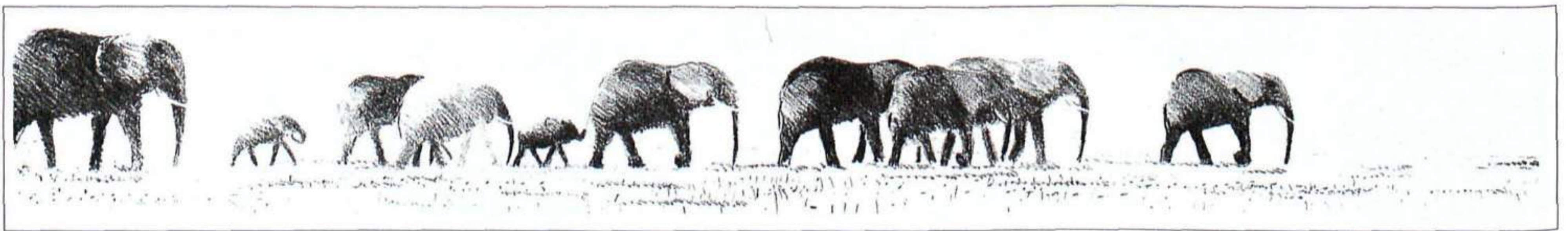
1492 - 1992

EL INSOMNIO DE LA RAZÓN

GILLES

AILLAUD

MICHEL SAGER



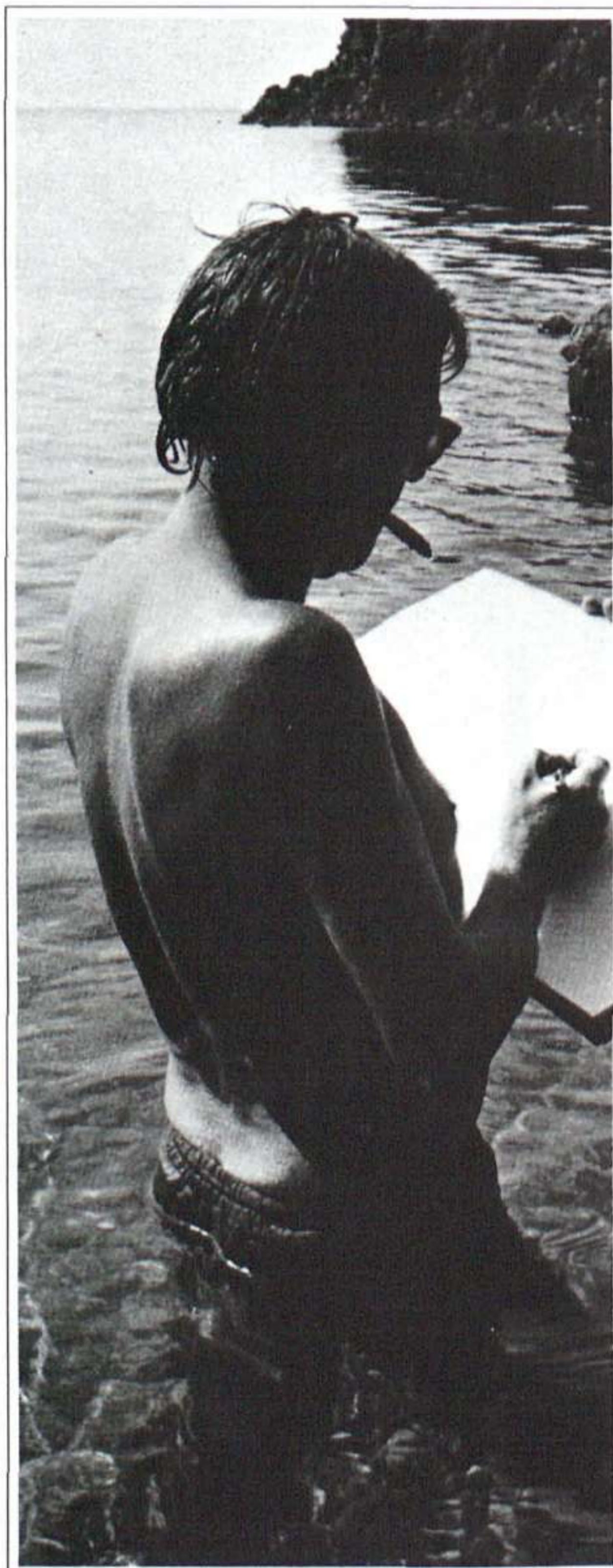
La exposición antológica del pintor francés Gilles Aillaud constituye en España un riguroso estreno que permitirá al público español tomar contacto con una obra plástica en la que coherencia, rigor y reflexión caminan al unísono. La elección de los animales como figuras en los cuadros de Gilles Aillaud corresponde, evidentemente, a una predilección profunda, a una familiaridad que arraiga en la infancia. Su conocimiento infalible de la gramática de los movimientos y de las costumbres demuestra una paciente observación y una fascinación constantemente renovada. La preponderancia del tema animalista en la obra de Aillaud, aunque no exclusiva, siempre ha sido manifiesta. Su pintura, aunque le parezca modesta y tranquila a un espectador distraído, afirma, por el contrario, con una violencia sin gritos que no existe la cultura, divinidad trascendental que dictaría sus leyes en el Sinaí de los museos, sino distintas culturas, productos del lugar y del momento, sistemáticamente canalizadas por la sociedad que las engendra con el fin de anestesiar la rebeldía o de agotarla a través del desahogo ilusorio del juego. Nacido en París en 1928, la influencia de Bonnard es fácilmente rastreable en la obra de Aillaud, centrada en la pintura al óleo y los dibujos, en apuntes tomados casi siempre del natural. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Francia, Italia, Alemania, Reino Unido, Estados Unidos y Japón. Otra de sus pasiones es el teatro, medio para el que ha realizados diversas escenografías y figurines, algunas de ellas en colaboración con el español Eduardo Arroyo.



EL sueño de la razón produce monstruos”, escribe Goya. Los animales de Gilles Aillaud no son monstruos: la rigurosa exactitud de su forma, la precisión de la instantánea que inmoviliza su movimiento o fija su reposo, la relación natural entre ellos y el espacio que habitan, el rechazo obstinado de toda subjetividad expresionista y de la complacencia pictórica en los medios empleados para la ejecución del cuadro dan al tapir, a las panteras, a la serpiente, un certificado inequívoco de existencia real en el mundo, crean *esa* serpiente, *esas* panteras, *ese* tapir, vistos y no inventados, cuya representación remite a la presencia en *ese* jardín zoológico donde podemos ir a verlos todos los días y comprobar su parecido. No son los sueños del pintor. Y sin embargo, esos cuadros plácidamente silenciosos hablan, y su voz no retumba en la apacible seguridad de un día feliz: la racionalidad de la imagen se inscribe siempre en una luz amenazada y traduce la fría violencia paralizada de una consciencia que vela, como a su pesar, en la hora nocturna del sueño universal.

A la razón de Gilles Aillaud le gustaría poder dormir y creer que todo va bien; no saca placer alguno de la exaltación retórica de contrastes minuciosamente equilibrados para inflar un discurso con pretensiones de ser más grande que su sustancia. Es una consciencia desgraciada y no un alma sufriente. Al presentarse en forma de cuadros opta por expresarse únicamente con el lenguaje sintético e inmediato de éstos; no ilustra un concepto a través de la alegoría o del símbolo, sino que elige, para estimular el pensamiento, poner su discurso sin palabras al servicio de una realidad sin voz. Los animales de Gilles Aillaud no se expresan, son: es su ser el que habla, o más bien, el cuadro que, haciéndose su fiel portavoz, se dirige al espectador que lo mira.

Decir que los animales de Gilles Aillaud están pre-



Gilles Aillaud en la isla griega de Skyros en 1975.

tos proyecta en el cuadro una luz patética que lo deforma. Sin embargo, ahí están los barrotes, las rejas, los cristales que separan al cocodrilo, al mono, a la serpiente, del espectador que se detiene a mirarlos, fascinado, en el zoológico. El espacio cerrado, limitado y acondicionado, que se proporciona a los animales para que coman, duerman, jueguen, corran o se apareen, dosifica su confort (es decir, la imitación de las condiciones naturales) y su alienación, en una proporción que, a la vez que hace su vida posible, le niega a ésta su sentido transformándola en espectáculo. La luz que borra en parte los barrotes viene a sumarse al efecto engañoso. Los animales son actores que sólo saben recitar su propia existencia; están ahí, al otro lado de los proyectores, para ser mirados; sin complacencia, pero con obstinación, Gilles Aillaud nos los muestra en su natural inimitable, habitando en ese lugar fabricado con los mismos gestos, las mismas posturas que tendrían en su libertad original. Están en prisión y en ella viven; no están amaestrados para ejecutar números pensados por los hombres, como en el circo; su prisión está acondicionada de tal suerte que pueden vivir en ella su propia vida y a veces es lo suficientemente ingeniosa como para que planee

sobre su cautiverio la ilusión de la libertad. O al menos podrían tenerla si tuvieran consciencia; tendrían consciencia si tuvieran voz. Es a esa voz a la que Gilles Aillaud cede la palabra muda del cuadro; es esa consciencia la que impone silenciosamente al espectador. Voz y consciencia que no existen exactamente tal como serían si existieran. Nada es añadido ni deformado para hacer de esas imágenes de animales alegorías o símbolos en los que el hombre pudiera reflejarse en el gozo o en el sufrimiento. En los cuadros de Gilles Aillaud sólo es la realidad la que hace pensar. Por otra parte, resulta evidente de inmediato que esa realidad desborda del territorio limitado de su apariencia. Los cuadros de Gilles Aillaud no son las ilustraciones de propaganda de una sociedad protectora de animales cuyo lema sería: “¡Liberad los zoos!”.



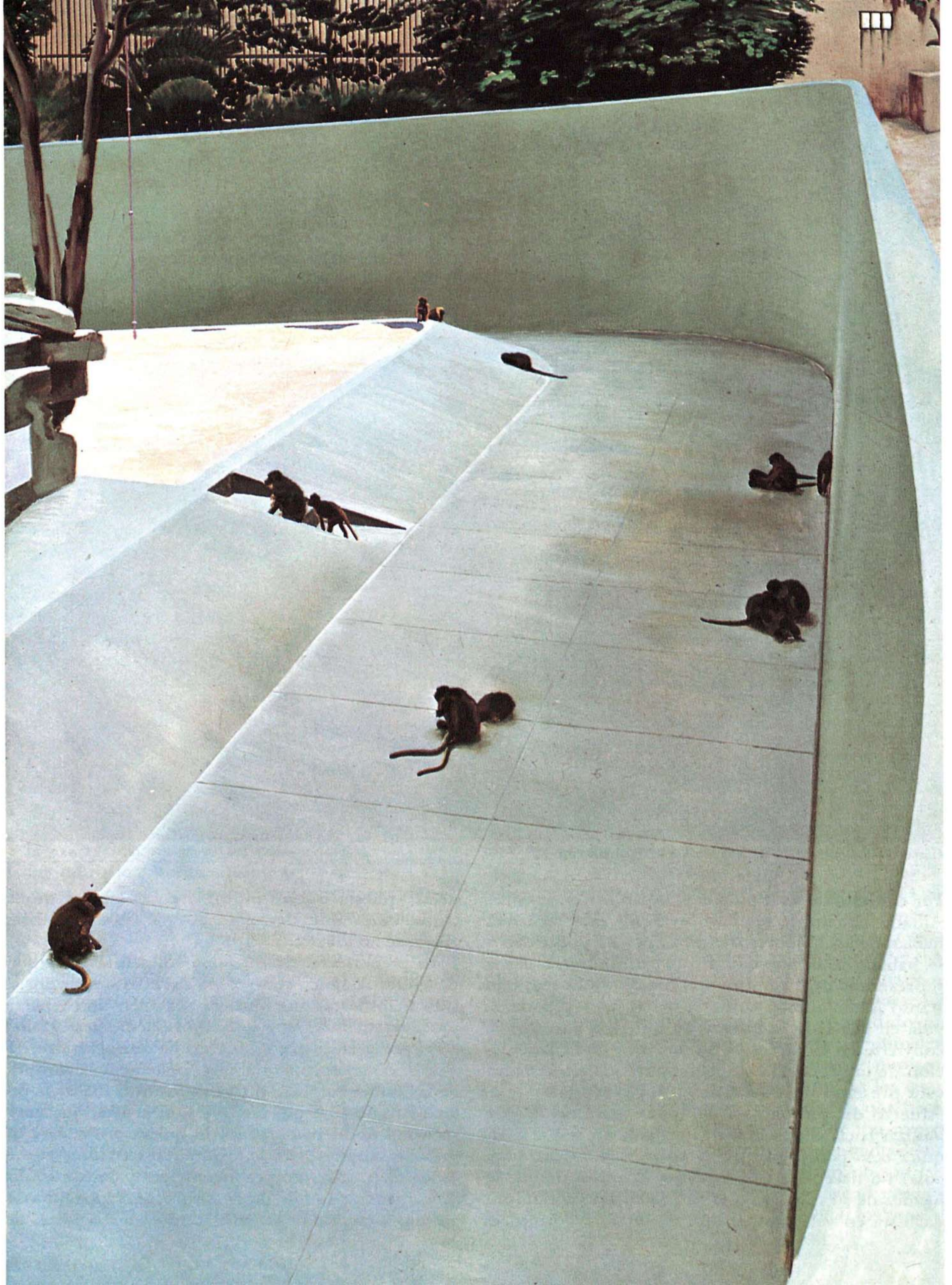
Hagia Niki con cuervos, 1978. Óleo sobre tela. 150 x 200 cms.

Por el hecho de estar pintados, los animales de Gilles Aillaud hablan de los hombres; por estar cautivos hablan de los hombres alienados; por no poder decirlo hablan de la libertad. Porque se limitan a ser la representación literalmente exacta de la realidad (tanto la del animal como la de su jaula y la de su vida en ella bajo la mirada de quien le encerró) se convierte en la expresión instantánea de la articulación de un discurso complejo, hace que ese discurso esté presente ante la mirada del espectador, y el esfuerzo del pintor para no soñar (para no dejarse deslizar hacia el descanso de un sueño en el que cualquier cosa podría usurpar la apariencia de cualquier cosa) no hace sino más evidente el hecho de que la lucidez de su mirada no es soberana, sino conquistada. Está en vela porque todo le incita a dormir, es

decir —puesto que es pintor—, a representar monstruos. Pinta animales, pero podría pintar hombres. ¿Por qué no lo hace?

La preponderancia del tema animalista en la obra de Gilles Aillaud, aunque no exclusiva, siempre ha sido manifiesta. Sus motivos suponen una serie de procesos mentales que sería conveniente desentrañar. Vaya por delante que no se trata de una obsesión.

Debido a la estructura, hoy fuertemente neurótica, de la familia burguesa (neurosis institucionalizada por las costumbres y por las leyes), el artista, que en la sociedad occidental trabaja, lo quiera o no, para un público burgués, tiende a pintar sus cuadros con el único afán, casi siempre inconsciente, de someterlos únicamente a la mirada de su padre, y por tanto se arriesga a confundir las satisfacciones masoquistas del



autolesionismo y los interrogantes críticos de la reflexión. Si bien una parte de obsesión está siempre presente en la obra de arte, que sin ella no sería probablemente más que el ejemplo fabricado para la demostración de una teoría y no accedería a la existencia, el producto de la mera obsesión es un monstruo. Por ser los cuadros de Gilles Aillaud imágenes en las que una realidad se representa tal como es, la dialéctica entre la obsesión y el pensamiento aparece y se oculta tal vez en las relaciones a la vez naturales e inquietantes que esas imágenes establecen entre las figuras y el espacio en el que habitan.

La elección de los animales como figuras en los cuadros de Gilles Aillaud corresponde, evidentemente, a una predilección profunda, a una familiaridad que arraiga en la infancia. Su conocimiento infalible de la gramática de los movimientos y de las costumbres demuestra una paciente observación y una fascinación constantemente renovada. No hay arte sin ternura visible u oculta; para una consciencia desgraciada, el animal encarna tal vez la absoluta inmediatez de la vida instintiva, la elegancia de unos andares que no obstaculiza reflexión alguna. Si los representara en su jungla natal, los leones de Gilles Aillaud serían el sueño de una libertad sin consciencia. Pero lo que subsiste tras los barrotes de esa libertad en la espontaneidad del juego o del reposo implica a la mirada que lo ve, opone y a la vez vincula a espectador y espectáculo, da a la realidad su espesor irreductible, y a la consciencia, su tensión dialéctica infatigable. La misma relación compleja se establece cuando Gilles Aillaud pinta a mujeres haciendo *strip-tease* en el escenario violentamente iluminado de un cabaré, triunfo de una carne aparentemente feliz ante la mirada de un público sumido en la penumbra de la sala. La misma también entre la mujer sola en una

La insolente aberración
del día
empuja a la resistencia
a todo lo que vive.
Los pensamientos
son como cabras
en un acantilado.
Cobijadas en pequeñas sombras,
la cabeza vacía,
esperan.
Aquí es donde nació
la filosofía.
Luz abusiva
que amenaza con cegar,
sólo podías
inspirar inquietud
sobre la naturaleza de lo que debe esconderse
para ser visible.
¿Dónde debe esconderse lo visible
para escapar de la claridad?
En algún lugar del espacio
que separa a la tortuga espinosa
de la tortuga lanosa,
entre lo cercano impenetrable
y lo lejano transfigurado.
Es una región imposible de fijar,
un vasto lugar
semejante al instante.
Ya no es y todavía no es,
y se extiende indefinidamente
invisible
como aquello que une
las dos puntas.
Mi montaña está ahí,
tutelar y bien nombrada.
Jamás nadie la alcanzará.
Esta mañana salió el sol como velado.
Ante ella va creciendo
la luz del llano
descolorida,
y ella, increíblemente tensa,
deslumbrante a fuerza de indistinta,
es un trozo
de cielo tangible
posado en la tierra.
Qué dura y dominante
parece algunos días
su victoria.

GILLES AILLAUD

butaca de cine y los rostros gigantes, planos e inmortales, que se besan en una pantalla subtitulada con palabras deformadas tras las cuales se adivinan amor y siempre. *La vraie vie est ailleurs* (La vida verdadera está en otra parte) y *C'est ici que nous vivons* (Aquí es donde vivimos): los cuadros de Gilles Aillaud aparecen en la chispa que surge del encuentro de esos dos polos.

Rimbaud dice: "Cambiar la vida", y Marx: "Transformar el mundo". ¿Qué significa eso hoy en día? Que en el lugar habitable y en el presente vivido, las condiciones de la existencia son intolerables. Lo son, en bloque, para los países subdesarrollados, que no gozan de la risueña vida salvaje que presentan los folletos turísticos, sino que se les mantiene, por la fuerza o el engaño, en una penuria que hoy se adorna con transistores como ayer con cuentas de vidrio: esos países son a la vez reservas de materias primas a bajo precio y mercados donde liquidar excedentes sin salida en otros lugares. Lo son para las minorías explotadas de los imperios de la abundancia, a quienes, para colmo, se encandila con promesas engañosas y con el señuelo de la excepción de algunos individuos elegidos en su seno y colmados de bienes si aceptan convertirse en espectáculo para sus explotadores (el actor o el boxeador negro en Estados Unidos); lo son para el proletariado casi acomodado de las naciones industriales, a quien el chantaje de un con-

fort a crédito impone la búsqueda canalizada de un bienestar que refuerza la alienación de acuerdo con un sistema en el fondo idéntico al de las *fazendas* brasileñas, donde el propietario endeuda a vida a sus campesinos suministrándoles a altos precios los frijoles, las camisas y el techo que no son libres de buscar en otro lugar. Ciertamente parecen no serlo para los numerosos privilegiados de esta situación de hecho; sin embargo, hoy son los primeros en lamentarse, y su voz cubre las demás. ¿Y para el intelectual o el artista, figura marginal que elige pensar este presente,

este lugar, esta vida, a través de la expresión de lo que él es en este mundo? Seguramente ya no hay ningún Van Gogh ignorado en los manicomios; hoy, la ley del beneficio ordena que se los descubra o se los invente con premura; pero aquél que se empeñe en dar una voz a la realidad amordazada va construyendo él mismo y componiendo, mecanismo a mecanismo, el reloj de su propia desgracia; y el que decida buscar a cualquier precio la felicidad individual que pretende desear para todos no podrá hacerlo si no es vaciando sistemáticamente su discurso de todo contenido, sustituyendo los altares dorados de la religión por las leyes eternas de la estética.

La pintura de Gilles Aillaud, aunque le parezca modesta y tranquila a un espectador distraído, afirma, por el contrario, con una violencia sin gritos que no existe La Cultura, divinidad trascendental que dictaría sus leyes en el Sinaí de los museos, sino distintas culturas, productos del lugar y del momento, sistemáticamente canalizadas por la sociedad que las engendra con el fin de anestesiar la rebelión o de agotarla a través del desahogo ilusorio del juego. El punto de partida del trabajo de Gilles Aillaud es la consciencia y la constatación de una impotencia sistemáticamente disfrazada, de una obstinada desesperación que no llora. Gilles Aillaud, quien con motivo de un invento técnico se congratula del progreso de la humanidad, miente y lo sabe; hay progresos concretos, limitados e irreversibles, pero el único progreso sin calificativo del mundo en el que vivimos hoy es, como en las actrices viejas, el del espesor del maquillaje y el de la profundidad de las arrugas que disimula, pero no rejuvenece. El modernismo a cualquier precio es síntoma de una senilidad que se obstina ferozmente en sobrevivir. Los animales de Gilles Aillaud no son ni monstruos ni dioses, de quienes tienen, sin embargo, la inquietante belleza, porque su silencio remite el orgullo de la cultura a la modestia de su cuna, que aquélla trata de olvidar.

La pintura de Gilles Aillaud, tradicional sin manie-



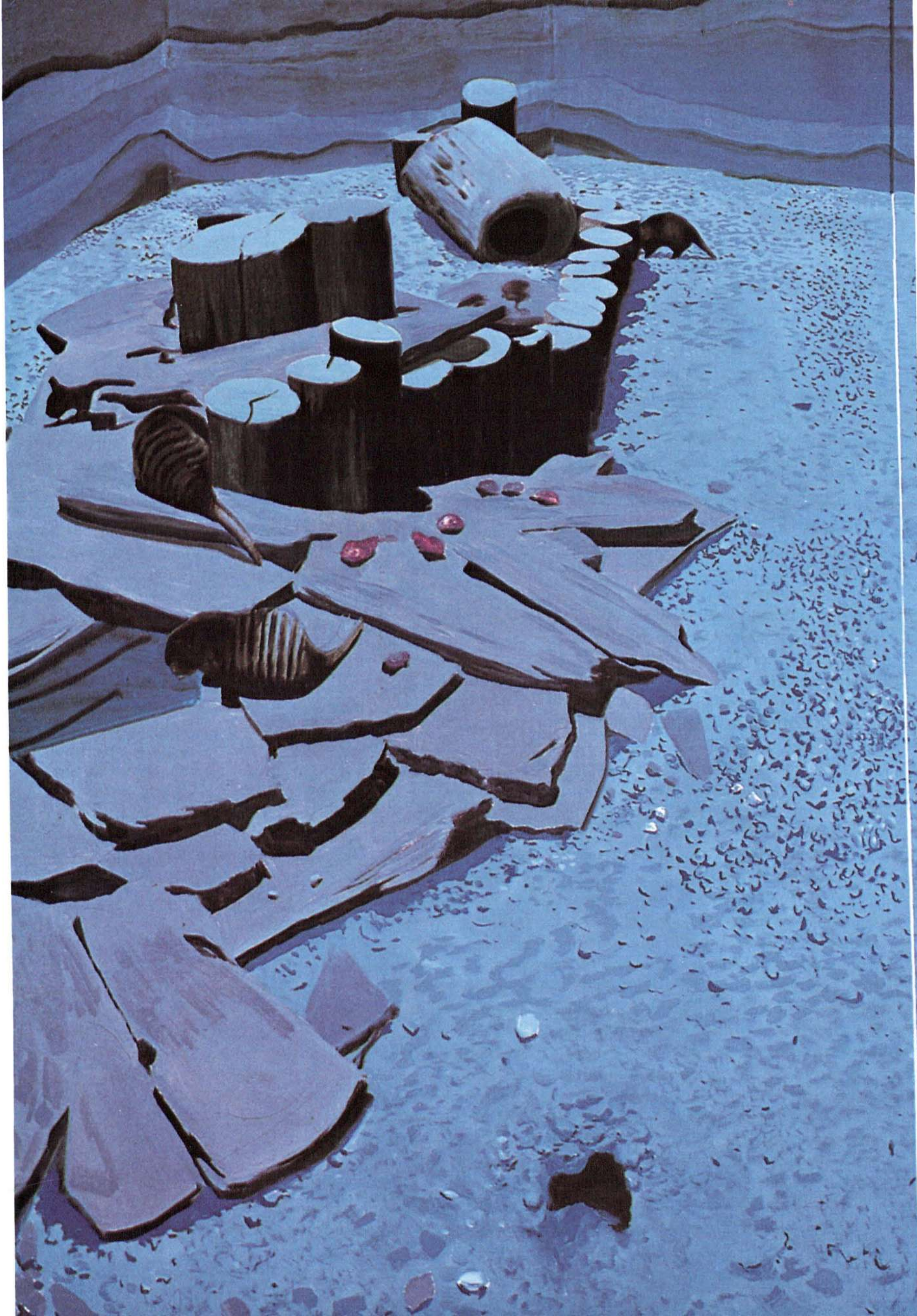
Leopardo nº 1, 1984. Litografía. 76 x 56 cms.

salvaje y dulce, frágil y fuerte, por una afinidad o una atracción que surge de una historia contingente, en la cual la ideología puede ejercer su acción o proyectar su luz, pero que es incapaz de crear.

