

Z-567

REVISTA TRIMESTRAL DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