En este sentido, el padre pictórico de Gilles Aillaud sería sin duda Bonnard. Pero Aillaud ni negaría esa filiación ni aceptaría la herencia; no se elige al padre, pero sí se puede rechazar su sucesión, aunque uno se le parezca, y sin por ello odiarle. ¿Cuál es el punto común entre ese padre y ese hijo? Era más inmediatamente aparente en los primeros cuadros de Aillaud y, metidos en el juego de las genealogías, si hubiera que designar al tío de Gilles Aillaud (como se dice de un

rismo y sin nostalgia del pasado, no es la de un artesano *naïf* que desconociera la historia del arte, sino que opta conscientemente por rechazar de ésta sus privilegios aristocráticos, es decir, el hermoso sueño, consuelo y guardián del durmiente, de un rito donde la representación de la acción tuviera por arte de magia el poder práctico de la acción misma; el arte moderno lleva ya mucho tiempo tomándose por las trompetas de Jericó; pero las murallas siguen en pie, y desde sus almenas se aplaude el concierto. El estilo, la sintaxis, la coherencia del lenguaje y del discurso de los cuadros de Gilles Aillaud, así como la elección que éste hace de sus compañeros y de sus adversarios, demuestran que su modestia artesanal no está dictada por la autoridad de un dogma estético. Dentro del mismo marco, intelectualmente riguroso, de un pensamiento que rechaza la ilusión cabe imaginar que Gilles Aillaud haría una pintura distinta si su historia individual, sus gustos, su carácter fueran distintos de lo que son. Yo lo he visto fascinado por las investigaciones de Nicolas de Stael, interesado por ciertos análisis teóricos de Mathieu. Un pintor puede amar los cuadros de otros pintores fuera de toda ideología, como se ama a un padre, a un hermano o a una mujer de ojos de color de miel,

Mangostas en la noche, 1976. Óleo sobre tela. 195 x 130 cms.



niño: "Se parece a su tío"), éste sería Vallotton; se le parece, pero no ha tenido mucho trato con él. Si se contemplan los desnudos en el baño de Bonnard, es evidente que no se trata de *La mujer*, sino de una mujer en concreto, la suya, de quien por cierto se sabe que pasaba casi todo su tiempo entre su bañera y su cama; y es evidente que Bonnard no pinta alegorías, sino que cuenta siempre, incansable, la misma historia singular que nunca ha llegado a comprender y que no deja de fascinarle. Toda su obra cabe en esa relación concreta entre un individuo y el mundo, que es el amor hacia otro individuo, pasión violenta y apacible cuya mirada renueva cada día el encantamiento inquieto. Los primeros cuadros de Gilles Aillaud siempre están poblados por las mismas figuras, cuya repetición revela que pertenecen a personas familiares, conocidas y amadas, es decir, fuentes de problemas que la contemplación profundiza y que la reflexión trata de dilucidar.

El paso de ese universo intimista al universo animalista no cambia la mirada del pintor, pero señala una evolución de su pensamiento y la intrusión de una nueva dimensión en su discurso: la de la historia, es decir, la del mundo humano tal como es. La paradoja sólo es aparente. Aillaud, de niño, siempre convivió con animales; vivía en el campo, jugaba con los perros, criaba gallinas y corderos, visitaba a menudo los zoológicos. Pero el amor por los animales apenas experimenta las vicisitudes del amor por las personas, y sólo metafóricamente podría atribuírsele una historia: su dialéctica no es más que una pseudodialéctica. Así pues, lejos de implicar una indiferencia ante los problemas humanos de la historia, la elección de los animales como tema y la perseverancia de esa elección significan en Gilles Aillaud el despertar y el trabajo de una conciencia política de más en más comprometida con la reflexión, porque aplica la intensidad de la mirada enamorada a una realidad cargada de sentido y vivida como tal, pero que por su alteridad excluye la pequeña anécdota de los deseos, los placeres, las prevaricaciones y los rencores de la pasión vivida. En la

Orangután

Vejez y sabiduría. Es un conspirador emérito.

Conoce el peso de la legitimidad sobrehumana que ostenta y que le nimba de una espiritualidad soñadora. Él mismo es una ley no escrita que sabe que es y que no es nada, y sobre todo lo que le rodea derrama una mirada de conmiseración.

Pero es prudente como un enfermo mental. Sabe que no le creerán. Muy lentamente, para que nadie pueda verle, con sus dedos de baobab coloca sobre su cráneo una hoja fresca de lechuga.

Enmarañado en los hilos de su bosque soñador, a la luz de la noche de los tiempos se parece a un Rembrandt.

G. A.



Orangután, 1967. Óleo sobre tela. 195x130 cms.

metáfora, la subjetividad no se elimina con la ausencia del yo, sino que, por el contrario, se experimenta hasta el extremo de sus límites; del mismo modo, Rimbaud pasa del: "Mais vrai, j'ai trop pleuré, les aubes sont navrantes" ("Es cierto, he llorado demasiado, los amaneceres son desconsoladores") del *Bateau ivre* a: "La mer faite d'une éternité de chaudes larmes" ("El mar formado por una eternidad de cálidas lágrimas") de las *Illuminations*. Al pintar animales, Gilles Aillaud, pintor figurativo, se esfuerza con rigor por no estar presente en sus cuadros más que con su mirada. Pero esa mirada suya no se limita a registrar pasivamente; está siempre en situación, está activa a través precisamente de su no protagonismo, y a través del proceso de eliminación de las complacencias y coqueterías, el camino que recorre es un camino mental en el que la tentación de la metafísica está presente en el rechazo de la metafísica.

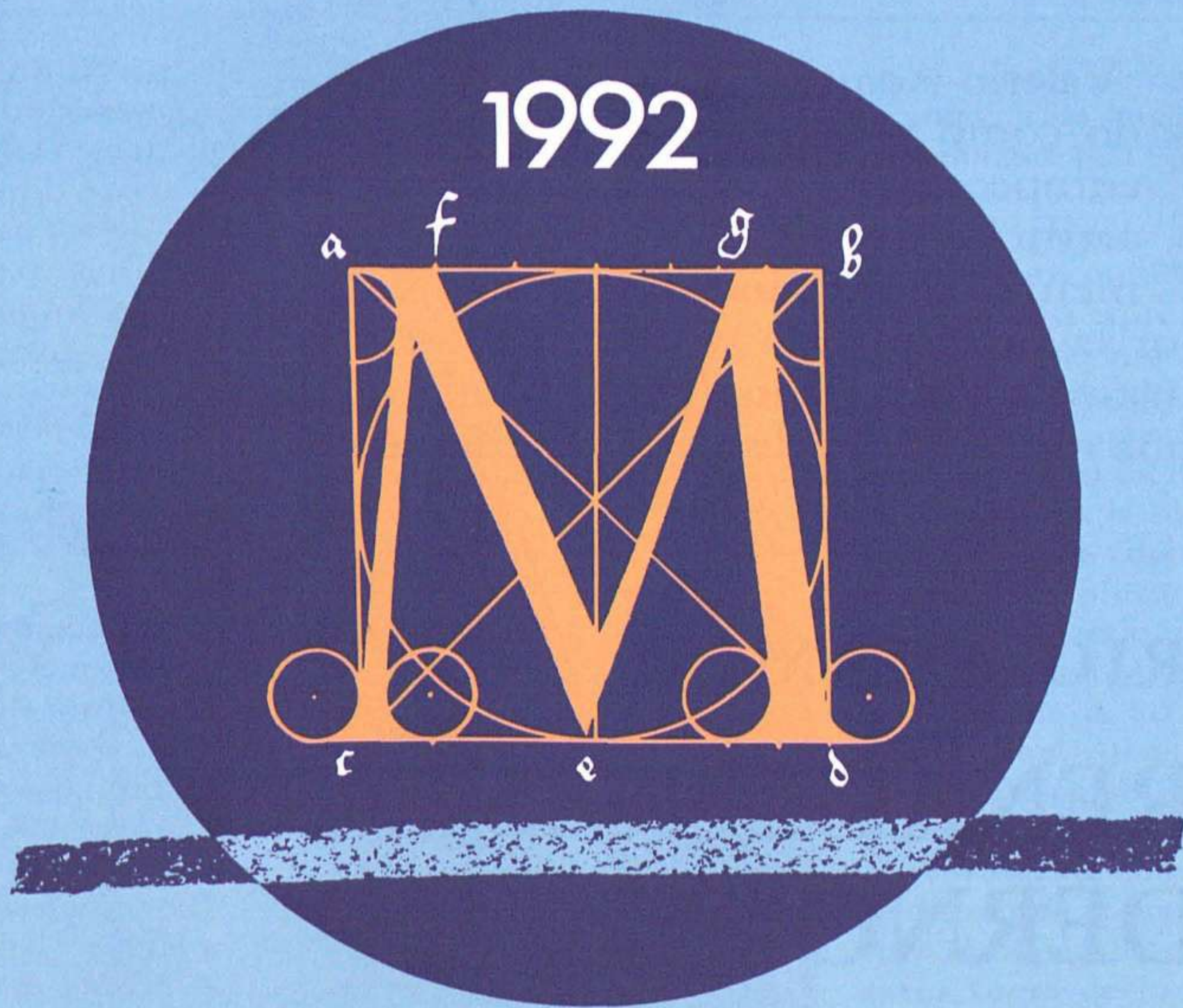
Lo que Gilles Aillaud pinta incansablemente son maneras concretas y reales de estar en el mundo; no las inventa; lo que intenta es hacer oír lo que sería su palabra si dispusieran de esa fortuna del lenguaje que es privilegio del pintor. Si no hubiera pintura, no habría pintores; convencerse de que el arte empieza con él es un

sueño ingenuo y evasivo del pintor, y es también un sueño cómodo porque silencia el privilegio de la educación y de la cultura. Poco importa que los que han tenido acceso a ellas las hayan recibido o las hayan conquistado individualmente; en una sociedad como la nuestra son privilegios de hecho. "¿Qué hacer con ellos? ¿Qué hacer", se pregunta Gilles Aillaud, "habida cuenta de lo que soy en el mundo tal como es?". Punto de partida modesto pero abierto, porque los rechazos y las exclusiones que implica no se formulan nunca en nombre de un dogma. □

GILLES AILLAUD

Comisario: Christian Derouet.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Planta 3ª.



MADRID
MADRID
Capital Europea de la Cultura
MADRID



Valerio Adami (1935) se lo ha definido como uno de los maestros del pop europeo, por el color intenso y a veces artificial de sus pinturas, y paralelamente, como guardián de los valores clásicos por la precisión de su dibujo. Recientemente el Instituto Valenciano de Arte Moderno ha expuesto una retrospectiva de acrílicos y dibujos.

ANA CHAPA

VALERIO ADAMI UN RENACENTISTA MODERNO

Es el mérito de una obra que ha sabido ir más allá de las imágenes cotidianas o de las ideas preconcebidas para crear un clasicismo moderno, volviendo a pensar la pintura como generadora de mitos". Esta dualidad, de la que habla Alfred Pacquement, referida a lo moderno y lo clásico, marca la obra de Adami, un artista global que ha asimilado la herencia del Renacimiento y la utiliza para plasmar los sentimientos y los interrogantes del mundo actual. Para quien

se acerca por primera vez a la obra de Valerio Adami, el color lo invade todo. Y realmente es un elemento imprescindible en toda su obra. Él mismo comenta en su diario de 1984 que considera el color como "el barómetro de los estados anímicos".

Sin embargo, una visión más atenta de sus lienzos muestra la

trascendencia de la línea, del dibujo. Como escribió el reciente premio Nobel Octavio Paz: "Entre las dos familias de pintores, los hijos de la línea y los hijos del color, los dibujantes y los cromatistas, Valerio Adami pertenece sin duda a la primera. Sus cuadros... nos impresionan ante todo por su composición: la distribución del espacio y la sabia arquitectura entre los distintos planos: No estamos ante una superficie inerte, vemos un espacio vivo, construido por líneas a un tiempo sutiles y poderosas".

La pasión de Adami por la pintura nace pronto. Desde que tiene 16 años estudia dibujo durante ocho horas diarias en la Academia Brera, en el estudio de Achille Funi, que se convertirá en uno de sus maestros. Y con 22 años (1957) expone por primera vez en Milán. Esta escuela influye decisivamente en su obsesión por

la precisión del dibujo, por la composición. Y su metodología de trabajo así lo confirma. Adami siempre dibuja primero a lápiz sus obras, para luego plasmarlas fielmente en el lienzo.

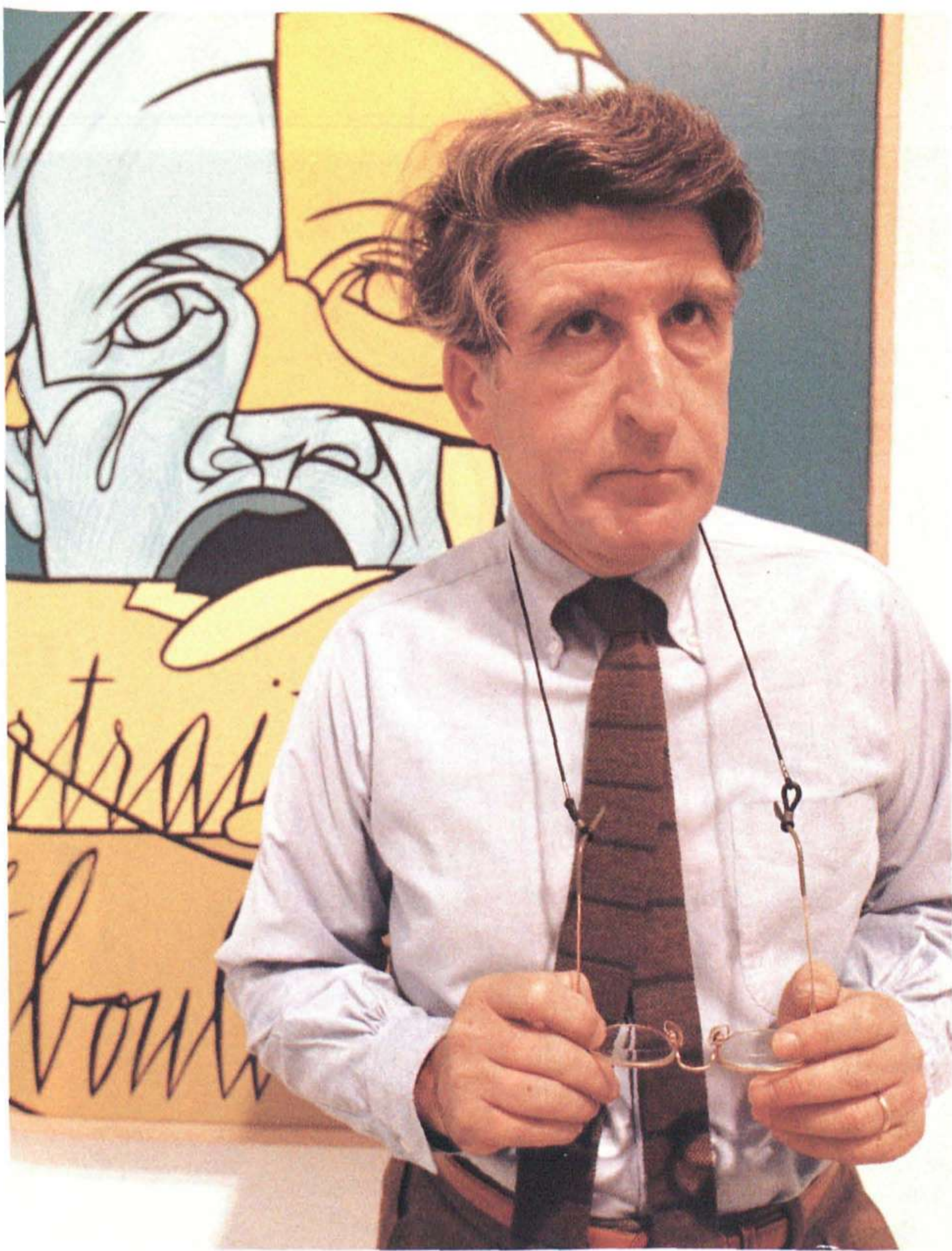
"Yo empiezo siempre con el dibujo. Y siempre con el papel. Puede costarme ocho o diez horas hacer un pequeño dibujo. Pienso a través del dibujo", confesaba recientemente Adami en una entrevista a Vicente Jarque (*Cambio 16*).

Aunque sus inicios se circunscriben en el *pop art* y se inspire en la cultura del *comic* americano —*Las bañeras / En las bañeras* (1966), *Cuarto de baño del hotel Chelsea* (1968)—, pronto Adami vuelve a sus orígenes europeos. "Los americanos", explica Adami a Jarque, "habían descubierto que el *comic* y el cartel eran lenguajes que podían comunicar con todos; ciertamente era fascinante el *comic* con las palabras ligadas a la boca del personaje por una flecha: eso quería decir que hablaba, y si había circulitos, quería decir que pensaba. ¡Qué descubrimiento tan extraordinario, tan primitivo y elemental!".

Cuando Adami vuelve de Nueva York y se instala en París comienza un camino en solitario, basado en un trabajo ordenado y riguroso.

A partir de ahora desea que el espectador se involucre en la pintura, piense. "No creo", dice el artista, "en la superficie de la pintura". Porque Adami, como dice Octavio Paz, es un pintor inteligente.

La asociación de ideas, la alegoría serán a partir de este momento las claves de la pintura de Adami. Y Carmen Alborch, directora del IVAM, lo describe como: "Oficiante de una pintura entendida como escritura". Así la entiende el mismo Adami, que apunta: "Dibujar es una ocupa-



FRANCISCA TUR

ción literaria... Me gustaría que en pintura también se pudiesen usar las palabras *prosa y poesía* para así definir mi trabajo como una pintura en prosa". Los retratos de *James Joyce* (1971), de *Gandhi* (1972) y *Sigmund Freud en viaje hacia Londres* (1973) representan el inicio de esta etapa. En 1976 pintará la que para muchos es la obra que marca su evolución posterior: *El papel del artista es representar lo trágico*.

Ávido lector de los clásicos, de obras sobre la mitología griega, estas lecturas influirán también decisivamente en sus pinturas. Y, paralelamente, comienza a reconstruir la figura humana. Una figura

que a menudo aparece partida o mutilada y que otras veces se asemeja a un robot mecánico, pero que recoge la estética clásica.

Y esas imágenes, esos signos, esos espacios vacíos, esos cuerpos, esas letras que dibuja Adami están coloreados. Son de un color que, como dice Paz, "más que el complemento del dibujo, el color es su maduración, su fruto pleno". Colores químicos, brillantes, metálicos, al principio de su obra; más serenos y naturales después, pero siempre colores limpios, magníficos, sin sombras.

Como ha confesado en alguna ocasión, en su obra el color tiende hacia la música. Y la música está

en él íntimamente ligada a su infancia, a las largas noches que pasó durante la II Guerra Mundial en un sótano de Milán donde su familia se refugiaba de los bombardeos y tocaba música. Esa edad en la que todavía existe la pureza.

Una pureza que perdura aunque la función del color en sus lienzos evolucione. Como explica Pacquement, si en los años sesenta el color en la obra de Adami sólo sirve para adornar el dibujo, después sus pinturas solamente adquieren sentido una vez coloreadas. Él mismo dice que sumerge el dibujo en la luz. Pero incluso con el color, Adami quiere llegar al pensamiento, por eso utiliza pinturas acrílicas.

Pero Adami, como descendiente directo de la herencia renacentista, también ha aceptado otros retos fuera de los lienzos. En 1981 acepta el encargo del Gobierno francés y realiza un gran mural cerámico para la Escuela Nacional de Bellas Artes de Cergy-Pontoise. En 1985 construye ocho monumentales vidrieras para el Ayuntamiento de Vitry-sur-Seine, y en 1989 pinta un gran fresco para el teatro Chatelet de París con motivo del bicentenario de la Revolución Francesa. En España, la Diputación Provincial de Valencia le encargó la creación de un fresco para el palacio de La Scala, obra que nunca llegó a realizar por falta de voluntad política.

Al final, toda esta obra de contornos marcados, líneas nítidas y colores magníficos crea la sensación de un *puzzle*, y recuerda la estructura de las viñetas de los *comics*. Pinturas que cuentan historias, y ante las que el espectador no es ajeno. Pintura y pensamiento, línea y razonamiento, color y drama, una suma estética por la que Valerio Adami, todo menos superficial, invita a la mirada. □

H

ace 10 años, Frederic Amat (Barcelona, 1952) era una de las promesas del joven arte español. Hoy es una realidad, a pesar de que su obra, como él mismo admite, “se conoce poco, y este poco es por clichés”. Sin embargo, lo importante es que Amat ha realizado una obra personal con una iconografía muy particular.

MAITE RICART

FREDERIC AMAT

EL PINTOR NÓMADA

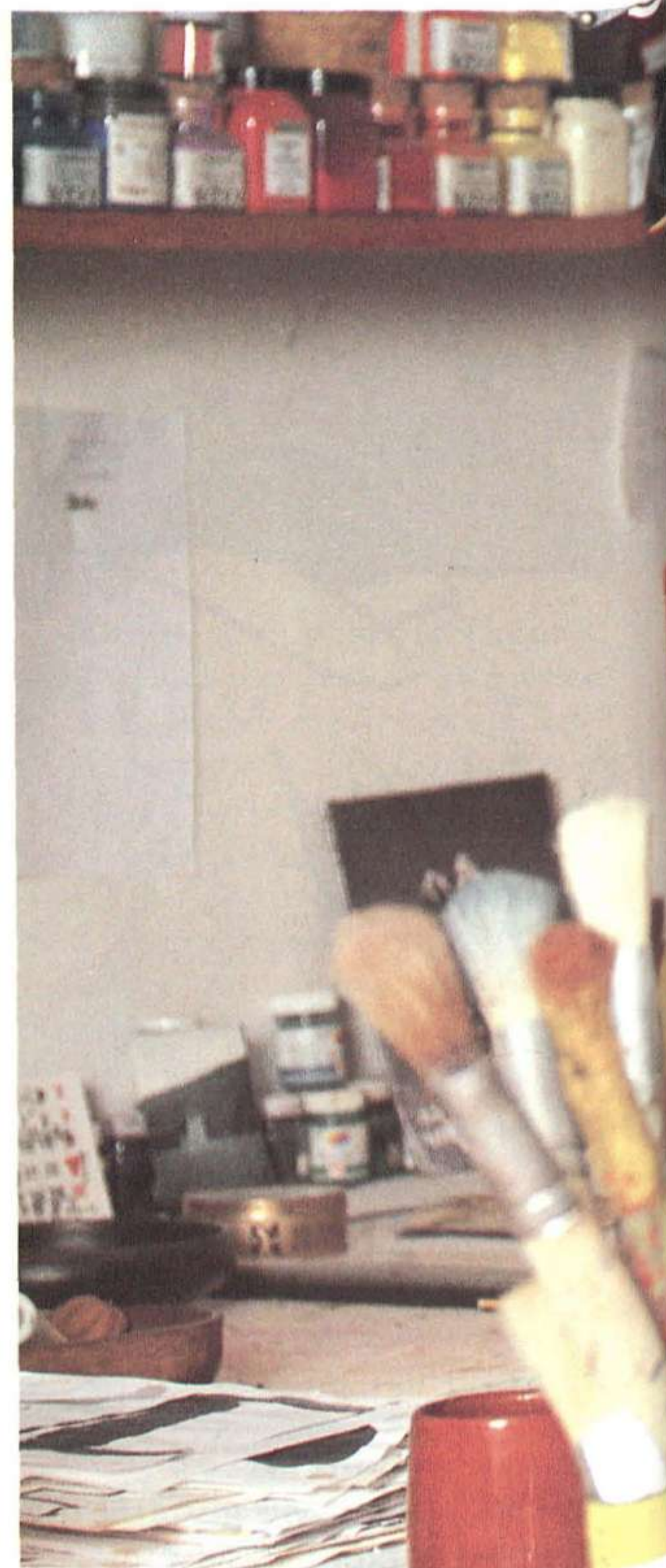
UNO de los rasgos definitorios, aunque no definitivos, de su personalidad es el nomadismo, que lo ha llevado a vivir y trabajar en lugares tan distantes y distintos como Nueva York, México, París, Brasil, África y Barcelona, su ciudad natal. “Aun antes de viajar”, explica Frederic Amat, “ya entendía el mundo como un lugar sin fronteras, con pluralidad de culturas. Soy nómada debido a la curiosidad, y también a la necesidad de conocer y tener un intercambio con otras culturas”.

“Intelectualmente, estoy muy cerca del Norte, del mundo de la cultura sajona, pero tengo una tendencia física, casi epidérmica, hacia el Sur. El Sur, lo que denominamos Tercer o Cuarto Mundo, conserva aún su espíritu arcaico. En este sentido, entiendo la *modernidad* como un acto de profundización en lo arcaico, y como una recuperación del concepto de síntesis. La gran lección que hemos aprendido de los grandes artistas que representan la *modernidad* es que han dado el

máximo con el mínimo de elementos”.

Sin embargo, Frederic Amat deplora el que se le haya otorgado cierto pedigrí por el solo hecho de haber trabajado en Nueva York, o en cualquier otro sitio. “Mi terreno de trabajo es la propia pintura, el escenario no es importante”. Tampoco le gusta que lo valoren en función de las técnicas que utiliza. Concretamente, la crítica ha destacado como una de sus virtudes la técnica de las gruesas texturas o de manipulación de la pasta de papel y la de las ceras teñidas de colores. “Lo importante no es la técnica”, insiste Amat. “Este año traicioné todo esto e hice muchos dibujos con tintas negras, cuando todo el mundo me había clasificado como pintor *matérico*”.

Los primeros tanteos artísticos del pintor fueron los dibujos, de influencia surrealista, realizados cuando era estudiante de arquitectura. Sin embargo, Amat descubrió su vocación mucho antes, y recientemente explicó la manera como nació esta actitud creativa en él por medio de un hermoso



artículo publicado en el *Diario de Barcelona*: “Un sábado en la tarde, a mediados de los años sesenta –yo tenía unos 13 años–, el desván de mi casa, que era de madera, fue devorado por las llamas, y con él, toda mi infancia. Contemplé aquel espectáculo con estupor e impotencia. Después del incendio, mi padre me habló de la breve existencia de las cosas materiales y de la grandiosa claridad del fuego. Con esta especie de bautismo, frente a un montón de cenizas de entre las que sólo pude recuperar algunos fragmentos de dibujos que



de ello como puedo encontrar otra posibilidad”.

Frederic Amat empezó a estudiar Arquitectura y también tuvo el privilegio de aprender escenografía al lado de Fabiá Puigserver. A lo largo de los años han sido muchas las escenografías creadas y también ha colaborado con bailarines, especialmente con Cesc Gelavert, en las denominadas *Acciones*.

Después de los dibujos, Amat siguió su carrera haciendo cajas que contenían tierra, trigo, serpentinillas de colores, y las presentó en la sala Aquitania de Barcelona en 1971 bajo el título de *Cajas para abrir, cajas para cerrar*.

“Las cajas, los cofres representaban el diálogo entre continente y contenido que existe en mis obras desde hace 20 años, y remiten a la dimensión de intimidad; al abrir el cofre se desvela la dimensión de una intimidad”.

“A principios de los ochenta”, concluye Amat, “el tema de los cofres cobra una importancia especial. Trabajo objetos, a veces frutas, otras veces elementos más abstractos, relacionados con el mundo de las ofrendas, entendidas como metáfora de la vida y emblema del empeño artístico. Porque, como escribió mi amigo Fernando Savater, en el arte hay regalo y hay secreto...”.

Frederic Amat ha expuesto, además de en España, en Nueva York, México, Berlín, Bonn, Bogotá, París, Ceuta o San Francisco. Aunque odia hablar de proyectos, confiesa que el próximo mes de mayo expondrá en Chicago, y que tiene entre manos trabajar en una ópera, en la que tendrá preponderancia la parte plástica.

En cuanto a su momento de creación actual, Amat precisa: “Mi trabajo se hace cada vez más lento y, por otra parte, me he vuelto más exigente, y rompo más piezas”. □

conservo como reliquias, entré en la adolescencia con las manos en los bolsillos y sin saber si había sido la cera —un material que continúo utilizando— de mis ceremonias secretas la causa de aquel desastre. Entonces nació en mí esta actitud que implica ser pintor”.

Amat concibe el arte como una forma de conocimiento. “El artista se inventa otra realidad a fin de enriquecer la realidad que nos

envuelve, y así ofrece otra dimensión, otra posibilidad. En esta alteración de la realidad es donde entiendo el conocimiento”.

■ **“Creo en la imagen del pintor errante, que no sabe muy bien adónde va”**

embargo, todo este discurso no me sirve de nada cuando estoy en el estudio intentando trabajar. Entonces me siento más cerca del infierno, de la oscuridad, de las dudas y del equívoco, y es a través

NUEVE ARTISTAS ACTUARÁN EN SEVILLA

ARTE ACTUAL EN LA EXPO 92

TERESA PÉREZ-JOFRE

El arte en la era de los descubrimientos es el título con que los organizadores de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 han concebido un programa de artes plásticas para "reflejar la capacidad de descubrimiento artístico del hombre". Algo que está dentro de los objetivos marcados, tal como indica el reglamento general de la Exposición Universal, al subrayar que "se deberá examinar la capacidad inventiva de la humanidad en todos sus aspectos". Sigue así la tradición de otras exposiciones universales, en las que las artes plásticas siempre tuvieron cabida, especialmente en la de París de 1900, donde se igualó en importancia con el tratamiento dado a la ciencia y la tecnología. A partir de entonces ya se siguió este sistema.

La presentación de diversos aspectos de la actividad artística en la Exposición Universal de Sevilla está integrada dentro de los Pabellones Temáticos. Dichos pabellones (del Siglo XV, de los Descubrimientos, de la Navegación y del Futuro) y todas las actuaciones que los complementan son responsabilidad directa de la organizadora de la exposición, a diferencia de las representaciones de los participantes, nacionales o extranjeros, que se instalan de forma autónoma, aunque en coordinación con la dirección de la muestra.

Según los organizadores, la Expo 92 pondrá en práctica para el montaje de estos pabellones una nueva filosofía expositiva, alejada de las formas museísticas tradicionales, y caracterizada por un estilo comunicativo donde la ambientación, la metáfora y la participación del espectador serán fundamentales. Así cumplirá el objetivo de transmitir al mayor número de personas posibles el contenido de 500 años de hallazgos de la humanidad.

En este marco, el Programa de Artes Plásticas asume, además de un papel expositivo, el de promoción de creación de obras de arte. Globalmente, con exposiciones y actuaciones variadas se pretende canalizar la actividad artística en sus diversos aspectos y ámbitos geográficos desde el siglo XV hasta la actualidad, de modo que se pueda obtener una visión general y coherente de lo ocurrido en este campo a lo largo de los últimos cinco siglos.

El programa de artes plásticas de la Expo se centra en tres épocas concretas: el arte del siglo XV, haciendo hincapié en el descubrimiento de América y el contraste de las diversas culturas; el arte moderno y contemporáneo, desde el impresionismo hasta nuestros días, y el arte actual.

En este tercer apartado se promueve la creación de una serie de obras, concebidas especialmente para el evento, de artistas internacionales seleccionados por un comité internacional de especialistas, que han estimado

"la calidad del anteproyecto en sí y lo que éste supone dentro de la trayectoria del propio artista; la adecuación del proyecto dentro del entorno físico donde se realizará, así como una atención especial a la presencia de países

y tendencias diferentes". Los miembros del comité internacional son: Martín Chirino, escultor y director del Centro Atlántico de Arte Moderno; Rita Eder, historiadora y crítica de arte mexicana; Kasper König, rector de la Escuela de Bellas Artes de Francfort; María Corral, directora de exposiciones de la Fundación Caixa de Pensions en el momento de realizar la selección y actual directora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Mary L. Beebe, directora de la Stuart Collection de la Universidad de California-San Diego; Tomàs Llorens, ex director del CARS; José Ramón López, director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, y la directora del Programa de Artes Plásticas de la Expo 92, Rosa María Subirana.

Los nueve artistas seleccionados han elaborado sus obras, o *actuaciones*, ya que así han sido denominadas, para ser alojadas en los espacios públicos de todo el recinto de la Expo 92, con la idea de que la participación e integración del público en las obras sea un componente primordial de las mismas. La mayoría son auténticas construcciones arquitectónicas, de alturas superiores a los dos metros, pensadas para que el espectador entre en ellas, y en general están concebidas como monumentos colocados en espacios públicos.

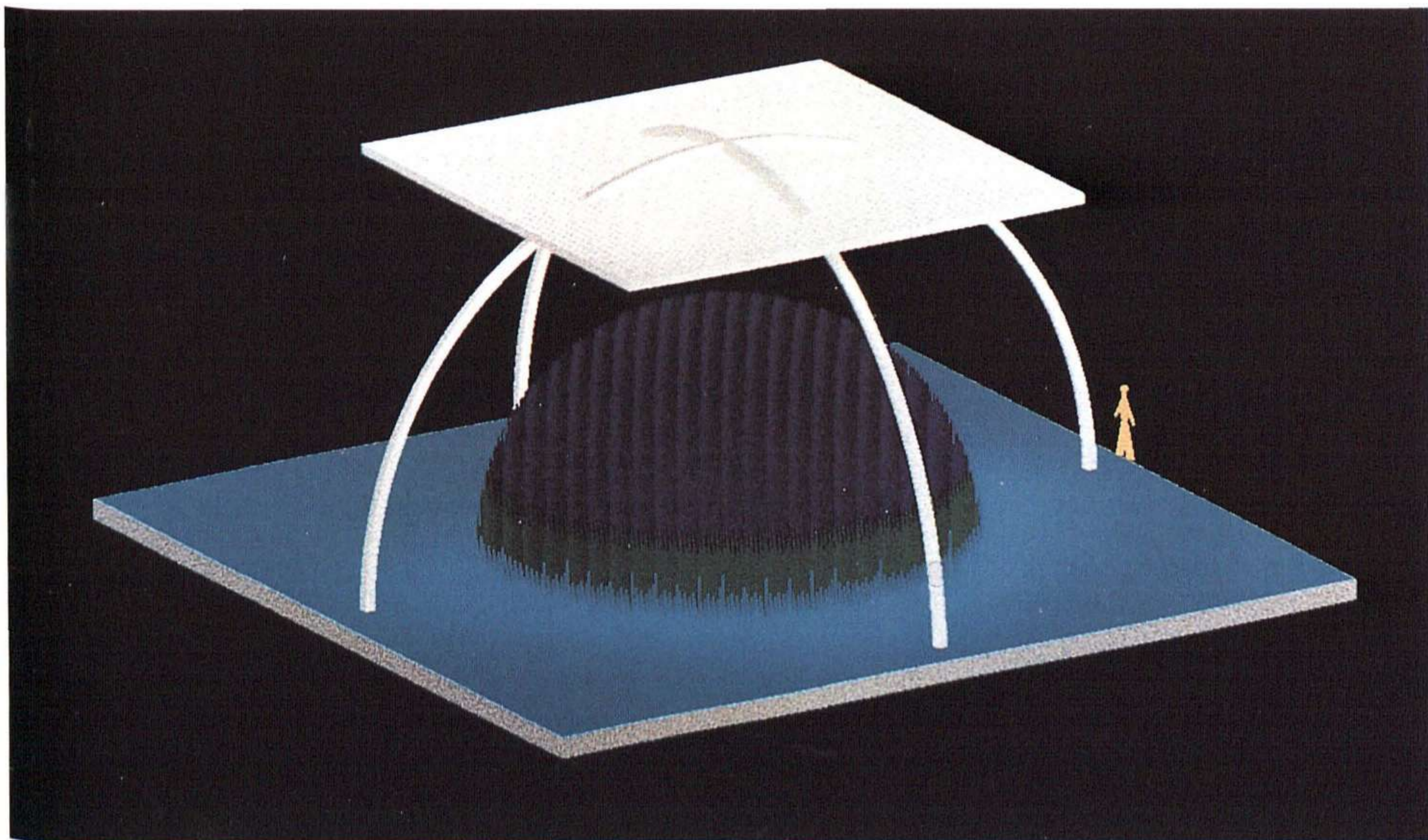
La actuación número 2, *No ma dejado*, ha sido realizada por la artista Eva Lootz (nacida en Viena en 1940 y residente en Madrid). Se trata de una rampa que se vuelve sobre sí misma en forma de lazo formando un puente. La construcción, realizada en ladrillo, se levanta sobre un espacio abierto cubierto de césped y se completa con un pequeño estanque de forma serpentina rodeado de palmeras.

El *Edificio para un vacío*, de Anish Kapoor (actuación número 7) es un zigurat de 15 metros de alto, cubierto con una cúpula con lucernario. El edificio tiene acceso al interior a través de una rampa en espiral que sube a seis metros de altura. La habitación interior tiene en el suelo, justo debajo del lucernario, un agujero que comunica con un espacio esférico vacío situado en la parte inferior del edificio. El tratamiento del vacío es un tema constante en la obra de Kapoor.

El plato azul, del artista ruso Ilya Kabakov



Maqueta del proyecto de Ettore Spalletti.



Jesús Soto, *Media Esfera Azul y Verde*, tubos de aluminio pintado.

(actuación número 1), se compone de un largo pasillo entre paneles con textos manuscritos al fondo del cual una pared muestra una pintura en la que el elemento central reproduce un plato azul, el mismo que está incrustado en un pedestal situado bajo la pintura.

Otras de las construcciones están realizadas con nuevos materiales y técnicas, que conectan con el espíritu de una exposición universal en cuanto a innovación tecnológica, como una semiesfera de planchas de acero azul cobalto, iluminada con luces halógenas y situada en medio de un estanque, realización del artista venezolano Jesús Soto (actuación número 8); también de acero es la semicúpula invertida soportada inscrita en un cubo elevado sobre cuatro cuerpos diagonales (actuación número 9), de Dennis Adams.

La actuación número 3 la realiza Per Kirkeby (Copenhague, 1938), es de ladrillo y configura un volumen paralelepípedo con dos cuerpos de dos metros de alto cada uno; esta

construcción puede considerarse como prototípica de sus creaciones actuales, aunque siempre ha utilizado medios de expresión muy variados.

Al italiano Ettore Spalletti le ha correspondido realizar la actuación número 4, dos elementos verticales de 4,30 metros de altura: un cilindro y un tronco cónico. La sexta actuación, del americano Matt Mullican, es un espacio rectangular de 20 metros de largo por 10 de ancho realizado en hormigón. Todo el perímetro está rodeado de un muro de 1,20 metros de alto, totalmente cerrado. El espacio delimitado dibuja una red de canales en estructuración simétrica, con claras referencias a una planimetría urbana.

La última actuación que queda por citar es la de Rogelio López Cuenca, la número 5, que se destaca de las demás en dispersión espacial. Este artista malagueño ha desarrollado su obra en el campo del diseño, y sus imágenes están enraizadas en la publicidad, la industria,

la señalización, las normas de tráfico, planos y otro tipo de imágenes estándar. Su actuación consiste en un conjunto de postes de señalización, en los que ha utilizado el mismo diseño y tipografía que los de la Expo, ubicados a lo largo de todo el recinto; los textos insertados tienen contenidos poético-políticos.

El visitante de la Expo 92 encontrará a su paso, englobadas en el conjunto de los espacios públicos, cada una de las actuaciones a las que nos hemos referido; podrá entrar en ellas, atravesarlas o rodearlas, produciéndose así un modo más directo y palpable de apreciar la obra de arte. De todos modos, no conviene olvidar que la obra de arte en su categoría de monumento público ha existido en todas las épocas. Esculturas en plazas y jardines, los arcos de triunfo u otros monumentos conmemorativos han participado siempre en la cotidianidad de la actividad del hombre. No es extraño, pues, que obras de artistas actuales se inserten en este mismo contexto. □

EN DOS AÑOS ABRIRÁN OCHO CENTROS DE EXPOSICIONES

MALLORCA, ISLA DEL ARTE

ANDREU MANRESA

Es una paradoja, o, quizá, una de las muchas contradicciones que comporta la insularidad y la riqueza súbita: Joan Miró vivió durante 25 años en Mallorca y fue ignorado, cuando no objetado, por la sociedad indígena dominante y oficial. Era el marido de doña Pilar. Antes de la muerte de Franco, y también después, la crítica rancia y las autoridades de Palma vetaron una escultura de Miró para definir el Parque del Mar frente a la bahía y justo debajo de la catedral. El mismo cabildo de canónigos del templo no vio con agrado el ofrecimiento del genio catalán para iluminar las cristaleras de varias ventanas góticas selladas. Con todo, Miró dejó al pueblo de la isla sus dos estudios, la obra inacabada que en ellos había a su muerte, toda su obra gráfica y multitud de cuadernos de notas. Su viuda, Pilar Juncosa, donó más tarde medio centenar de cuadros que, tras ser subastados, financiaron indirectamente la construcción de la sede de la Fundación Pilar i Joan Miró, justo al lado del estudio de Josep Lluís Sert, con un espectacular diseño de Rafael Moneo. Durante 1990, a los siete años de su muerte, Miró ha tenido en Mallorca grandes recuerdos y celebraciones. Para bien de todos aún le faltan más fastos y otras realidades: la fundación.

Josep Piña, en los años setenta, montó la primera exposición de Miró en Palma. Cuenta ahora que la muestra se cerró sin movimiento de ventas. En su Sala Pelaires, abierta al arte moderno y contemporáneo, tras la estela de Joan Miró pasaron Calder, Tàpies, Sempere, Clavé, Artigas, Guinovart. Piña es un comerciante espabilado, un galerista con ambiciones no sólo mercantiles en una sociedad sin manías ni cultura. Se arriesgó y creó, tras varios años de trabajo y muchas inversiones, el Centre Cultural Contemporani Pelaires. En el núcleo antiguo de Palma, cerca de

su galería, una vieja casa señorial que fue convento de monjas, se ha transformado en un espacio abierto al arte internacional, un atractivo dinamizador de la vida mallorquina. Aprovechando que el verano transforma radicalmente la isla, el CCC Pelaires fue inaugurado mostrando Mirós inéditos, muchas obras *privadas*, buena parte en manos de la familia del artista y otras procedentes del extranjero. Lo cierto es que en Mallorca grandes obras de Miró, telas y aguadas, por ejemplo, hay muy pocas. Miró existía en todo el



Vista parcial de la subida a la Col.lecció March.

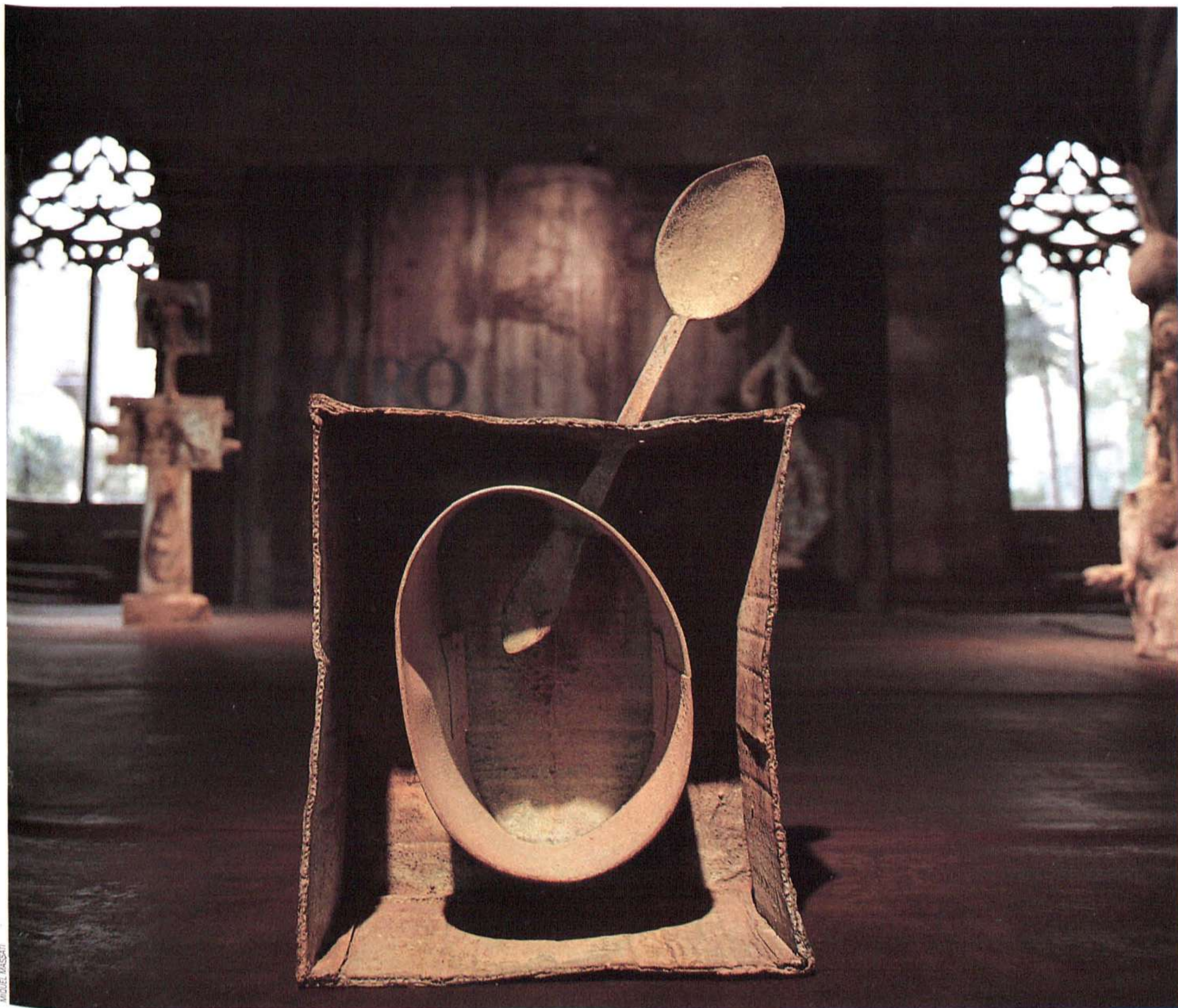
mundo, pero no en su patria adoptiva, la tierra de su madre y de su mujer.

Los nuevos centros de arte, salas de exposiciones, fundaciones y museos en general, toda la actividad pública en torno a las artes plásticas, han tenido un gran auge en Mallorca, y más concretamente en Palma. Su expansión ha sido insólita, sin parangón en todo el Estado. Ciertamente es que la consideración priva-

da de la pintura, y la presencia en la tierra de pintores relevantes –Miquel Barceló en cabeza–, comportan que las instalaciones y los particulares atiendan la cuestión y la fijen en sus programas de actuación o de inversión. En un periodo de dos años Mallorca habrá visto crecer hasta ocho centros dedicados al arte y sus exposiciones y actividades.

La cartografía contemporánea deberá marcar con tinta fuerte la iniciativa de los March en Palma. La Fundación Juan March, creada en 1955 por el financiero mallorquín, propietaria de un fondo de arte contemporáneo muy importante y con la titularidad sobre el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, inauguró, a finales del año pasado, su Colección March de arte contemporáneo. Treinta y seis obras de otros tantos artistas españoles de este siglo figuran en las siete salas de exposición permanente. En Palma pueden verse por primera vez, de manera continuada, obras de Miquel Barceló y García Sevilla –dos pintores de la tierra consagrados en todo el continente, pero sin obra, casi, en Mallorca–, Joan Miró, Pablo Picasso, Dalí, Juan Gris, Tàpies es una selección sumaria y contundente de la trayectoria del arte en España. Un museo esencial, una ventana al exterior de las diferentes vanguardias perennes. La colección March queda a cinco minutos del CCC Pelaires, en el corazón de Palma.

A un tiro de piedra está el Gran Hotel de Domènech i Montaner. Este bello edificio está siendo transformado por La Caixa con el fin de convertirlo en otro gran centro cultural y exponer la colección Anglada Camarasa, adquirida por la entidad financiera tras el cierre del museo familiar de Pollença. Las decenas de obras del pintor catalán serán el argumento principal de este nuevo hito cultural de la isla. Otra entidad financiera, la Caja de Baleares, en el mismo trayecto céntrico de la ciudad y en el viejo caserón señorial, ha instalado su centro cultural con varias salas de exposiciones, conciertos y un centro de audiovisuales y librería especializada, tal y como lo tienen CCC Pelaires y el museo de los March. A un minuto de estos edificios queda el Palau Solleric, centro de documentación del arte contemporáneo, museo munici-



Sala de la lonja con esculturas de Joan Miró.

pal ambicioso, sin fondos fijos, que ha saltado a la polémica al exponer, por error de sus responsables y supuesto engaño del propietario, una colección privada en la que había varios cuadros de grandes autores que eran falsos.

Guillem Sagrera fue un picapedrero mallorquín, genial arquitecto autodidacta que trabajó en la Edad Media, hasta endeudarse, para levantar la lonja gótica de Palma, un ejemplo señero del gótico mediterráneo imi-

tado en Valencia y Barcelona. Coincidiendo con el séptimo aniversario de la muerte de Joan Miró y como un anticipo de lo que puede ser la lonja convertida en centro de exposiciones señalado –gracias a un acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el gobierno autónomo–, se mostró en el recinto la colección de esculturas de Joan Miró. El fondo de las obras perteneciente al legado Miró al Estado español, depositado en el Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía, sirvió para plantar entre el bosque de palmeras de piedra inmensa los hallazgos y la rotundidad de las piezas de pequeño tamaño de Miró.

La isla del arte no es Mallorca, es una isla con muchos centros dedicados al mismo. Salas y edificios de diversos propietarios que confirman, puede que irónicamente, que la segunda industria tras el turismo es la pintura. □



Vista de una de las salas nuevas del museo.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA

UN CLÁSICO CONTEMPORÁNEO

DAVID CASADO

El Museo de Arte Abstracto Español es uno de los puntos de referencia cultural más sólidos de Cuenca, a pesar de ser un museo creado hace tan sólo un cuarto de siglo y que en la actualidad es visitado anualmente por más de 50.000 personas, sin contar a los conquenses y residentes en la ciudad, que acuden siempre a él de forma gratuita.

La selección de obras que se exponen en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, sito en sus famosas *Casas Colgadas*, fue creada sobre la base de autores españoles pertenecientes a una generación posterior en algunos años al término de la II Guerra Mundial. Este grupo de artistas, que hoy conocemos como *Generación Abstracta*, fue continuador, de algún modo, de las ideas innovadoras que en su día tuvieron Picasso, Miró o Juan Gris, y temporalmente se localizan en la década de los años cincuenta.

Fernando Zóbel de Ayala, artista fundador de este museo, fue el elemento aglutinador de la obra de estos autores, y la persona que supo concebir la idea de realizar una representación de los principales creadores abstractos españoles, a falta de una mejor iniciativa que los representara como movimiento artístico en cuestión.

Zóbel, nacido en Manila en 1924 y formado en la Universidad de Harvard (Estados Unidos), en donde se licenció por la Facultad de Filosofía y Letras con una tesis sobre el teatro de García Lorca, comenzó su carrera artística siguiendo los postulados estilísticos de la llamada *Escuela de Boston*, con un espíritu simbólico y romántico que entrañaba el ensayo de todo tipo de técnicas. Temas de su interés a lo largo del tiempo iban a ser la obra pictórica de Rothko y la caligrafía oriental. Zóbel, que antes de afincarse definitivamente en España ocupó la cátedra de Bellas Artes en

el Ateneo de Manila, había ya viajado ampliamente por nuestro país, en donde también transcurrió una parte de su infancia, entablando contacto y amistad con numerosos artistas españoles pertenecientes a esta *Generación Abstracta*.

Coleccionista contumaz, en el inicio de la década de los sesenta Zóbel comenzó a pensar firmemente en la idea de acometer la creación de un museo y la búsqueda del lugar adecuado para tal fin, hasta que, en 1963, su amigo el pintor y escultor conquense Gustavo Torner le sugirió la firme posibilidad de que el museo se instalara en las *Casas Colgadas* de Cuenca, propiedad del Ayuntamiento de la ciudad y singular ejemplo de la arquitectura gótica conquense, que, con su estructura de viguería de pino, mampostería y yeso, fueron habitadas a mediados del siglo XV por el noble Gonzalo de Cañamares, y después, hasta el siglo XVIII, sirvieron de Casa Consistorial.

Después de tres años de trabajo de acondicionamiento y reconstrucción, el 1 de julio de 1966 se abrió al público el Museo de Arte Abstracto de Cuenca. La restauración había sido llevada a cabo por obra de los arquitectos municipales Fernando Borja y Francisco León, de acuerdo con la idea del propio Zóbel, aunque su silueta actual data de las reformas acometidas en 1927, que salvaron las *Casas Colgadas* de su ruina total. El particular aspecto de esta edificación, literalmente colgada sobre la hoz del Huéscar, es hoy comparado por algunos especialistas con la imagen de los conventos del monte Athos o con algunas construcciones de Potala de Lhasse, en la capital del Tíbet.

El primer habitáculo del museo, acondicionado interiormente por los artistas conquenses Torner y Rueda, se conserva hoy prácticamente intacto y claramente diferenciado de la posterior ampliación que tuvo lugar en 1978, impulsada por el entonces director Pablo López de Osaba. Esta ampliación, realizada también por Torner con el apoyo del arquitecto Fernando Borja, dotó al museo de salas óptimas, sin pretender conseguir un remedo de las más antiguas.

En 1985, ya regido por la Fundación Juan March, el museo fue ampliado de



Fachada del Museo de Arte Abstracto.

nuevo, con objeto de albergar mayor número de obras y exponer a nuevos autores representados.

En cuanto a la colección de obras que componen sus fondos, hasta 1978 constaba sobre todo de pinturas y esculturas de los artistas de esta *Generación Abstracta*, muy pro-

líficos durante los años cincuenta, por lo que también han sido incluidos bajo el nombre genérico de *Generación de los Cincuenta*. Entre estas obras destacan piezas firmadas por el propio Zóbel, junto con otras de Torner, Tàpies, Canogar, Feito, Lucio Muñoz, Guerrero, Mompó, Rivera, Sempere, Palazuelo,

Millares, Saura y Gerardo Rueda, amén de los escultores Chillida, Serrano y Oteiza.

La colección, posteriormente ampliada, ha ido incluyendo en todo momento muestras de las jóvenes corrientes abstractas y de algunos creadores extranjeros ligados directamente con el panorama artístico español. Nombres como Campano, Canelo, Navascués, Bechtold y un largo etcétera llegaron incluso a trabajar en el propio museo, fijando su residencia en Cuenca, al ser ese lugar durante años la única muestra abierta al público sobre esta importante manifestación del arte español.

La selección de las obras que hoy componen esta colección no fue creada al azar, y se siguieron para ello las exigencias de los artistas, contando con su permanente asesoramiento. Dentro de ella ha primado así la búsqueda de la calidad frente a la cantidad, y no necesariamente el visitante se encuentra hoy una representación exhaustiva de todos y cada uno de los autores abstractos españoles.

El propio Zóbel, antes de su muerte, ya había hecho especial hincapié en rechazar los regalos de obras para evitar así el falso peso de los compromisos contraídos en el conjunto de la colección, y que en última instancia vinieran a disminuir el valor de su calidad media. Por eso, el que existan más o menos obras de un autor no responde a ninguna jerarquización de valores artísticos, sino a las posibilidades reales de adquirir estas piezas de gran calidad.

Haciendo referencia al carácter abstracto de las obras expuestas, hay que decir que la colección queda limitada a las obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, abarcando la amplia gama creativa comprendida entre el constructivismo más racional y el formalismo más intuitivo.

En 1980, Fernando Zóbel, deseoso de asegurar la continuidad de la labor de los años anteriores, donó su museo a la protección de la Fundación Juan March.

El propio Zóbel comentó por entonces estar "ilusionado, tranquilo y esperanzado" al saber que la fundación aceptaba sus fondos artísticos en donación. En este acto se adivina en Zóbel una premonición de su muerte, acaecida en Roma repentinamente cuatro años más tarde. □

LA CRISIS DE LA IMAGEN

MAITE RICART

La Fundación Caixa de Pensions presenta en su centro cultural del paseo de Sant Joan de Barcelona la exposición *Passages de l'Image* (12 de febrero-28 de marzo), organizada por el Centro Georges Pompidou, de París, que incluye instalaciones videográficas, fotográficas y holográficas, montajes mixtos y multimedia y proyecciones que ilustran las relaciones entre pintura, fotografía, cine, televisión y vídeo y ponen de manifiesto la tensión que mantiene y anima los pasajes de la imagen.

Passage de l'Image trata de analizar las consecuencias de la crisis de la imagen que, a partir de la aparición de la fotografía como sistema de reproducción mecánica del mundo, se extiende sobre el arte. A este respecto, en el artículo de presentación de la muestra, los comisarios, Raymond Bellour, Catherine David y Christine van Assche, señalan: "Con la aparición de nuevos métodos de reproducción y producción de imágenes, como el cine, la televisión y el vídeo, esta crisis comporta una problemática multiplicación de las formas de expresión y de los soportes. El ámbito de la exposición es, pues, el ámbito de una crisis que se diversifica en la creación de múltiples lenguajes artísticos, no excluyentes, que frecuentemente se nutren con sus respectivas aportaciones".

La obra original que integra la muestra ha sido realizada casi en su totalidad en los años ochenta. La pieza más antigua es de 1981, y la mayor parte de la producción ha sido realizada entre 1987 y 1990 por los principales creadores que han desarrollado su actividad en el terreno de paso entre las diferentes figuraciones visuales: los norteamericanos Dennis Adams y Robert Adams, Dan Graham, Gary Hill, Grahame Weinbren, Roberta Friedman y

Bill Viola; los franceses Jean-Louis Garnell, Thierry Kuntzel, Suzanne Lafont y Chris Marker; los canadienses Geneviève Cadieux, John Massy, Michael Snow y Jeff Wall; el australiano Bill Benson, y el alemán Marcel Odenbach.

La exposición se orquesta a partir de tres espacios diferenciados. En el primero, el visitante encuentra una retrospectiva de cintas



Bill Viola. *Passage*, 1987. Video-instalación.

que le permiten evaluar en qué medida el vídeo, a partir de sus primeras obras importantes, nos ha situado frente a una nueva imagen, frente a una nueva manera de concebir y combinar las imágenes. También hay una selección de obras todavía incipientes, de trabajos con pretensiones artísticas realizados con imagen sintetizada.

"El segundo espacio", explican los comisarios de la muestra, "concebido por Jean-Louis Boissier, reúne imágenes sintetizadas de carácter científico con la pretensión de atestiguar su singular fuerza (vinculando arte y técnica nos retrotrae a los principios del cine y de la fotografía)".

En el tercer y último espacio, organizado por Dennis Adams, el visitante podrá ver desfi-

lar, bajo una foto emblemática, extractos de películas y de cintas de vídeo seleccionadas por su valor ejemplar. "Aunque la selección", advierten los comisarios, "nos remite abundantemente a obras contemporáneas, va más allá e incluso se remonta, por ejemplo, a 1914, a fin de recordarnos, en primer lugar, que la relación entre fotografía y cine es anterior al gran cambio que se inicia con la aparición de la televisión y el vídeo; y después, que la tensión entre figuración y desfiguración, el diálogo entre cine y pintura, o entre cine y artes plásticas, empieza con el mismo cine, después de haberse desarrollado con la fotografía".

Passages de l'Image nace, pues, de la voluntad de establecer cuál es el estado de la cuestión en el mundo de la imagen, en un momento en que el desarrollo de la tecnología, y la adaptación para la práctica artística de nuevos medios sofisticados de reproducción y simulación de la realidad han extendido los efectos de la crisis que se inició con la invención de la fotografía, hace más de un siglo, y con el golpe que dicha aparición supuso para la idea misma de arte.

Dicho de otro modo, esta exposición ha surgido del deseo de comprender qué sucede en las imágenes y entre las imágenes a partir del momento en que se hace evidente que no se puede continuar hablando como antes del cine, de la fotografía, de la pintura, porque se ha entrado definitivamente en un tiempo de crisis de la imagen que afecta a la misma naturaleza de las imágenes.

"La actualización del debate en torno de la imagen —después de que, durante la última década, éste se haya convertido en uno de los territorios de discusión de la estética, de la ética y de la sociología— se ha traducido en la formulación de un 'ritual de pasaje'. Es en el trasvase entre pintura, fotografía, cine, vídeo e imagen de síntesis y en su interrelación donde la imagen encuentra actualmente el lugar para sus usos comunicativos y artísticos", manifiestan los comisarios en el mencionado artículo del catálogo de la exposición.

"Nos hallamos, pues", añaden, "frente a una multiplicación problemática de las for-



Thierry Kuntzel. *Eté (Double vue)*, 1989. Video-instalación.

mas y de los soportes de expresión que empieza, en forma decisiva, con la llegada de la imagen electrónica y los cambios radicales que comporta: la televisión, el magnetoscopio, el sintetizador, las múltiples organizaciones del planeta vídeo; y se extiende y radicaliza con el ordenador y las transformaciones que permite y prefigura. Éste es el espacio global, y a un tiempo serial, en que debemos evaluar dónde se encuentra el arte de las imágenes a partir del momento en que lo aborda *Passages de l'image*."

"Esta exposición", escriben Catherine David y Jean-François en otro artículo del catálogo titulado *Actualidad de la imagen*, "reúne obras que se sirven total y exclusivamente de imágenes tecnológicas, fotografía, cine, vídeo e imá-

genes de síntesis (presentadas éstas más por el interés de las cuestiones teóricas que pueden plantear que no por el valor efectivo de las obras realizadas hasta la actualidad). Estas imágenes tecnológicas son omnipresentes en el entorno contemporáneo —televisión, publicidad, cámaras de vigilancia— e invaden progresivamente lugares públicos y privados: almacenes, inmuebles, museos, etcétera. A veces resultan extrañamente pertinentes en el contexto del arte llamado *contemporáneo*. Sin embargo, parece difícil considerarlas serenamente, cuando tantos nobles espíritus se inquietan, se emocionan y se alarman con delectación constatando el riesgo de que nuestra frágil y preciosa subjetividad quede atrapada en un flujo o baño visual indiferenciado".

Por último cabe mencionar el catálogo de *Passages de l'image*, que ha sido concebido como complemento teórico de la exposición, e incluye ensayos de Pascal Bonitzer, Jean-François Chevrier y Catherine David, Raymond Bellour, Serge Daney, Jacques Aumont, Christine van Assche y Jean-Louis Schefer. Completan los textos artículos monográficos sobre cada uno de los artistas presentes en la exposición, escritos por personalidades relacionadas con el mundo de la imagen y de la reflexión teórica.

Después de su exhibición en Barcelona, del 12 de febrero al 28 de marzo, la exposición viajará al Wexner Art Center de Columbus (Ohio, Estados Unidos) y al Museum of Modern Art de San Francisco. □

EL OTRO IVAM

ADOLF BELTRAN

El Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) desde su inauguración en febrero de 1989 ha logrado consolidar una posición en el circuito internacional de museos dedicados al arte de nuestro siglo. Su sede en el nuevo edificio de la calle de Guillem de Castro de Valencia, que lleva el nombre de Julio González, se ha convertido en una referencia para las personas interesadas en la plástica actual. Sin embargo, este museo cuenta con otra sede, el centro de El Carme, situada en el amplio complejo del convento que designa el núcleo histórico de la ciudad. Es el otro IVAM.

Si en el centro Julio González se exponen las colecciones permanentes y las grandes muestras temporales dedicadas a movimientos y periodos artísticos o las retrospectivas y antológicas de determinados autores, el centro de El Carme, a escasos centenares de metros, fue concebido inicialmente como un espacio para artistas jóvenes o de obra experimental, más versátil y flexible en sus planteamientos, pero no menos importante en el esquema de actuación del IVAM.

Por esta sala han pasado así exposiciones dedicadas al pintor madrileño José María Sicilia, el danés Per Kirkeby, el norteamericano Allan McCollum, los suizos Peter Fischli y David Weiss y los valencianos Joan Cardells y Carmen Calvo, entre otros. Una colección especial de publicaciones dedicada a los creadores que exponen en esta sala acoge además algunos de los ejemplos más bellos en la destacable línea de ediciones que conforma una de las señas de identidad del IVAM.

La construcción y puesta en marcha del

IVAM se enmarcó en un principio en una voluntad de las instituciones valencianas de recuperar para el uso público el barrio de El Carme, una de las zonas más degradadas del centro histórico de la ciudad, mediante la instalación de organismos y entidades de carácter cultural. La verdad, sin embargo, es que el barrio ha sufrido estos dos últimos años un deterioro gravísimo, con numerosos derrumbamientos de edificios, que ni el Ayuntamiento ni la Generalitat han sido capaces de atajar. El centro de El Carme constituye así un testimonio del, por lo menos temporalmente, frustrado proyecto de restaurar y rehabilitar esta zona de Valencia.

Ocupa esta galería del museo unas dependencias del complejo del antiguo convento de El Carme, sometido a una primera fase de rehabilitación del claustro renacentista, de la sala donde se encuentran las arquerías del

desaparecido palacio del embajador Vich y de la denominada galería moderna, cuyas bóvedas con amplias claraboyas constituyen el espacio más espectacular de este segundo centro de exposiciones del IVAM. En fases posteriores está previsto restaurar otras zonas del convento, como su magnífico claustro gótico.

Las propuestas artísticas que el centro de El Carme ha recogido en sus casi dos años de funcionamiento se han caracterizado, en consecuencia, por su pluralidad, pero al mismo tiempo también por contar con la fuerza expresiva necesaria para competir con la incisiva

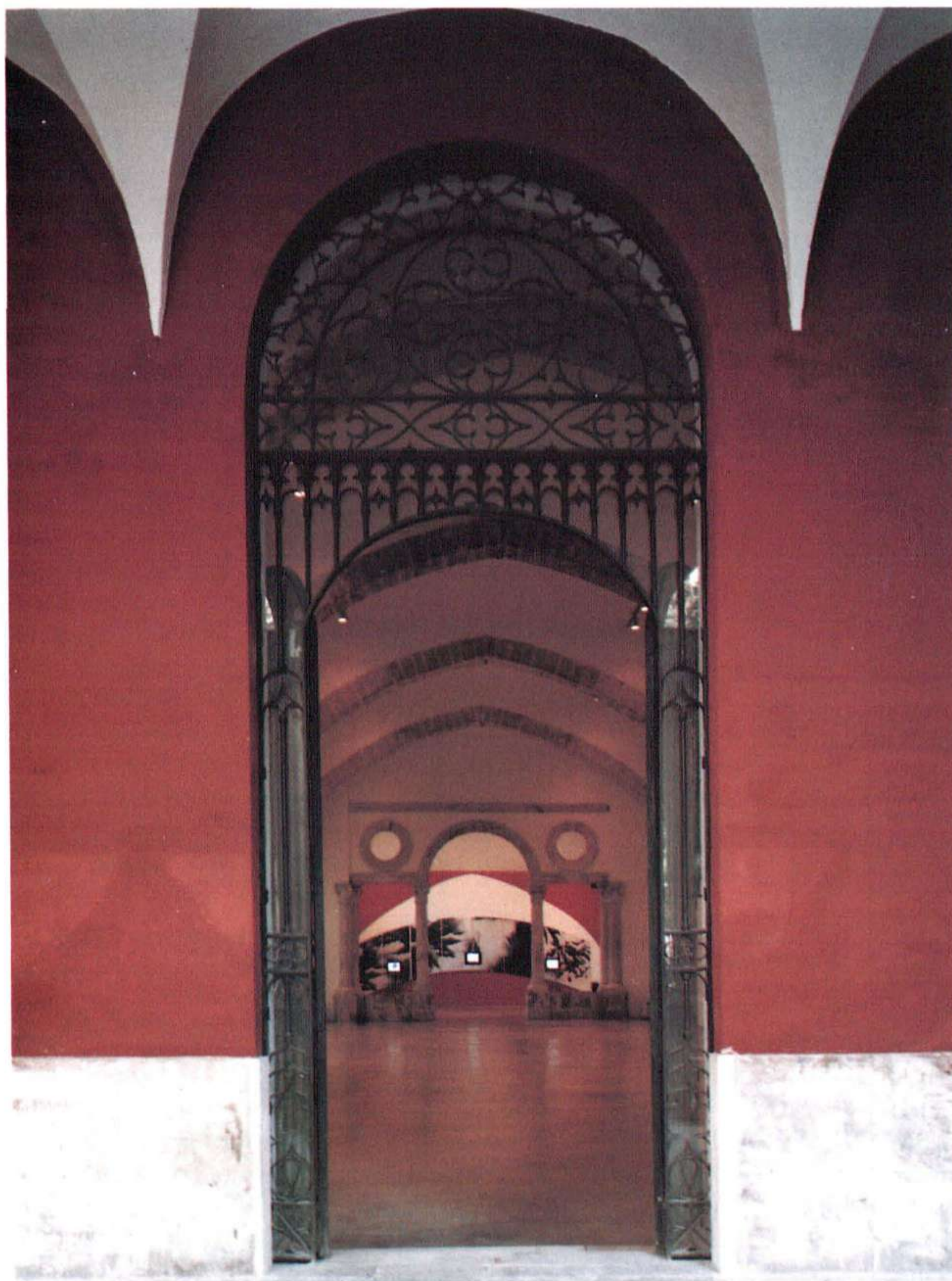


Vista de la denominada "Galería Moderna", cubierta por una bóveda con claraboyas.

personalidad de la arquitectura en la que se han visto enmarcadas, hecho que implica no pocas dificultades.

De esta forma, los visitantes del IVAM que hayan tenido la curiosidad de acercarse al otro centro de exposiciones de que dispone el museo —a menudo su existencia pasa inadvertida para el espectador que acude a la *casa grande*— han tenido ocasión de encontrar en sus salas concepciones artísticas tan diversas como la experimentación con los objetos de los suizos Fischli y Weiss, las instalaciones de videocreación de Dara Birnbaum, el minimalismo y el juego con la producción seriada de McCollum, la obra de inspiración geológica de Kirkeby, y la poética escritura plástica de Carmen Calvo, o los dibujos y la personalísima utilización de los planos

de uralita que definen el trabajo de Cardells. La más reciente de las exposiciones en el centro de El Carme estuvo dedicada a la obra del pintor Miguel Ángel Campano, que ha mostrado una amplia selección de su trabajo, caracterizado por conjugar influencias de muy diferente origen, con Cézanne y Poussin como referentes más significativos. La muestra permite hacer un recorrido exhaustivo



Entrada a la sala de las arquerías del desaparecido palacio del embajador de Vich.

sobre la evolución del trabajo durante una década —los años 80— de uno de los más brillantes pintores jóvenes de nuestro país. Con apasionado rigor, los comisarios de la muestra han sabido seleccionar aquellas series y cuadros que mejor permiten rastrear los descubrimientos y saltos del propio artista.

El centro de El Carme, por otro lado, ha sido ámbito de actividades paralelas, como la

celebración de conciertos en épocas de verano o la realización de talleres en los que algunos de los artistas que han expuesto en el IVAM, o que han participado en ciclos o conferencias celebradas en el museo, han dirigido experiencias para estudiantes.

El *otro IVAM*, cuya programación continuada se ha mantenido paralelamente a la del centro Julio González, ha conseguido hasta ahora dibujar una trayectoria que no se ha definido por su tono menor, sino al contrario, por un nivel medio de interés y dignidad que ha estado a la altura de la notable calidad alcanzada por el museo valenciano. Sus mayores problemas quizá han venido provocados por la larga sombra del *IVAM grande* y el agravamiento de la crisis del entorno urbano donde está enclavado.

La apuesta museística proyectada a lo largo de dos años de exposiciones ha consolidado al centro de El Carme como un espacio abierto y plural. Su singular andadura, articulada en el conjunto de actividades del IVAM, permite acoger entre sus nobles muros sensibilidades, actos y artistas que de otra forma tendrían difícil su contacto normalizado con el público. □

AIRES NUEVOS DESDE NUEVA YORK

EL JARDÍN SALVAJE

22 de enero-10 de marzo.
FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES,
Madrid.

Dan Cameron, crítico de arte norteamericano, es el comisario de esta exposición, que hace una primera parada en Madrid antes de viajar por Europa y América. Son 11 autores de instalaciones en los que parece apuntar, según Cameron, una sensibilidad nueva y felizmente más variada, que es una manera de decir más rica que la que se impuso en la década de los ochenta.

Parte de los artistas seleccionados son nombres muy nuevos, otros resultan más conocidos, pero el trabajo más reciente ha dado un nuevo sentido a sus obras. La lista de participantes es larga.

Judith Barry trabaja con vídeo y proyección de diapositivas, combinando el comentario social con la tentación tecnológica. Las instalaciones de Barbara Bloom revelan una mirada literaria sobre lo cotidiano. Félix Gonzales-

Torres es un extraño fabricante de listas de lugares y sucesos, con sus fechas respectivas, que luego transforma en carteles o instalaciones murales. Ann Hamilton reúne materiales de aspecto irreconciliable a los que logra dar un último sentido alegórico. Materiales descubiertos gracias a *excavaciones*, que evocan el proceso natural junto al escultórico, son los elementos de trabajo de David Ireland. Mike Kelley se mueve entre la cultura norteamericana más elevada y la más baja, y se ha hecho muy conocido por las instalaciones temáticas en las que estudia varios medios de comunicación.

Con Christian Marclay llega la música: los discos se manipulan a mano y a la vez, y hasta las menores piezas proceden del universo musical. Mientras que las imágenes de Charles Ray son contundentemente cibernéticas, las de Meyer Waisman son descaradamente simulacionistas. También es simulacionista Meg Webster, un mago creador de ambientes con un sutil mecanismo artificial-natural.

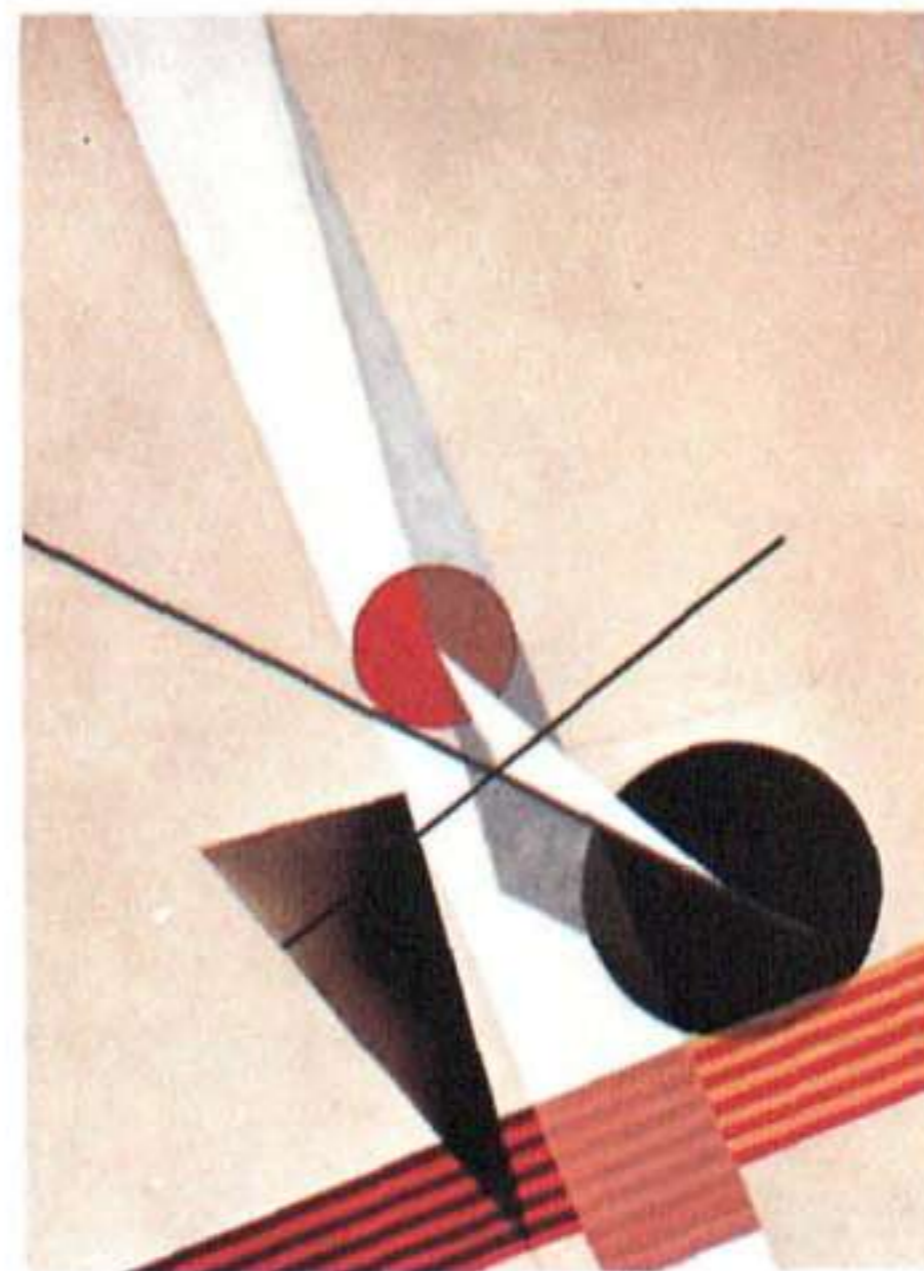


Judith Barry, *Maels-trom*, 1980. Detalle de una proyección en vídeo.

MOHOLY-NAGY

17 de febrero-7 de abril.
IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ,
Valencia.

Artista crucial en el intercambio de las vanguardias europeas en los años veinte y treinta (Hungría, 1895-EE UU, 1946). Seguidor de El Lissitzky, se instaló en Berlín en 1920 y fue profesor de la Bauhaus de 1923 a 1928. La escuela alemana de Bauhaus, fundada en Weimar en 1919, reunió a numerosos artistas de la vanguardia no figurativa. Moholy-Nagy es considerado uno de los maestros más involucrados en esta escuela, cuyo objetivo era producir un arte nacional, en armonía con el mundo tec-



Lazslo Moholy-Nagy, *A XXI*, 1925.

nológico moderno. Participó más tarde en el intento de dirigir una nueva Bauhaus en Chicago, en 1937. Fundó en EE UU su propia escuela de diseño, que acabaría integrán-

dose en el Instituto de Tecnología de Illinois.

Obsesionado por la interrelación del espacio y la luz, su obra es una aportación a la pintura, la fotografía, el cine, el diseño y la escultura.

Las últimas retrospectivas consagradas a Moholy-Nagy en Estados Unidos han revisado su aportación a la fotografía y el cine, a la luz del reciente interés por la fotografía de los años veinte. La exposición *Dadá y constructivismo*, organizada en el Centro de Arte Reina Sofía por Andrei Nakov, resaltaba la obra de Moholy-Nagy como punto de enlace entre ambas tendencias en la Alemania de los años veinte.



Charles Ray, *Revolución-Contrarrevolución*, 1990.

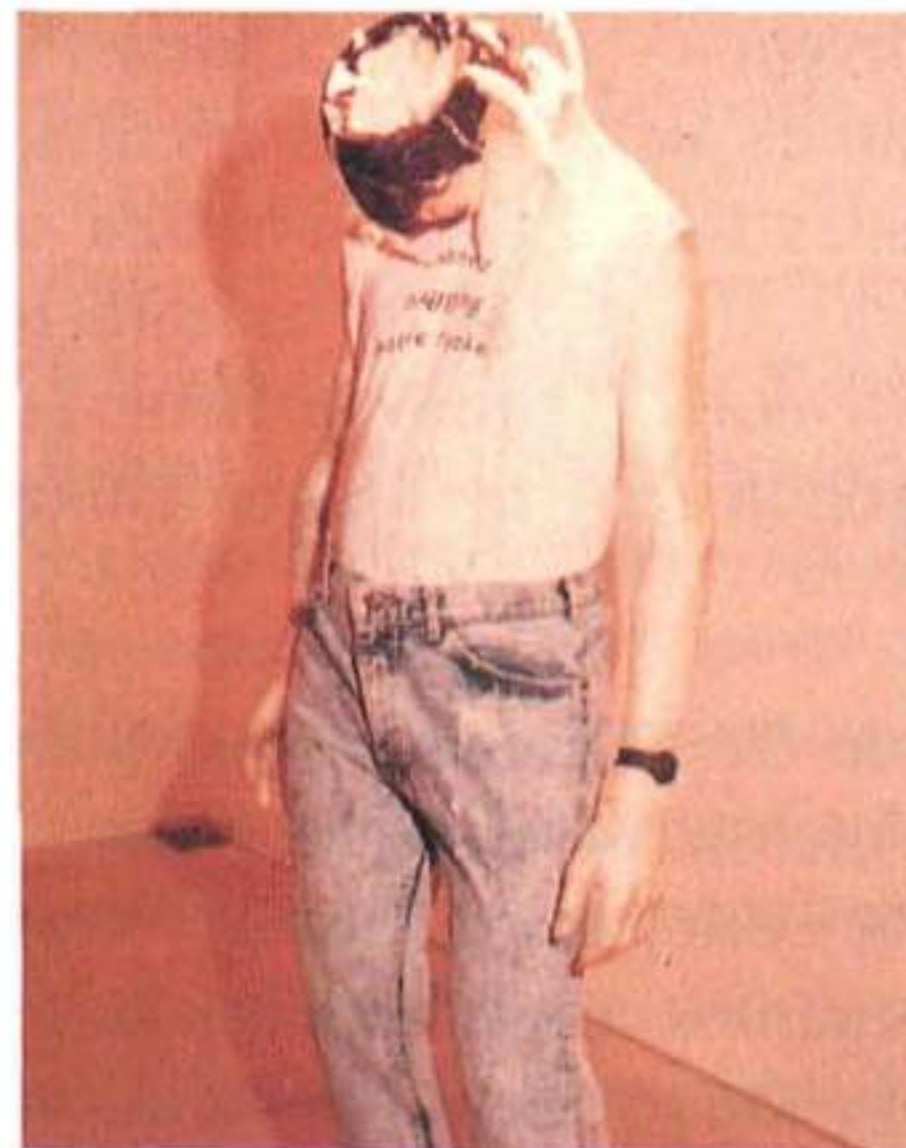
En el *Curso preliminar de la Bauhaus* llevó a cabo la experimentación con "Moduladores espaciales" y "Moduladores de la luz". Son máquinas móviles que reciben la luz y crean formas a partir de su movimiento. Tuvieron una gran influencia en el diseño industrial realizado por sus alumnos. El propio Moholy-Nagy aplicó sus teorías sobre la transparencia y el uso de la luz en la creación de escenografías para la ópera y el teatro en Berlín.

Publicó dos libros que recogen la teoría de sus cursos en la Bauhaus: *The new vision* (1938) y *Vision in motion* (1947).

EL SUEÑO IMPERATIVO.

22 de enero-3 de marzo.
CÍRCULO DE BELLAS ARTES,
Madrid.

Patrocinada por PSV y por iniciativa de UGT, esta exposición reúne a 12 artistas, seis españoles –Francesc Abad, Chema Cobo, Rogelio López Cuenca, Juan Luis Moraza, Pedro G. Romero y Francesc Torres– y seis extranjeros –Terry Berkowitz, Chris Burden, Kevin Carter, Thomas Lawson, Nancy Spero y Krzysztof Wodiczko.... Saliendo del marco de una sala convencional, las obras, que se exponen por todo el edificio –escaleras, hall, cafetería, etcétera–, son de todo tipo,



Kevin Carter, *Sólo me amas a mí*, 1990.

esculturas, pinturas, vídeo-instalaciones, dibujos, que quieren ofrecer un pretexto, sobre la base de una interacción de contextos diferentes, para la participación del público y para el debate.

EL SIMBOLISMO EUROPEO. NÉSTOR EN LAS HESPÉRIDES

Hasta el 13 de febrero.
CENTRO ATLÁNTICO
DE ARTE MODERNO,
Las Palmas.



Néstor, *Sátiro del Valle Hespérides*, 1922-23.

La exposición del CAAM ofrece una panorámica del simbolismo europeo a través de sus dos focos principales: la Hermandad Prerrafaelita en el Reino Unido y el Salón de la Rose-Croix en Francia. Son 74 obras, y 11 de ellas pertenecen al pintor canario Néstor Martín-Fernández de la Torre (Las Palmas, 1887).

Néstor conoció personalmente el simbolismo gracias a sus viajes, y a pesar de que cronológicamente coincidía con la decadencia del movimiento recogió la antorcha de los prerrafaelitas Rosseti, Beardsley, Moreau, Böcklin y Stück.

La exposición, organizada por Ana Vázquez de Parga, permite seguir el desarrollo del simbolismo y sus relaciones de intercambio con otros movimientos artísticos y literarios. Pese a ausencias como Gauguin o Hodler, la exposición ha logrado reunir obras que salen por primera vez de museos de los países del Este.

SEIS JÓVENES ARTISTAS ESPAÑOLES

A TRES BANDAS

GUILLÉN BALMES Y JOAN DURAN

10 de enero-febrero.
GALERÍA ANGELS DE LA MOTA, Barcelona.

PEDRO MORA Y JUAN FRANCISCO ISIDRO

17 de enero-febrero.
GALERÍA RAFAEL ORTIZ, Sevilla.

PAMEN PEREIRA E IGNACIO BARCIA

17 de enero-febrero.
GALERÍA PARAL•LEL 39, Valencia.

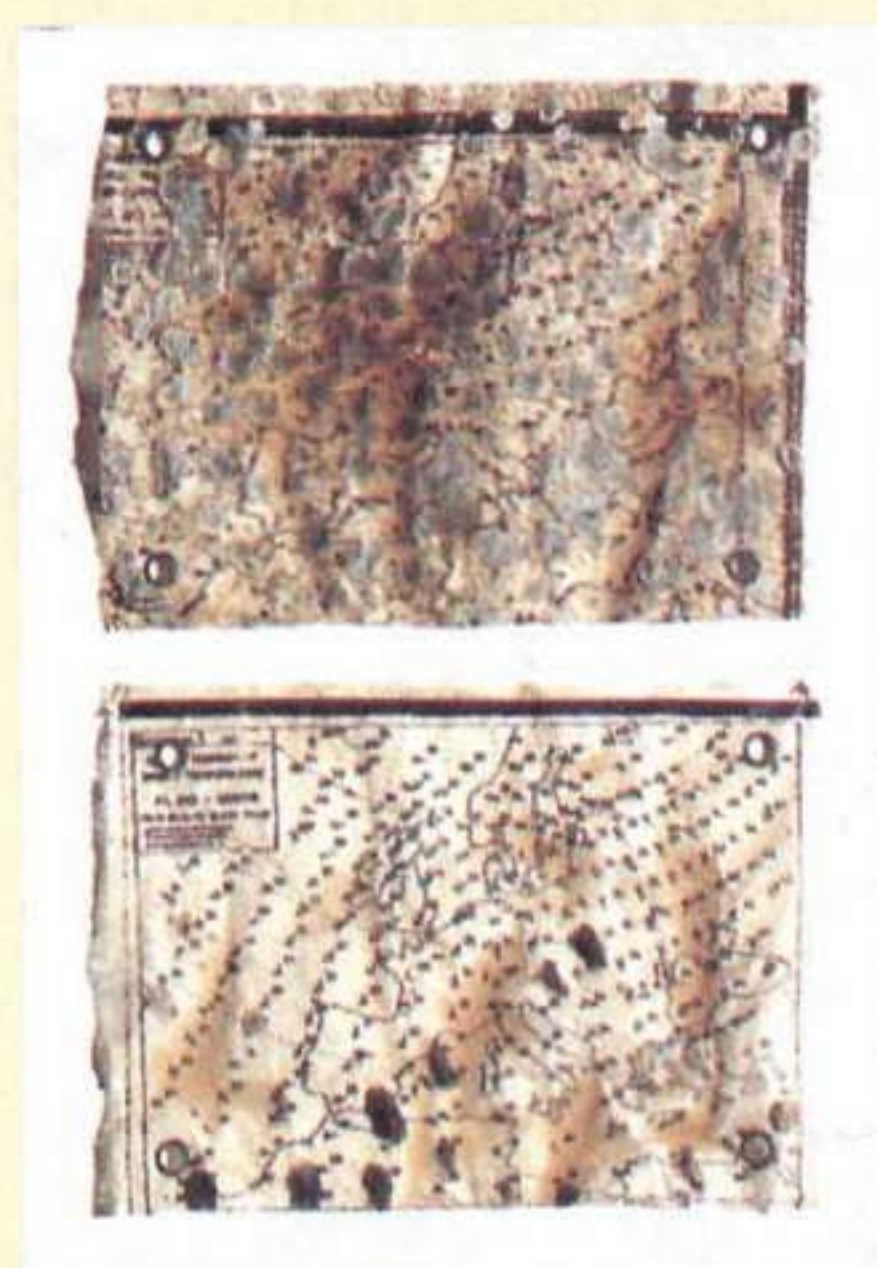
La exposición *A tres bandas*, que se presenta simultáneamente en tres galerías de Barcelona, Sevilla y Valencia, demuestra algo más que complicidad y conexión ideológica entre los galeristas Angels de la Mota, Rafael Ortiz y Víctor Segrelles. Se trata, según Segrelles, director de la galería valenciana Paral•lel 39, de "ir acercándose a una estrategia a largo plazo, ampliable a otras galerías, para poder competir con las instituciones".

Esta exposición triple de pintura y escultura de seis artistas jóvenes, dos en cada sala, refleja intenciones comunes y un afán compartido de intercambio de trabajo entre las tres ciudades.

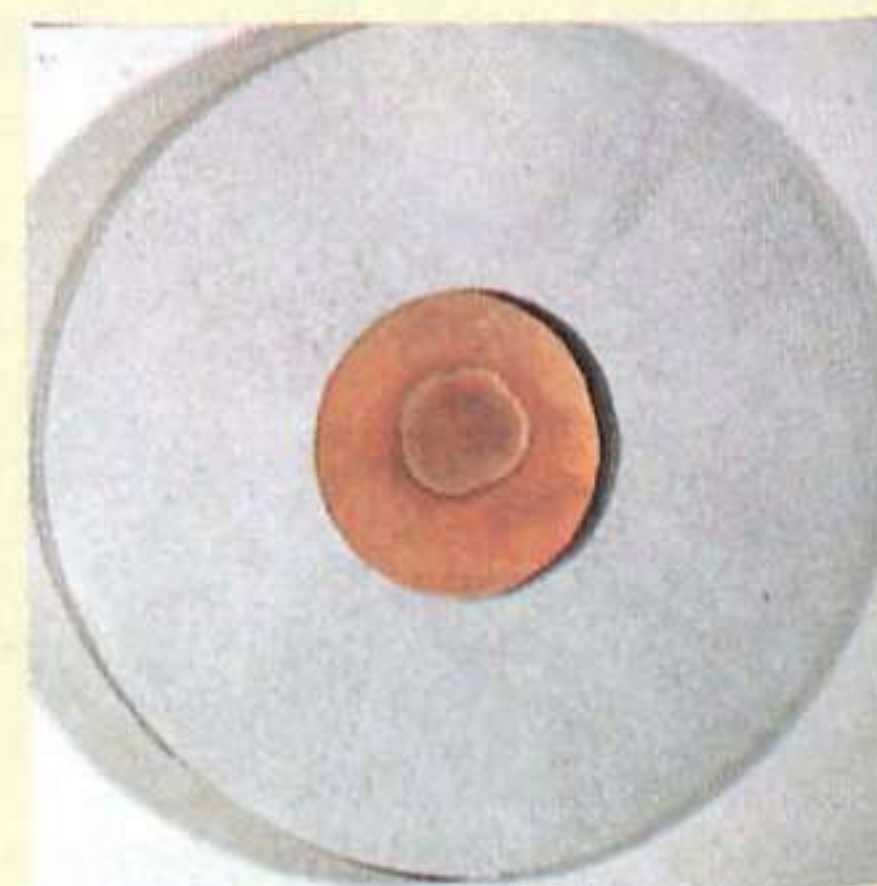
Ramón Guillem-Balmes (Barcelona, 1954) trabaja obsesionado, según la



Pamen Pereira, *Gnosis*.



Pedro Mora, Sin título.



Ignacio Barcia, Sin título.

crítica Gloria Picazo, por hacer herramientas inútiles, relacionadas con los tres elementos: aire, agua y tierra. Utiliza un amplio repertorio de material, especialmente la silicona. En sus piezas persiste un último vestigio del trabajo al

que estuvieron destinadas. El resultado es una especie de colección museística basada en la exploración de las obras y los procesos.

Joan Duran (El Masnou, Barcelona, 1947) se preocupa por la energía;

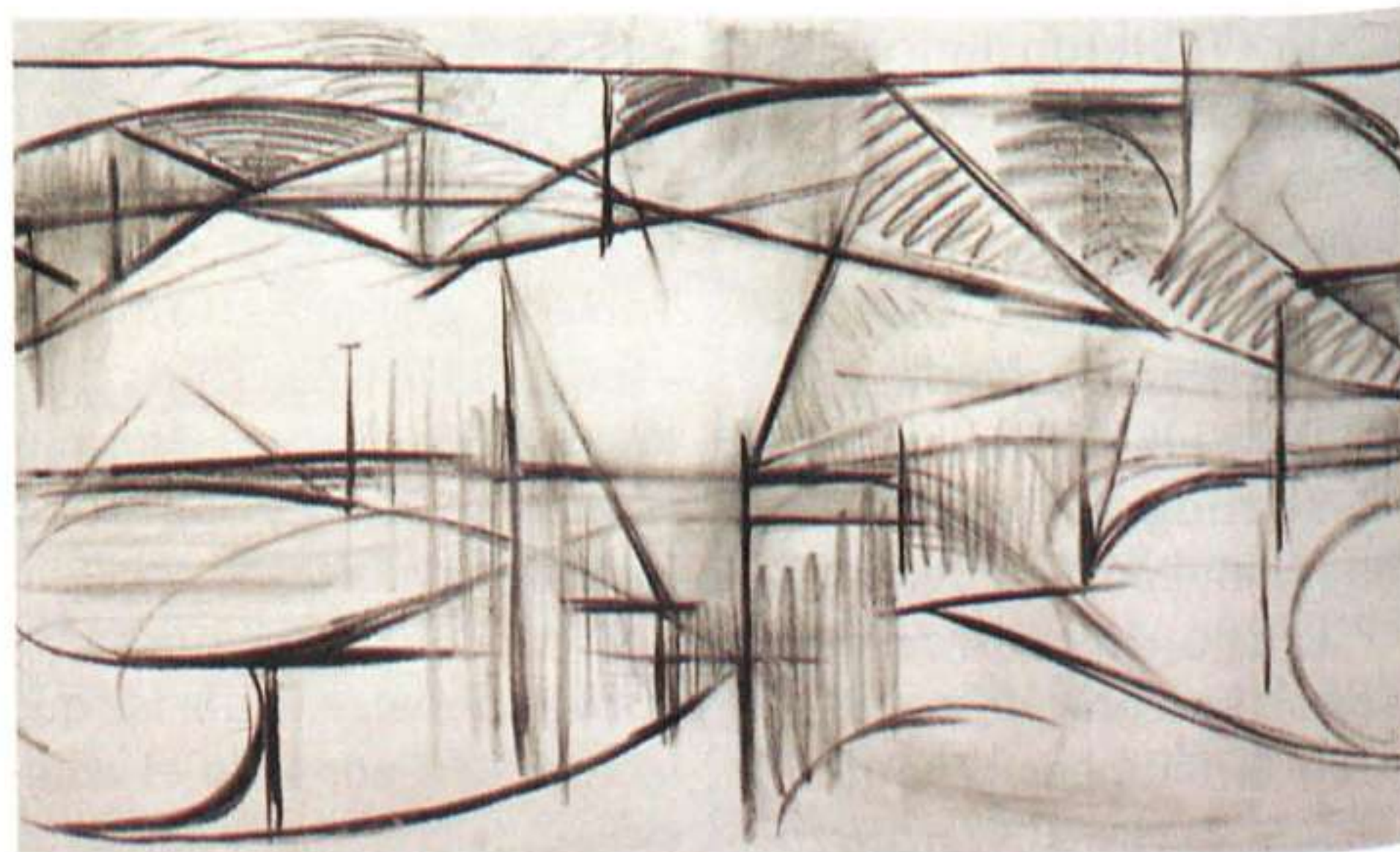
DE STIJL OBRA SOBRE PAPEL

11 de febrero-7 de abril.
IVAM, Valencia.

El origen y los primeros años de la revista holandesa *De Stijl*, cuyo primer número apareció en 1917, aprovechando la neutralidad holandesa en la I Guerra Mundial.

Según Ad Petersen, autor del catálogo de la exposición, "el cubismo fue muy importante para el desarrollo

de *De Stijl*, que nació de un intenso, aunque relativamente corto, encuentro de unos cuantos artistas, pintores en su mayoría, de los cuales Mondrian, Van Doesburg y Van der Leek (por este orden) fueron los más prominentes. Su discusión sobre el futuro de la pintura y los deseos compartidos sobre la purificación del arte y los medios de expresión causarían una revolución artística cuyas



Mondrián, *Desnudo reclinado*, 1910, carbón sobre papel.

según Gloria Picazo, el relámpago es uno de los grandes protagonistas de su obra. El relámpago visualiza la energía de una forma muy pura, y está además cargado de connotaciones simbólicas, como otros elementos elegidos por Duran: la vela o la serpiente. Estos elementos sólo existen, de hecho, por el contenido simbólico que emanan, y por la energía que transmiten.

Ignacio Barcia (Madrid, 1960) elige otra forma de energía: la luz, como símbolo absoluto del ver. "Hablar de iluminación como la visión de lo que está velado", explica Barcia, "es simplemente hablar de la *visión* que aguardamos, la que ha de tener carácter definitivo; cuando llegue se extinguirá toda necesidad de ver".

Pedro Mora (Sevilla, 1961) es un explorador de la geografía, según Kevin Power, es una exploración a pequeña escala y exhaustiva. Reconoce que la tierra es el escenario en que se desarrolla la actividad del hombre, pero se da cuenta además de que este escenario está vivo.

La muestra se completa con Pamen Pereira en la Galería Valenciana y Juan Francisco Isidro en Sevilla. La iniciativa puede ser el comienzo de una estrategia de relación entre galerías de diversas ciudades de España que suponga un enriquecimiento artístico.

implicaciones en ese momento sólo sospecharía, probablemente, Mondrian".

De nuevo, el ámbito de intercambio cosmopolita entre vanguardias, con la Revolución de Octubre al fondo, del que nacería la pintura abstracta del siglo XX. De los tres artistas mencionados, Mondrian sería el principal creador de la pintura del neoplasticismo.

La exposición consta de

60 dibujos realizados entre 1911 y 1930. Proceden de tres museos holandeses: los de Mondrian, del Haags Gemeentemuseum de La Haya; los de Van der Leek, del Rijksmuseum Kröller-Muller de Otterlo, y los de Van Doesburg, del The Netherlands Office for Fine Arts, de La Haya.

El comisario de la exposición y autor del catálogo ha sido Ad Petersen.

FOTOGRAFÍA AMERICANA DEL SIGLO XX

15 de abril - 26 de mayo
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.
Barcelona

Sólo norteamericanos, desde los años veinte y la Depresión, hasta la fotografía censurable de Mapplethorpe o Witkin en los ochenta. Y es un gran siglo para la fotografía, un recorrido lujoso de nombres: Paul Strand, Man Ray, Walker Evans, Ansel Adams, Richard Avedon, Robert Frank, Diane Arbus, Rosalind Solomon... un total de 66 autores.

De sus placas sale el complicado retrato del país: las ciudades y sus calles, el paisaje natural, los amplios horizontes, los habitantes diversos y sus pequeños conflictos, los caracteres etnográficos,

el erotismo, la moda, la publicidad.

Este país supo pronto reconocer la fotografía como arte y la integró en los circuitos galerísticos. La exposición recoge una de las mejores colecciones de fotografía norteamericana, la del Fondo del Center for Creative Photography de la Universidad de Tucson.

Las imágenes seleccionadas se organizan por décadas, en siete apartados, desde los años veinte a los ochenta. En cada uno están los principales fotógrafos del momento, aunque el trabajo de un mismo autor se sigue también de decenio en decenio con atención y mimo.



Ralph Steiner, *Niño en bicicleta debajo del Puente de Brooklyn*, 1921-1922.

CALENDARIO

BARCELONA

FESTIVAL DE VÍDEO DANZA
CENTRE D'ART SANTA MÓNICA.
8-24 de febrero.

OPAC
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.
16 de enero-24 de febrero.

RICHARD TUTTLE
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.
8 de marzo-17 de abril.

TÁPIES
FUNDACIÓ JOAN MIRÓ.
28 de febrero-7 de abril.

MANUEL SAIZ
GALERÍA CIENTO.
21 de febrero-30 de marzo.

ANDY WARHOL, COCHES
PALACIO DE LA VIRREINA.
18 de enero-10 de marzo.

MADRID

DE PABLO A JACQUELINE
FUNDACIÓN JUAN MARCH.
4 de febrero-28 de abril.

DARÍO BASSO
GALERÍA ANTONIO MACHÓN.
7-28 de febrero.

COLECTIVA DE PINTORES METAFÍSICOS I
GALERÍA BUADES.
5 de febrero-2 de marzo.

SICILIA
GALERÍA SOLEDAD LORENZO.
1-24 de febrero.

ARTE DE LOS SETENTA EN MADRID
SALA DE EXPOSICIONES DE LA COMUNIDAD.
Febrero.

VALENCIA

RICHARD HAMILTON
IVAM, CENTRE JULIO GONZÁLEZ.
29 de febrero-abril.

RAÚL RUIZ
IVAM, CENTRE JULIO GONZÁLEZ.
23 de febrero-abril

PINTURA INTEGRADA EN EDIFICIOS PÚBLICOS

A PROPÓSITO DE ARQUITECTURA Y PINTURA

7 de febrero-marzo.

SALA DE EXPOSICIONES DEL MOPU, Madrid.

La obra de ocho artistas españoles contemporáneos en el interior de ocho edificios revela el juego de acercamiento entre pintura y arquitectura cuando existe la posibilidad de un encargo de este tipo. Ellos son: Miquel Barceló, Antonio Saura, Guillermo Pérez Villalta, Lucio Muñoz, Julio Juste, Jordi Teixidor, Luis Gordillo y Rafols Casamada.

Un techo de Lucio Muñoz en la Casa del Cordón de Burgos; otro de Antonio Saura, para la nueva sede de la Diputación Provincial de Huesca; la

decoración de la cúpula del antiguo Mercado de las Flores de Barcelona, por Miquel Barceló, y la de la cúpula del Rectorado de la Universidad Euroárabe de Granada, por Julio Juste. También, el trabajo de Luis Gordillo en la Cámara de

Comercio de Sevilla; el de Guillermo Pérez Villalta en la iglesia de San Hipólito de Cámara, en Palencia; la



Antonio Saura, *Elegía*, techo pintado de la Diputación Provincial de Huesca, 1987

sala de las Cuatro Estaciones, de Rafols Casamada, en el Ayuntamiento de Barcelona, y la obra de Jordi Teixidor en el palacio del Marqués, de Valencia.

El gran atractivo de la exposición es que aparece multitud de obra fresca:

bocetos, apuntes, y un seguimiento del proceso de producción de los trabajos. Una colección de planos de los edificios ayuda al visitante a ponerse en situación, metido además en faena por las fotografías de Falces.

El montaje de la muestra ha sido

VANGUARDIA RUSA EN MADRID

EL LISSITZKY (1890-1941)

3 de abril-26 de mayo.

FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES, Madrid.

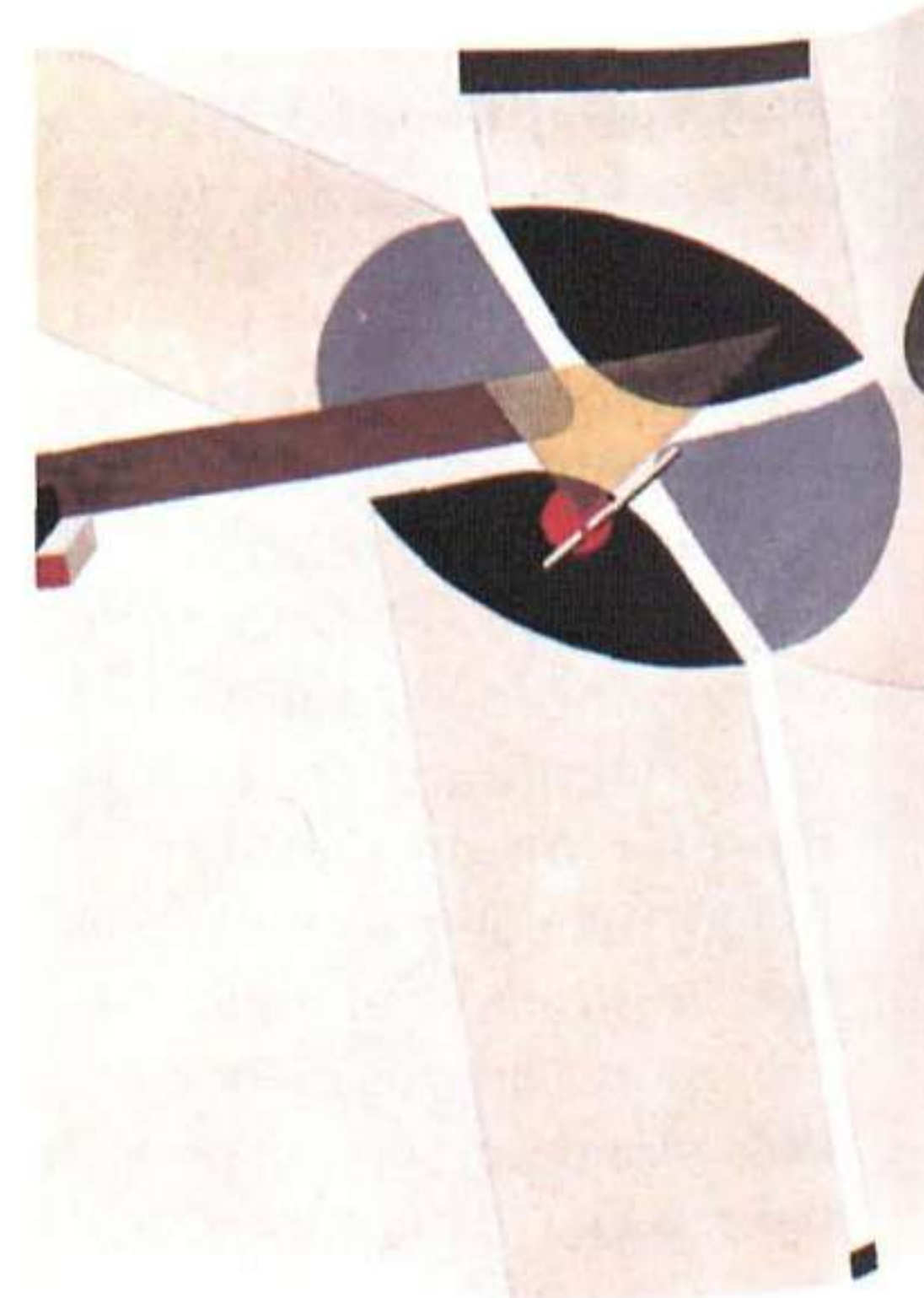
Contemporáneo de Malevich, Rodchenko, Tatlin y Kandinsky, El Lissitzky trabajó la mayor parte de su vida en Moscú, pero en estrecho contacto con Berlín y Suiza. Sus inquietudes recogen las preocupaciones del espíritu vanguardista internacional. Su trabajo asimila el cubismo francés y se acerca al movimiento neoplasticista

holandés de De Stijl y a la experiencia alemana de la Bauhaus.

El Lissitzky fue capaz de sintetizar el suprematismo de Malevich y Kandinsky, obsesionados por un *arte puro* y formalista, con el afán constructivista de lograr un *arte de producción* que utilizara los métodos de la industria, como se propusieron Rodchenko, Tatlin o Liubov Popova. Estaba íntimamente convencido de que el artista tiene que comprometerse con la construcción de una sociedad nueva.

Fue el creador de una nueva tipografía y un pionero en el campo del diseño de exposiciones, labor que consideraba como su principal trabajo artístico. Gran entusiasta de la fotografía experimental y arquitecto adelantado a su tiempo, no pudo ver realizados sus proyectos arquitectónicos con los recursos técnicos de aquellos años.

Ideó el concepto de Proun para sus pinturas (Proyecto para la Fundación de Nuevas Formas en el Arte). Combinaba materia, volu-



El Lissitzky, *Proun G7*, 1923.



Miquel Barceló, Cúpula del Antiguo Mercado de las Flores de Barcelona, 1986

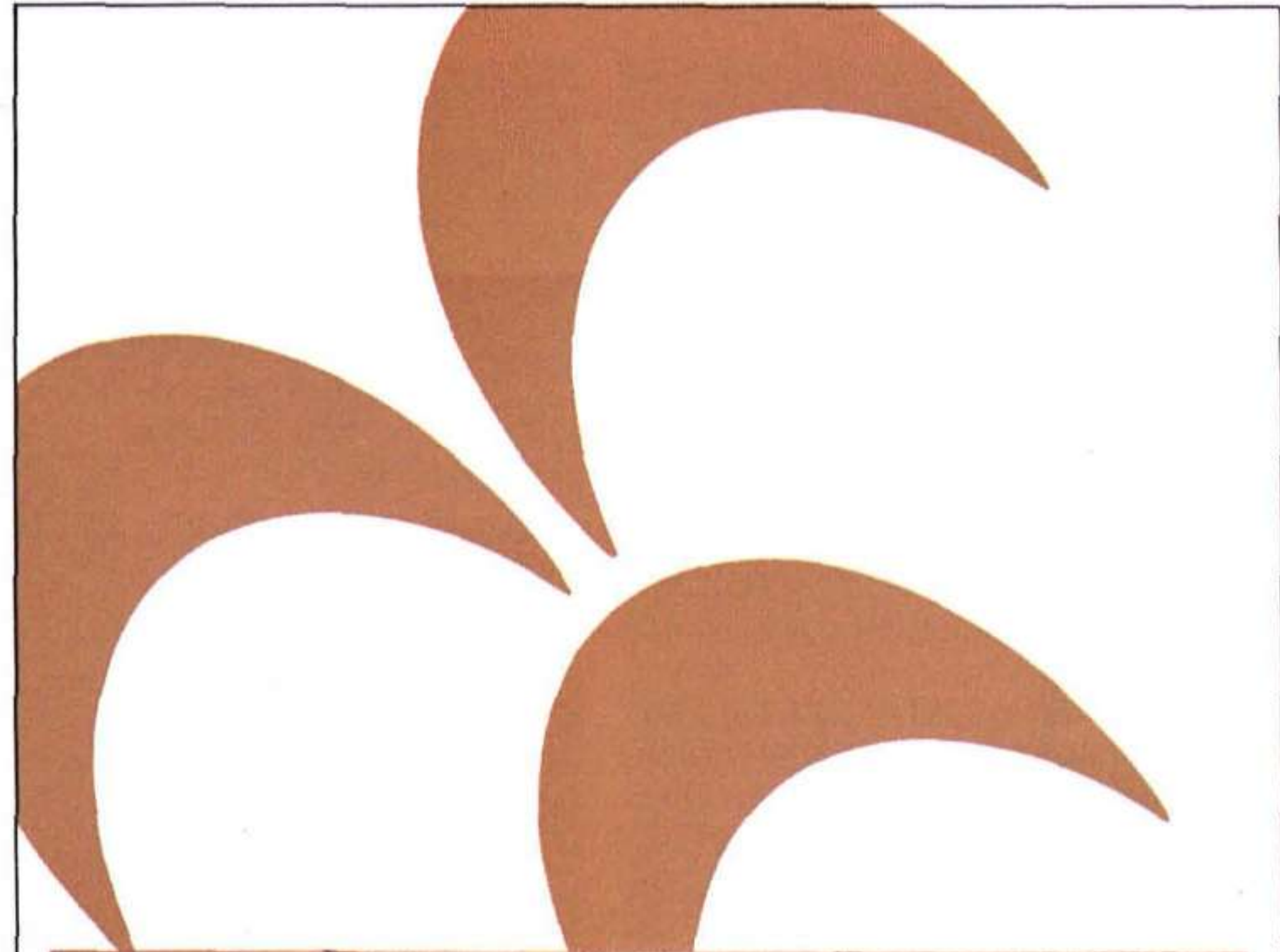
posible gracias a la colaboración de Blanca Sánchez Velasco, María Luisa Castilla y Javier Fernández. La organización corrió a cargo de la Vocalía de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Granada, donde se expuso en 1990.

men y ritmo en construcciones con efectos espaciales. Proun era "la estación donde uno transborda de la pintura a la arquitectura". Esta disolución de la pintura en la arquitectura y en los *ambientes* fue una evolución común en las diversas vanguardias europeas.

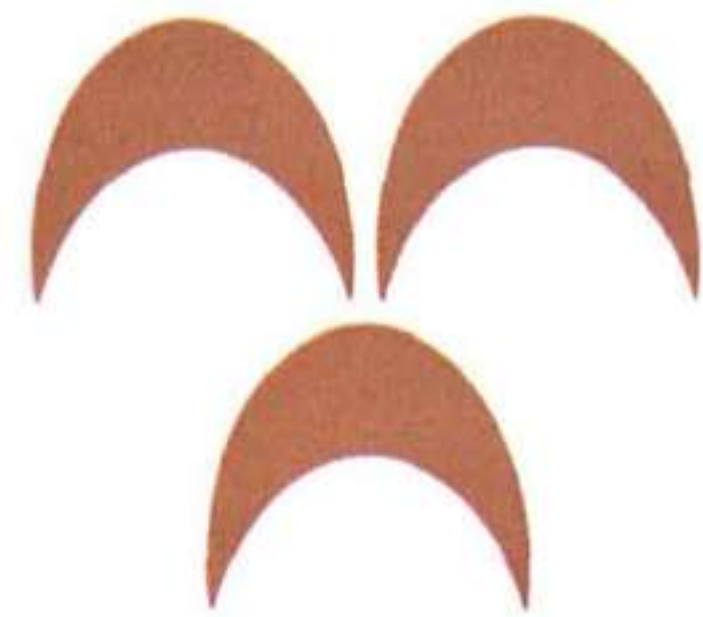
La exposición celebra el centenario del nacimiento del artista y presenta su evolución desde los primeros dibujos e ilustraciones hasta las Prouns, los experimentos con fotografía y tipografía y el trabajo arquitectónico de

diseño de exposiciones. Aparece a la vez una biografía fotográfica.

La obra procede de una selección de los fondos del Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven, Holanda, que tiene la principal colección del artista fuera de Rusia. Además, trabajos procedentes de la galería Tretiakov de Moscú y préstamos de museos y colecciones privadas norteamericanas, completa la exposición de uno de los artistas fundamentales en el origen de la abstracción.



W/NIMBUS



PELAIRES

Centre Cultural Contemporani

Via Verí, 7
Tel.: (971) 72 0375 - Fax: (971) 72 34 73
07001 Palma de Mallorca

ART BRUT

JEAN DUBUFFET. RETROSPECTIVA
SCHIRNKUNSTHALLE, Francfort.
12 de diciembre-3 de marzo.

Dubuffet (1901-1985), francés, se presentó públicamente como pintor a los 42 años, en 1943, tras haber tomado la decisión de renunciar a sus ingresos como comerciante de vinos. De su primera exposición en la sala Drouin de París son sus series: *Marionettes de la ville* (*Marionetas de ciudad*) y *Marionettes de la campagne* (*Marionetas del campo*), que abren la actual retrospectiva. Escenas anónimas de la vida cotidiana, como los pasajeros de un vagón de metro, pintadas en una forma seudoinfantil y en colores chillones.



Dubuffet, *Vida agitada*, 1953.

Dubuffet fue el creador de la Sociedad del Arte

Bruto (*Art brut*), organizando la primera exposición en Lausanne. En la polémica entre lo abstracto y lo figurativo, él no abandona nunca un último sentido figurativo, pero su búsqueda de nuevos



Dubuffet, *Voluntad de poder*, 1956.

materiales, como el alquitrán, el asfalto o la arena, abre un horizonte nuevo a la pintura abstracta del XX.

VIENA IMPERIAL
EGON SCHIELE
Y SUS CONTEMPORÁNEOS

ROYAL ACADEMY OF ARTS, Londres.
23 de noviembre-17 de febrero

A principios de siglo, Viena era aún la capital del Imperio Austro-Húngaro y una de las grandes ciudades europeas. Hasta la I Guerra Mundial conviven en ella Freud, Loos, Mahler y Schoenberg con pintores como Klimt, Schiele y Kokoschka, y revolucionarios de otro tipo como Hitler, Stalin y Trotski.

El trabajo de Klimt, Schiele y Kokoschka es el núcleo de la colección de Rudolf

Leopold, testimonio del arranque del arte moderno en una ciudad de extraordinaria vitalidad cultural. Egon Schiele (1890-1918) es el principal protagonista de la muestra por la calidad y cantidad de la obra expuesta: 52 pinturas y dibujos.

Muerto prematuramente a los 28 años, fue una de las víctimas de la gripe que durante la I Guerra Mundial produjo más muertos en Viena que el propio enemigo. Había sido discípulo de Klimt en la Academia de Arte de Viena, y meses antes de morir consiguió un gran reconoci-

miento en la 49ª exposición de la Secesión vienesa.

Gran dibujante, su principal tema fue la figura humana, aislada y compuesta en muy primeros planos y tratada de una forma agresiva e intensa. Realizó también innumerables autorretratos, con el mismo tratamiento expresionista de la línea y el color.

Junto al nervio de Schiele se exponen dos cuadros y una pequeña colección de delicados dibujos eróticos de Gustav Klimt (1862-1918).

Menos decorativo y más cercano a Schiele en su sensi-

Dubuffet se considera enemigo del artista tradicional. Él se construye su propio árbol genealógico, en el que reivindica como parientes directos a los primitivos y a los enfermos psiquiátricos: todos aquellos que no actúan según un pensamiento lógico, sino que se dejan llevar por sus sentimientos. Encuentra una fuente de fuerza y significado artístico en una actitud más elemental ante la pintura, que quiso defender con el *Art brut*.

Durante los años cincuenta y sesenta cambia el lienzo por un soporte más firme, capaz de aguantar sus experimentaciones con materiales hasta entonces muy ajenos al mundo de la pintura.

La exposición presenta los grandes ciclos del trabajo del artista: la serie *Matériologie*, en la que la materia roba cualquier protagonismo a la figura; la serie *Hourloupe*, en la que pasa a primer plano la preocupación por el hombre y su relación con el medio ambiente; la última etapa de su obra, desde la serie de dibujos *Crayonages*, es un abandono de valores escultóricos frente a una progresiva adhesión a la pintura.



Man Ray, fotografía de moda, hacia 1930.

MAN RAY: LOS AÑOS BAZAAR
BARBICAN ART GALLERY, Londres.
24 de enero-1 de abril.

"Línea, color, textura y, sobre todo, *sex-appeal*", es la definición que dio Man Ray para la fotografía de moda. Él supo crear un estilo que combinó su sensibilidad vanguardista con el compromiso comercial, especialmente en las imágenes para la revista *Harper Bazaar*, realizadas entre 1934 y 1941. De 1922 a 1942 colaboró también con revistas como *Vogue* y *Vanity Fair*, y con las firmas Chanel, Poiret, Schiaparelli y Worth.

La exposición consta de 140 fotografías, muchas de ellas expuestas ahora por primera vez. Los elementos característicos del estilo del fotógrafo norteamericano están ampliamente representados: la solarización, el grano aumentado, las *rayographs* y la utilización de su propia pintura y escultura y la de sus amigos íntimos: Picasso, Brancusi y Giacometti.

Man Ray (1890-1976) fue pintor, escultor, director de cine y fotógrafo. Durante la década 1920-1930 la fotografía de moda fue su principal fuente de ingresos.

La exposición ha sido organizada por el International Center of Photography de Nueva York para conmemorar el centenario del nacimiento de Man Ray. Es la primera que se dedica monográficamente a su fotografía de moda. Ha sido seleccionada por Willis Hartshorn.



Egon Schiele, *Autorretrato*, 1912.

bilidad reconocemos a Oskar Kokoschka (1886-1980), igualmente colorista e intenso.

Destaca también la obra

menos conocida de Richard Gerstl (1883-1908), que se suicidó a la temprana edad de 25 años.

CALENDARIO

ESTADOS UNIDOS

ALTO Y BAJO: ARTE MODERNO Y CULTURA POPULAR
ARTE INSTITUTE, Chicago.
23 de febrero-12 de mayo.

YOKOHAMA: GRABADOS DEL SIGLO XIX EN JAPÓN
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.
10 de enero-10 de marzo.

DOUGLAS COOPER Y LOS MAESTROS DEL CUBISMO
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.
31 de enero-21 de abril.

1937: ARTE Y POLÍTICA EN LA ALEMANIA NAZI
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.
17 de febrero-12 de mayo.

OBRAS MAESTRAS DEL DIBUJO
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART.
21 de febrero-28 de abril.

TREINTA Y CINCO SIGLOS DE ARTE DEL CRISTAL
NATIONAL GALLERY OF ART, Washington.
9 de diciembre-17 de marzo.

CASPAR DAVID FRIEDRICH
METROPOLITAN MUSEUM OF ART, Washington.
Hasta el 27 de enero.

ARTE DE LOS CUARENTA
MUSEUM OF MODERN ART, Nueva York.
24 de febrero-30 de abril.

IMPRESIONISMO Y POSIMPRESIONISMO
THE BROOKLYN MUSEUM, Nueva York.
Hasta junio 1991.

EL PENSAMIENTO SOBRE LA MATERIA
WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, Nueva York.
Hasta el 10 de febrero.

ALEMANIA

ANSELM KIEFER. RETROSPECTIVA
NATIONAL GALERIE, Berlín.
23 de noviembre-febrero.

PAUL KLEE. CONSTRUCCIÓN-INTUICIÓN
STADTISCHE KUNSTHALLE, Manheim.

PIONEROS DE LA VANGUARDIA RUSA

KAZIMIR MALEVICH, 1878-1935
THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART,
Nueva York.
7 de febrero-24 de marzo.

LIUBOV POPOVA
MUSEUM OF MODERN ART, Nueva York.
14 de febrero-23 de abril.

EL LISSITZKY
STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM, Eindhoven,
Holanda.
16 de diciembre-3 de marzo.

En Nueva York coinciden en febrero las inauguraciones de las grandes exposiciones retrospectivas de dos artistas de la vanguardia rusa de principios de siglo: Kazimir Malevich (1878-1935) y

Liubov Popova (1889-1924). La retrospectiva de El Lissitzky, que celebra el centenario de su nacimiento (noviembre de 1890), se inauguró en Moscú y permanecerá hasta principios de marzo en Holanda, para

llegar a Madrid en abril (Fundación Caja de Pensiones) y acabará su recorrido europeo en L'Arc, Musée d'Art Moderne de París.

Malevich, pionero de la vanguardia rusa, es uno de los creadores, junto a Vasili Kandinsky y Piet Mondrian, del arte abstracto de nuestro siglo. Su obra fraguó en el ambiente revuelto del Moscú inmediatamente anterior a la revolución bolchevique. Un momento de intenso intercambio entre vanguardia artística y revolución.

A finales de 1915 pintó su cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, una propuesta de pintura absolutamente visual, sin ningún vínculo con una realidad reconocible. Hasta llegar aquí había recorrido un largo camino en contacto con las corrientes internacionales expresionistas, futuristas y cubistas, que le hicieron abandonar sus primeros planteamientos, próximos al impresionismo.



Liubov Popova, *Objetos de una tintorería (por la mañana temprano)*, 1914.



Popova, *Uniforme para actor nº 6*, 1921.

La tradición popular rusa fue quizá la principal fuente de temas para Malevich, que volvería una y otra vez sobre ella, haciendo versiones primero expresionistas y más adelante cubistas.

Malevich perteneció a los talleres de arte revolucionarios de Moscú, Leningrado y Vitebsk y tuvo una gran influencia sobre los artistas jóvenes. Además de la pintura diseñó carteles, hizo arquitectura, teatro, decoración de porcelana y se dedicó a la teoría del arte.

La exposición actual se basa en la retrospectiva organizada por el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1989 con fondos del propio museo, de la galería Tretyakov de Moscú y del Museo Ruso de Leningrado. Se han añadido además obras procedentes de



Malevich, *Suprematismo*, 1915.

otros museos rusos e importantes préstamos de colecciones americanas y francesas.

La exposición de Liubov Popova en el MOMA neoyorquino procede también de una selección de colecciones rusas, europeas y norteamericanas. Consta de 50 pinturas y 60 dibujos e incluye sus diseños textiles y su trabajo para el teatro. Ha sido organizada por el MOMA en colaboración con el Ludwig Museum de Colonia y el County Museum de Los Ángeles. La retrospectiva ilustra el desarrollo estilístico de esta artista rusa, desde la figuración a la abstracción y al diseño utilitario, y pone de manifiesto su dependencia del cubismo y del futurismo, así como de las tradiciones rusas.

CUBISMO Y SECCIÓN ÁUREA

THE PHILLIPS COLLECTION,
Washington.

9 de marzo-28 de abril

La *Section d'or* (o *Sección áurea*) fue una exposición realizada en París en octubre de 1912 y que la crítica de arte ha considerado como un momento decisivo en la historia del cubismo, pese a que no participaron en ella ni Picasso ni Braque.

El concepto de sección áurea procede de la Grecia clásica, y fue tomado por Jacques Villon del *Tratado de la pintura*, de Leonardo, traducido al francés en 1910. Consiste en la idea de que, al dividir una línea, la parte menor debe tener la misma proporción con la mayor que

la mayor con la suma de ambas.

La exposición cubista de 1912 se celebró en la galería La Boetie, de París. Participaron Juan Gris, Villon, Gleizes, Picabia, De la Fresnaye, Léger y Metzinger.

La actual exposición procede de la colección privada de R. Stanley Johnson, de Chicago. Contiene 61 grabados, dibujos y acuarelas; cuatro ediciones originales de libros sobre el cubismo, y cuadros de Gleizes, Villon, Léger y Metzinger.

Una selección de pintura de los fondos de la colección Phillips completa la exposición, con cuadros de Villon, Marcoussis, Gris, De la Fresnaye, Derain, Braque y Picasso.

SIETE AÑOS DE DONACIONES AL MUSEO DE ORSAY

MUSÉE D'ORSAY, París.

14 de noviembre-10 de marzo.

Más de 200 obras elegidas como testimonio del prodigioso aumento de la colec-

objetos, proyectos de arquitectura y decoración y fotografías procedentes de donaciones, legados y compras.

La exposición *De Manet a Matisse* es en primer lugar un homenaje a los que han contribuido tan generosamente al crecimiento de los fondos del museo.

Entre las donaciones más prestigiosas hay cuadros de Toulouse Lautrec, Bonnard, Rouault y Meissonier, y muebles de Mackintosh.

La fotografía ha sido uno de los campos más favorecidos. Donaciones magníficas, como cientos de fotografías de Bonnard, Vuillard, del grabador Henri Rivière o de Auguste Vacquerie por Víctor Hugo se han reunido con importantes compras, como el retrato de Baudelaire por Nadar o fotografías extranjeras de Lewis Carroll, Drikkol o Seeley.



Délaçroix, *La caza de los leones*, 1854.

ción en los últimos siete años (1983-1990). La exposición ofrece un panorama espléndido de toda la creación artística occidental entre 1850 y 1914. Pinturas, dibujos, esculturas, muebles y

RETROSPECTIVA DE MAX ERNST

MAX ERNST.

13 de febrero-21 de abril.
TATE GALLERY, Londres.

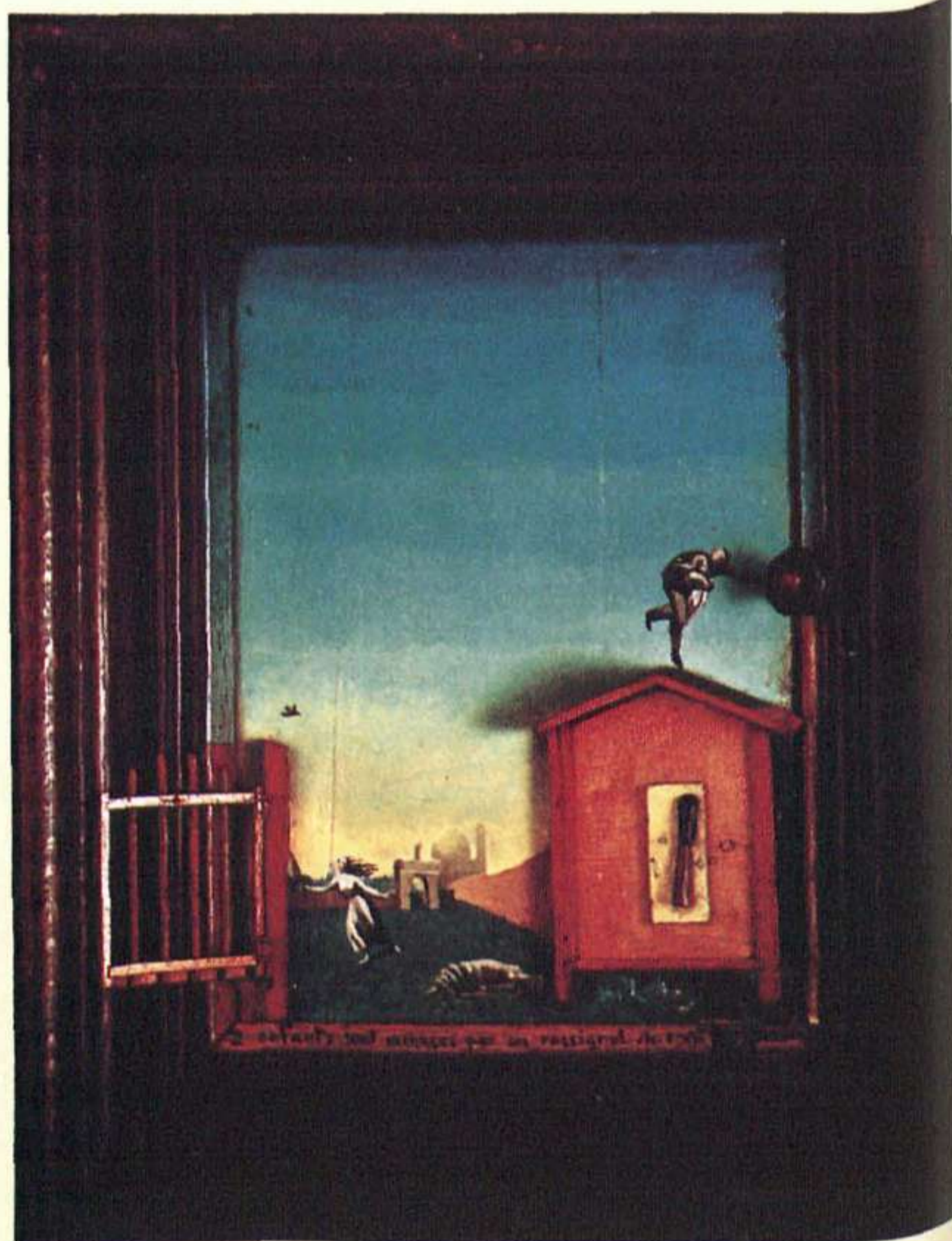
No hace falta repetir que Max Ernst (1891-1976) fue uno de los máximos representantes del surrealismo.

Nacido en Bruhl, pueblo cercano a Colonia (Alemania), estudió filosofía en la Universidad de Bonn, y psiquiatría, una disciplina bastante nueva (que pronto se puso de moda) en el primer tercio del presente siglo y que influyó poderosamente en su producción artística (y en la de otros contemporáneos suyos). De vuelta de la I Guerra Mundial decide abandonar los estudios y acabará dedicándose a la pintura, pero

alejado del expresionismo y de otras corrientes de esos años. En 1919 funda, con Baargeld, el grupo dadaísta de Colonia. Su pintura tiene el común denominador de lo fantástico y lo imaginario, de lo visionario, pero, a parte de esto, no es de fácil

clasificación, también debido a los constantes cambios de su arte, "para no acabar encontrándose a sí mismo", lo que, según el propio pintor, "sería como estar perdido". En 1922 fija su

residencia en París. Aquí se hace amigo de André Breton, de Soupault, Aragon, Éluard y otros artistas del futuro Grupo Surrealista. En 1925 participa en la primera exposición colectiva de este Grupo. En 1926 colabora en los decorados de la obra *Romeo y Julieta*, en los Ballets rusos, y, en 1937, en *Ubu encadenado*. Ernst comenzó realizando collages con fotografías e ilustraciones sacadas de revistas, que serán incluidas en el dadaísmo alemán por los críticos. Pronto pasa a la pintura, ya en los primeros años veinte, a partir de su estancia en París, convirtiéndose en uno de los principales surrealistas y declarándose contrario al arte académico y tradicional, rechazando la idea imperante desde el siglo XIX de que el artista es un creador espontáneo a partir de la nada. Paralelamente investiga nuevas técnicas —como el *frottage*, que consiste en superponer un papel o lienzo sobre superficies diversas y presionar y pintar sobre ellas—, lo que le per-



Max Ernst, *Dos niños amenazados por un ruiseñor*, 1924.

mitirá introducir sorprendentes hallazgos, deliberados o casuales, en sus cuadros. Las pinturas de esta época, ya fantásticas (bosques petrificados, extraordinarias vegetaciones, animales y paisa-

BÉLGICA, FLANDES Y WALLONIA LA ESCENA BELGA

MUSÉE D'ART MODERNE DE LA
VILLE DE PARIS.

13 de diciembre-10 de marzo.

Trescientas obras contemporáneas, elegidas por sus relaciones de correspondencia y por expresar constantes del pensamiento y la sensibilidad en Bélgica.

Esta exposición inaugura un programa de arte europeo en el museo y se ha preparado con un criterio de cohe-

rencia en las individualidades elegidas, más que con pretensiones de hacer un panorama objetivo del arte belga contemporáneo.

La parte histórica de la exposición tiene dos entradas: una sala dedicada a Magritte y otra a Broodthaers. El Magritte elegido es el de los años 1925-1930. De Broodthaers se presenta *La entrada al museo*, instalación formada por 18 palmeras; *El espejo de estilo regencia*; 28 placas; la colección comple-



Marcel Broodthaers, *Autorretrato*, 1974.

ta de ediciones, y siete películas proyectadas en las mismas salas.

Después, un conjunto dadá-surrealista con collages, objetos, panfletos y libros de Marien, Mesens, Colinet, Piqueray y Joostens enlaza con el expresionismo flamenco, representado por Permeke y Van den Berghe. La selección histórica remata con una representación del núcleo constructivista: pinturas de Vantongerloo y Servranckx.

jes extraños), tienen en la tradición estética germánica una fuente de inspiración.

En su etapa estadounidense –en 1941 había huido de Francia después de la invasión alemana de 1940– no abandona la pintura fantástica, pero ahora pinta extrañas rocas antropomórficas o terribles paisajes estáticos, en lo que lo “maléfico” de sus producciones anteriores deja paso a ensueños menos terribles, más apacibles. En Estados Unidos funda con Duchamp y Breton la revista VVV. De vuelta a Europa se establece de nuevo en Francia, y en 1958 se nacionaliza francés. Aquí continúa su actividad pictórica: ahora su pintura ha perdido su carácter mágico, pero, como dice un crítico, “adquiere una lozanía inesperada”, se hace menos literaria y más pintura. En Francia muere en 1976.

La exposición de la Tate Gallery –patrocinada por la empresa Daimler-Benz AG de Stuttgart– es una retrospectiva con ocasión del centenario del nacimiento del pintor, y es una de las recopilaciones más completas de su obra. Comprende 200 pinturas, collages, dibujos y esculturas provenientes de colecciones europeas y americanas. Posteriormente, también con el patrocinio de la Daimler-Benz, la exposición recorrerá varias ciudades alemanas.

La parte contemporánea de la exposición es una selección de obras de Panamarenko, Jan Vercruyse, Lili Dujourie, Marthe Wery, Jacques Charlier y Thierry de Cordier.

Dos máquinas de Panamarenko reúnen ciencia y arte, física y poesía: los *Zapatos magnéticos* (1966-1967), primera obra del artista para evitar la ley de la gravedad, y *Los seis motores-pastilla* (1987-1989), capaces de alojarse en una mochila y de

permitir una propulsión individual.

Jan Vercruyse gira en torno al autorretrato fotográfico, recogiendo un tema clave en la tradición belga del XX. Mientras que Lili Dujourie reflexiona sobre la historia del arte y el ámbito artístico, Marthe Wery practica desde hace 20 años una pintura monocroma. Jef Geys, cercano a planteamientos fluxus, da más importancia al análisis y la toma de posiciones que a la producción de objetos.

ROBERT RAUSCHENBERG: SERIGRAFÍAS, 1962-1964

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

Robert Rauschenberg es considerado uno de los artistas norteamericanos protagonistas de la transición entre expresionismo abstracto y



Robert Rauschenberg, *Retroactivo 2*, 1963.

arte pop, desarrollada entre los años cincuenta y los sesenta.

Nacido en 1925 en Port Arthur, Tejas, hacia 1955 había desarrollado las *Combinaciones*, su sistema característico de mezclar imágenes y objetos encontrados con pintura gestual. A principios de los sesenta, estas

construcciones convirtieron a Rauschenberg en uno de los principales artistas del *Assemblage art*.

A partir de 1962, Rauschenberg empezó a utilizar la serigrafía para pasar al lienzo imágenes de revistas y de sus propias fotografías. Después pintaba a mano sobre ese fondo impreso. Estos cuadros parecen haber tenido menos éxito que las *Combinaciones* o que el arte pop.

Ésta será la primera oportunidad de ver más de cuarenta pinturas sobre serigrafía de los años 1962-1964. Se incluyen también bocetos a pequeña escala. La exposición ha sido organizada por Roni Feinstein, del Whitney Museum.

CALENDARIO

FRANCIA

BRETON Y LA BELLEZA CONVULSA
CENTRE GEORGES POMPIDOU, París.

21 de abril-26 de agosto.

ARTE Y PUBLICIDAD

CENTRE GEORGES POMPIDOU, París.

1 de noviembre-25 de febrero.

E. PIGNON-ERNEST Y G. TITUS-CARMEL

GALERIE LELONG, París.

24 de enero-28 de febrero.

SEURAT

GALERIES NATIONALES DU GRAND PALAIS, París.

12 de abril-12 de agosto.

LA ROMA BARROCA: DE MARATTI A PIRANESI (1650-1760)

MUSÉE DU LOUVRE, París.

16 de noviembre-18 de febrero.

GRAN BRETAÑA

LOS PINTORES Y MOZART

BARBICAN CENTRE, Londres.

14 de febrero-2 de abril.

LAWRENCE WEINER

INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART, Londres.

25 de enero-3 de marzo.

EL IMPERIO: LA INDIA Y LOS BRITÁNICOS (1600-1947)

NATIONAL PORTRAIT GALLERY.

19 de octubre-17 de marzo.

IMPRESIONISTAS DE LA COLECCIÓN BUHLE

ROYAL ACADEMY OF ARTS, Londres.

1 de febrero-9 de abril.

FOTOGRAFÍAS DE MODA DESDE 1945

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Londres.

13 de febrero-28 de abril.

ALBERT PINKHAM RYDER Y MICHAEL ANDREWS

WHITECHAPEL ART GALLERY, Londres.

1 de febrero-24 de marzo.

HOLANDA

MINIATURAS ORIENTALES DE LA FUNDACIÓN CUSTODIA DE PARÍS

RIJKSMUSEUM, Amsterdam.

10 de noviembre-15 de febrero.

RAYMOND LOEWY. DISEÑO INDUSTRIAL

STEDELIJK MUSEUM, Amsterdam.

22 de diciembre-11 de febrero.

FUNCIONES DE LA PINTURA

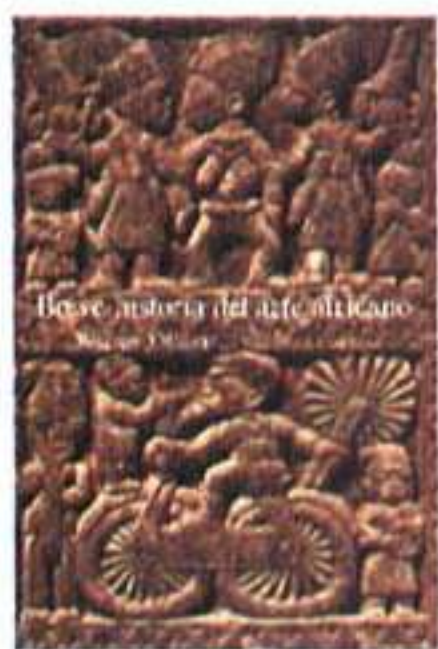
Fernand Léger
EDICIONES PAIDÓS, 1990.
Paidós Estética. 151 páginas.
1.600 pesetas.



Se reúnen en el libro los principales escritos del pintor francés Fernand Léger (1881-1955), uno de los primeros exponentes de las vanguardias históricas. Los ensayos hacen hincapié en los problemas sobre la forma, el color, el espacio, la abstracción y la figuración, e intentan definir una estética sistemática para el arte moderno. Sus textos se refieren a la relación entre la pintura y la arquitectura, a la importancia del maquinismo y al protagonismo de los espectáculos colectivos como el cine o el circo. El libro es la traducción de la versión original publicada en Francia en 1965.

BREVE HISTORIA DEL ARTE AFRICANO

Werner Gillon
ALIANZA EDITORIAL, Madrid 1990. Alianza Forma. Traducción C. A. Caranci. 425 páginas. 3.500 pesetas.



Se trata de una de las contadísimas historias del arte del África negra editadas en España, y una de las más completas. El autor, coleccionista y gran

experto en arte africano, ha elaborado excelentes síntesis –que, entre otras cosas, rompen el mito de África como *vacío artístico*– sobre las épocas y regiones artísticas de este continente. La obra cubre la antigüedad (la prehistoria, el antiguo Sáhara, Nubia, Nok..., pero nada se dice del Egipto faraónico y el autor no ha sabido romper aquí con el prejuicio historiográfico que incluye a Egipto en el Próximo Oriente), los grandes reinos medievales del África sudánica y del África Guineana – notables son los capítulos dedicados al delta del Níger, a los yoruba y a Benin–, las grandes sabanas meridionales,

GUÍA DEL ARTE DEL SIGLO XX

Dirigida por Harold Osborne
ALIANZA EDITORIAL, Madrid 1990. Alianza Diccionarios. 937 páginas. 7.900 pesetas.

Se trata de la traducción al español de la obra *The Oxford companion to twentieth-century art*, un buen manual de consulta para el estudiante (y para el estudio) muy famoso en su momento. Da una visión bastante completa del arte del presente siglo –corrientes, estilos, escuelas, pintores, dibujantes, escultores–, la mayoría pertenecientes a Europa y a Estados Unidos, pero también, de Asia, América Latina y África. En la edición española se han

el cuerno de África, la costa swahili y el cono sur africano.

PINTORES ESPAÑOLES ENTRE DOS FINES DE SIGLO (1880-1990)

Francisco Calvo Serraller
ALIANZA EDITORIAL, Madrid, 1990.
368 páginas. 3.750 pesetas.



De Eduardo Rosales a Miquel Barceló, el autor presenta monografías de pintores españoles recogidas en tres grandes apartados: desde finales del siglo XX hasta la Restauración; las vanguardias históricas de los años veinte y treinta hasta la guerra civil, y desde la guerra civil hasta la actualidad. Se trata de una recopilación

de textos publicados previamente, editados ahora en forma de libro (algo que ya ha realizado el autor en otras ocasiones), la mayor parte de ellos en catálogos de exposiciones. No es, como el propio Calvo Serraller indica, una historia general del arte español de este periodo, sino una relación de artistas a los que, “requerido por las circunstancias y solicitudes más diversas”, ha tratado monográficamente.

ARTE Y TÉCNICA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

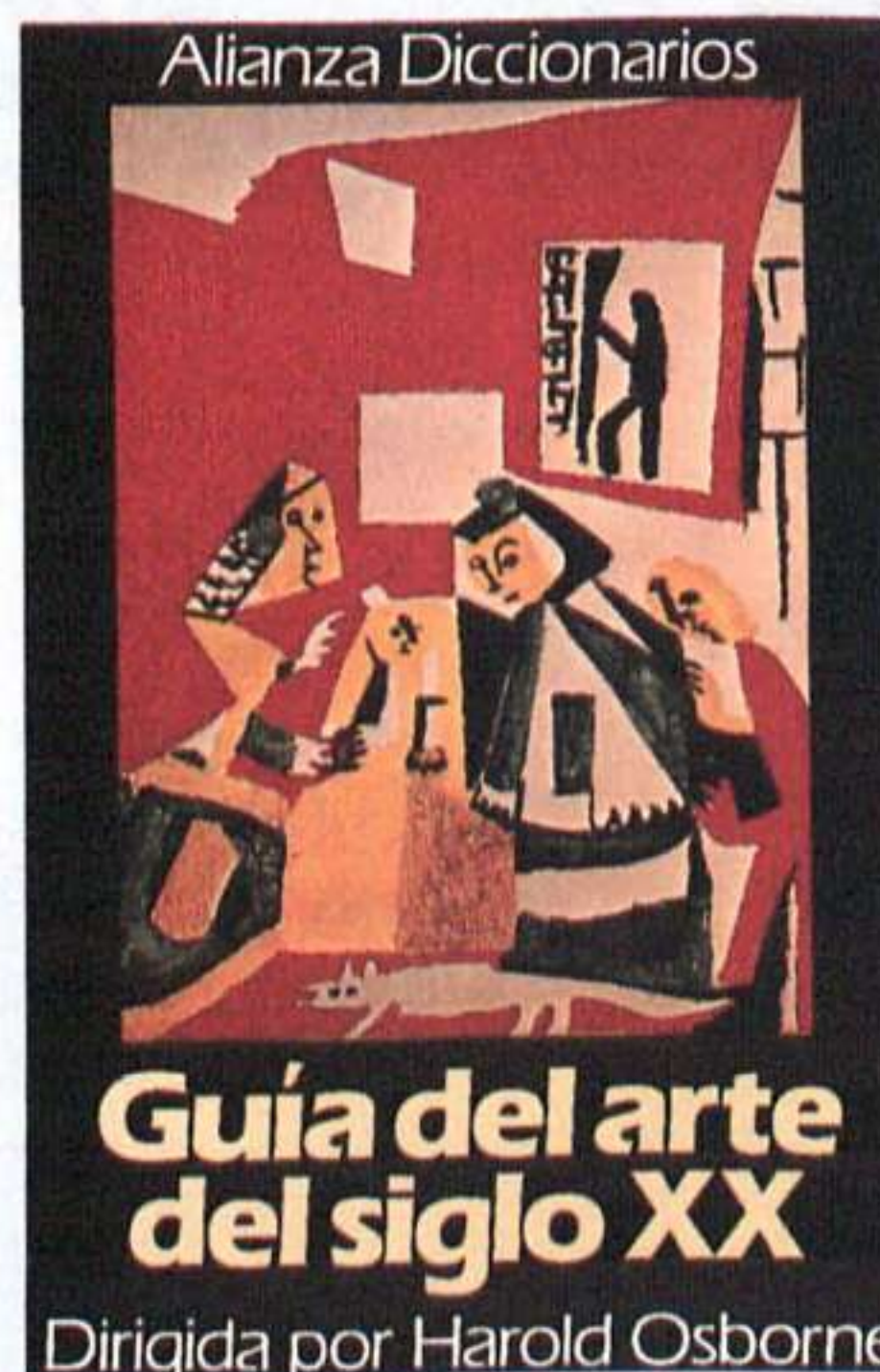
Pierre Francastel
EDITORIAL DEBATE, Madrid, 1990.
287 páginas. 3.475 pesetas.



Pierre Francastel, profesor e investigador francés, ha desarrollado su investigación

en el terreno de la sociología del arte, corriente de la que es uno de los principales teóricos.

En esta misma línea de explicación de la historia del arte a través de las interrelaciones con la sociedad, se inscribe el libro que ahora comentamos, publicado por primera vez en 1955. El ensayo se divide en cuatro partes que explican el encuentro entre el arte y la máquina en los finales del siglo XIX y principios



incluido artistas españoles no considerados en la edición inglesa (redactados o revisados por Elena Luxán), entre los que podría echarse de menos a algunos.

del XX, la metamorfosis subsiguiente del objeto, la evolución de las formas del arte en el siglo XX y, por último, la función del arte en una sociedad que él denomina tecnicista.

DICCIONARIO DE ICONOGRAFÍA

Federico Revilla
EDICIONES CÁTEDRA,
Madrid, 1990.
404 páginas. 2.440 pesetas



Federico Revilla ha condensado en este tomo los términos más rele-

vantes de iconografía del arte occidental de todas las épocas. Es un diccionario de temas, conceptos y personajes, organizados de la A a la Z, para ayuda de estudiantes y estudiosos de la iconografía y la simbología. En las páginas finales incluye una bibliografía bastante completa de estudios sobre la materia.

LA EDAD DE ORO DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Jonathan Brown
EDITORIAL NEREA, Madrid
1990. Traducción: J. Sánchez
García-Gutiérrez. 326 páginas.
7.980 pesetas.



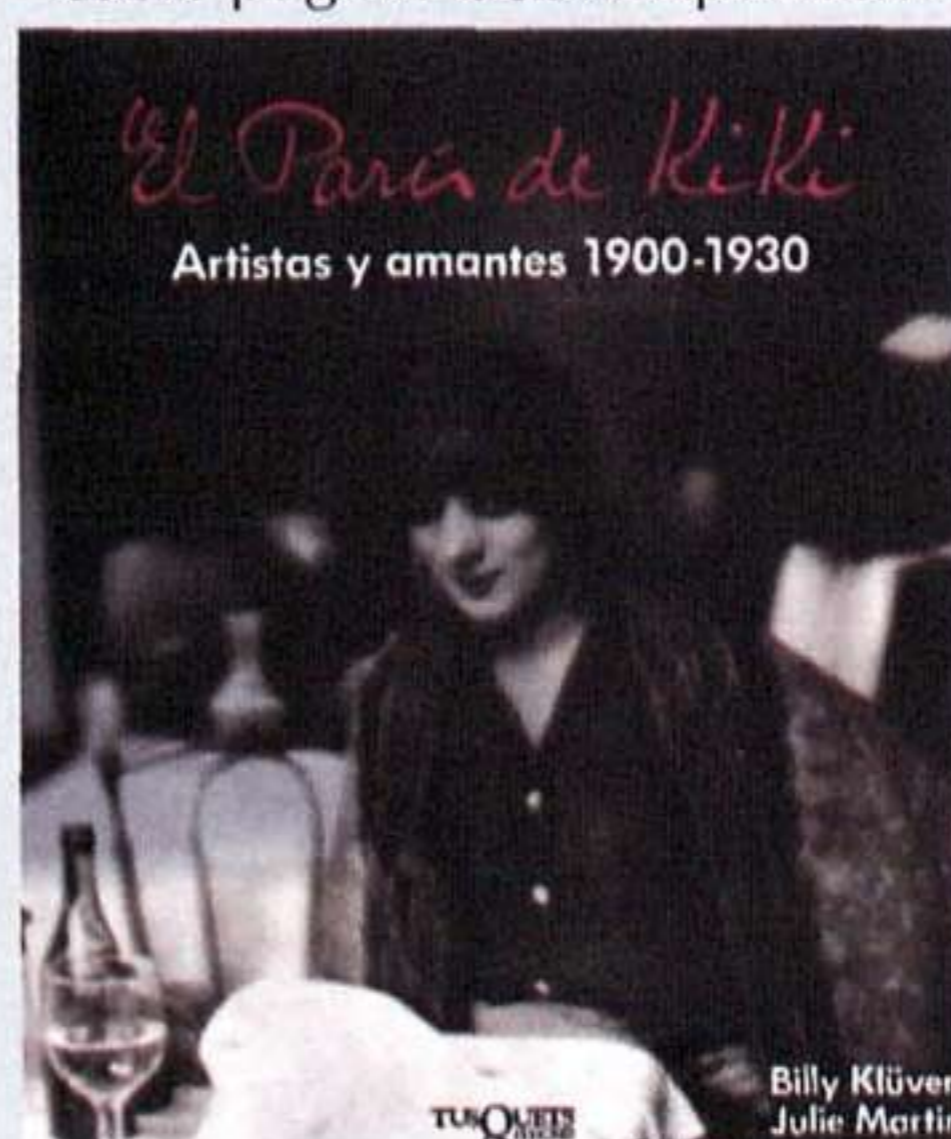
Catedrático de Historia del Arte en el Institute of Fine Arts de la Universidad de Nueva York, Brown es un

EL PARÍS DE KIKÍ

Billy Klüver y Julie Martin
TUSQUETS EDITORES, Barcelona,
1990.
264 páginas. 7.000 pesetas.

El París de Kikí refleja la vida en el barrio parisino de Montparnasse, donde se creó una comunidad internacional de artistas de vanguardia en las primeras décadas del siglo XX. Kikí vivió, trabajando como modelo, en el centro de toda esta experiencia. El libro es, sobre todo, una recopilación de fotografías de esta época, en las que aparecen los personajes de Montparnasse, los artistas, sus estudios, las

modelos, los bares y restaurantes que frecuentaban. En cada página doble aparecen



varias fotografías, acompañadas de una columna de texto comentando las mismas. Cada texto es un capí-

tulo aparte, que se traban siguiendo un leve hilo argumental y cronológico en torno a Kikí. Pero no se trata de una biografía de este personaje, sino un anecdotario muy documentado que narra la vida que llevaban estos personajes de una manera amable y en cierto modo superficial. Es válido, y entretenido, para conocer el bullicio y el movimiento que había en el Montparnasse de los primeros años del siglo XX, donde se forjó buena parte del arte de las vanguardias históricas. Recoge además una documentación gráfica excepcional.

conocido especialista en el siglo XVII español, autor de varios títulos sobre el tema. En esta vasta obra estudia la pintura española de los siglos XVI y XVII, periodo fundamental en la historia del arte de la Península —piénsese en Juan de Juanes, Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz y, en particular, El Greco, Ribera, Velázquez o Murillo—, que incluye el Renacimiento, la época de Felipe II y el Siglo de Oro, en que se consolida una pintura que ya puede considerarse y definirse como *española*, aun con sus acentuadas variantes regionales, destacando la pintura castellana en un primer momento, y luego, la andaluza en particular.

NUEVOS MUSEOS

Josep Maria Montaner
EDITORIAL GUSTAVO GILI,
Barcelona, 1990.
192 páginas. 6.000 pesetas.



Hace unos años del mismo autor (en colaboración con Jordi Oliveras), se publicó el libro *Los museos de la última generación*, en el que se estudiaban museos edificados en los años setenta y principios de los ochenta.

En este nuevo libro se recogen los principales museos que se han construido en los años ochenta, en especial en su segunda mitad. En la introducción se describen un centenar de museos, y además se analizan separadamente 26 museos. Los textos van acompañados de fotografías, planime-

trías y alzados sin pies de foto.

LA REVOLUCIÓN DEL ARTE MODERNO

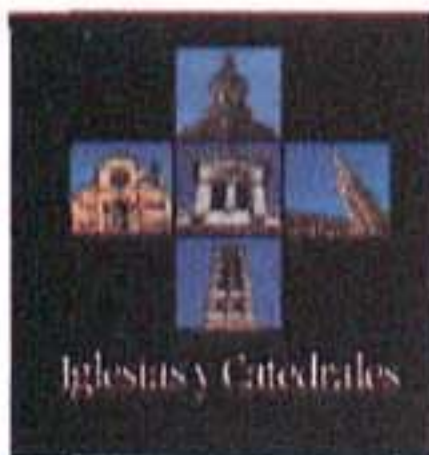
Hans Sedlmayr
BIBLIOTECA MONDADORI
ESPAÑA, 1990.
152 páginas. 1.910 pesetas.



El libro, publicado en 1955, trata, “de revelar qué es en el fondo ese arte —que culmina entre 1905 y 1925—, qué sucesos provoca”; sólo tangencialmente considera cómo ha surgido. Analiza lo que caracteriza al arte moderno y sus transformaciones que explican por qué se le llama *arte moderno*, en el sentido de algo nuevo —y revolucionario—, en oposición al *arte antiguo*.

IGLESIAS Y CATEDRALES

Edward Norman
CELESTE EDICIONES, Madrid
1990. Traducción: A. Fernández Lera.



Se trata de una completa "guía" histórica y geográfica de las catedrales cristianas en el mundo, tanto las de Europa como las de América -Norte y Sur-, Asia -incluidos Japón y la India- y África, desde los primeros tiempos del cristianismo hasta nuestros días. El autor relaciona a las catedrales con su entorno histórico, con el lugar de su emplazamiento y con el hecho, a veces "sobrenatural" que llevó a su elección. El autor, actual deán y capellán del Christ Church College de Canterbury (Reino Unido), es un gran conocedor de la arquitectura y experto en historia eclesiástica.

LAPIZ

Nº 73, diciembre 1990
Directora: Rosa Olivares. Editor: José Alberto López. EDITORIAL LAPIZ.
Gravina 10, 1º, 28004 Madrid.
Precio: 800 pesetas.



El equipo de la revista *Lápiz* ha abordado este número sobre la base de la introducción de la tecnología punta en las manifestaciones artísticas: Bárba-

EL DESCUBRIMIENTO DE MIRÓ. MIRÓ Y SUS CRÍTICOS, 1918-1929

Victoria Combalá
EDICIONES DESTINO, Barcelona
1990. 302 páginas. 5.200 pesetas.

Combalá, autora de varios libros, experta en Miró -ha organizado exposiciones sobre este pintor-, ha realizado un estudio de cómo la crítica, y por tanto los estudiosos, y el público fueron descubriendo al pintor catalán a partir de sus primeros años de actividad, cómo fue llenando el ambiente artístico de Barcelona hasta su consolidación. La autora ha realizado una compleja labor de investigación y recopilación en revistas y diarios españoles, franceses, belgas, etcétera, de

ra Kruger y Alfredo Jaar son los dos artistas utilizados como exponentes de esta tendencia.

Dos ensayos críticos analizan la situación del arte en la sociedad contemporánea, que consideran falta de componente teórico, reducido a estereotipos y vendido a las corrientes de la especulación y el éxito rápido.

También se incluye un artículo sobre Peirejaume, otro sobre el Centro de Arte Reina Sofía en su nueva etapa como Museo Nacional. Completan el número un trabajo sobre los artistas soviéticos y otro sobre la Feria Mundial de Chicago de 1893, además de las secciones fijas de publicaciones y exposiciones.

EL DESCUBRIMIENTO DE MIRÓ

MIRÓ Y SUS CRÍTICOS, 1918-1929

Victoria Combalá



críticas y comentarios variados debidos a numerosos autores, entre ellos a Michel Leiris, Sebastià Gasch o Eugenio D'Ors. Una extensa introducción nos sitúa en el escenario del pintor.

ART INTERNATIONAL

Nº 13, invierno 1990
Editor: Michael Peppiatt.
Directora: Jill Lloyd.
ARCHIVE PRESS, 77 Rue des Archives, 75003 París.



Un número más en la ya respetablemente larga trayectoria de esta revista, fundada en 1956, que ha venido manteniendo una constante de calidad y seriedad que queda reflejada también en los trabajos de este número 13.

En él hay, junto a las habituales reseñas de exposiciones, un trabajo de Ch. Boicos sobre videoarte; una semblanza del coleccionista e inversor Gilbert de Botton, por Peppiatt;

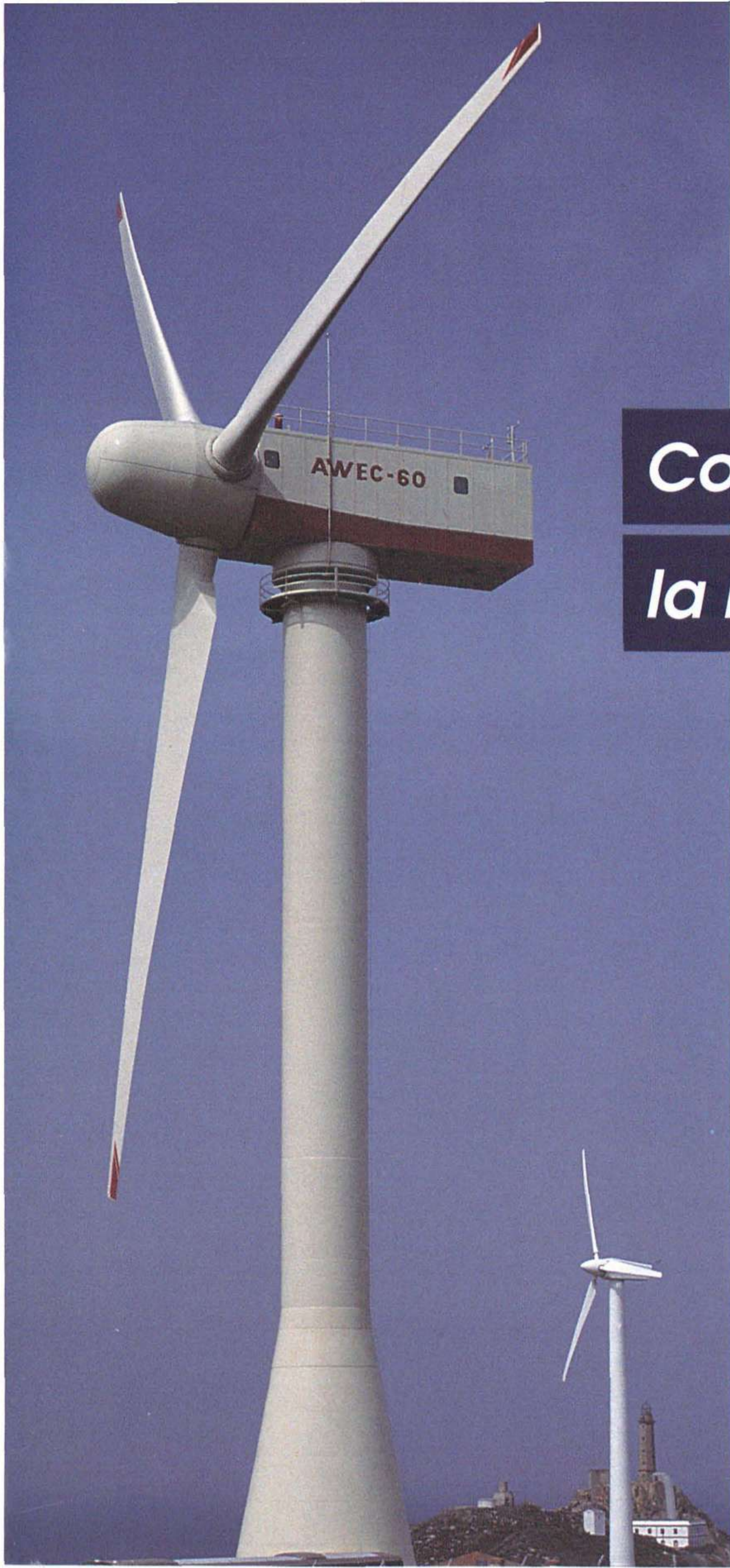
un muy interesante trabajo sobre la restauración de los templos jemer de Angkor (Camboya); una entrevista con Th. Messer, organizador de una exposición retrospectiva sobre Dubuffet en la Schirn Kunsthalle de Frankfurt (Alemania), y una serie de trabajos sobre Antoni Tàpies -a quien se dedica también la portada-.

UNA VIDA PARA EL ARTE

Peggy Guggenheim
PARSIFAL EDICIONES, Barcelona, 1990.
400 páginas. 2.900 pesetas.



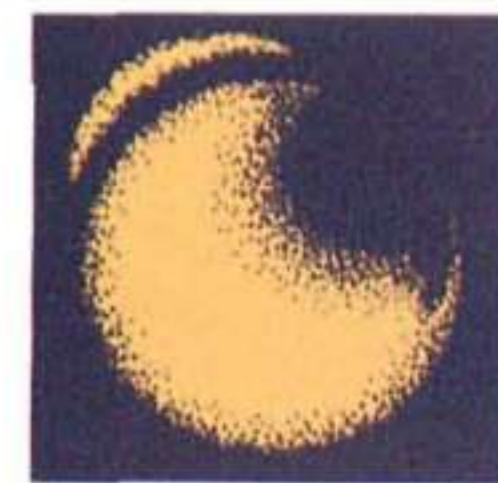
Las memorias de Peggy Guggenheim o *Confesiones de una mujer que amó el arte y a los artistas*. El resultado de esta pasión es la importantísima colección que se guarda en el Museo Peggy Guggenheim, alojado en el palacio veneciano Vernier dei Leoni. El libro es la traducción de *Una collezionista ricorda*, publicado en 1979, reedición de dos memorias publicadas anteriormente. Los títulos son suficientemente elocuentes. Peggy narra la relación que mantuvo, siempre intensa, con los artistas más representativos de la vanguardia, en la que la motivación personal se mezcla con la profesional.



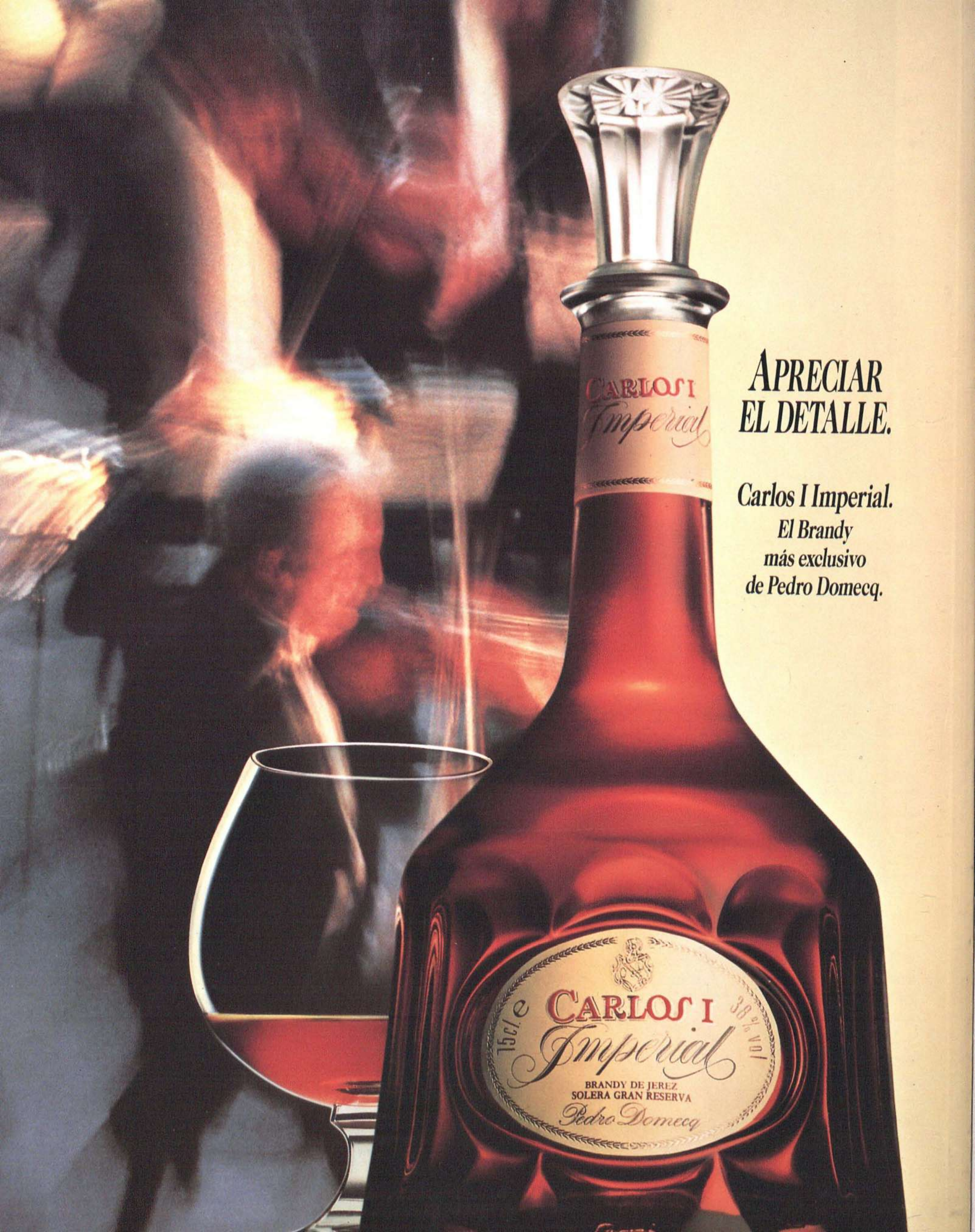
Compartimos

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



**APRECIAR
EL DETALLE.**

**Carlos I Imperial.
El Brandy
más exclusivo
de Pedro Domecq.**

15cl e **CARLOS I** 38% VOL
Imperial
BRANDY DE JEREZ
SOLERA GRAN RESERVA
Pedro Domecq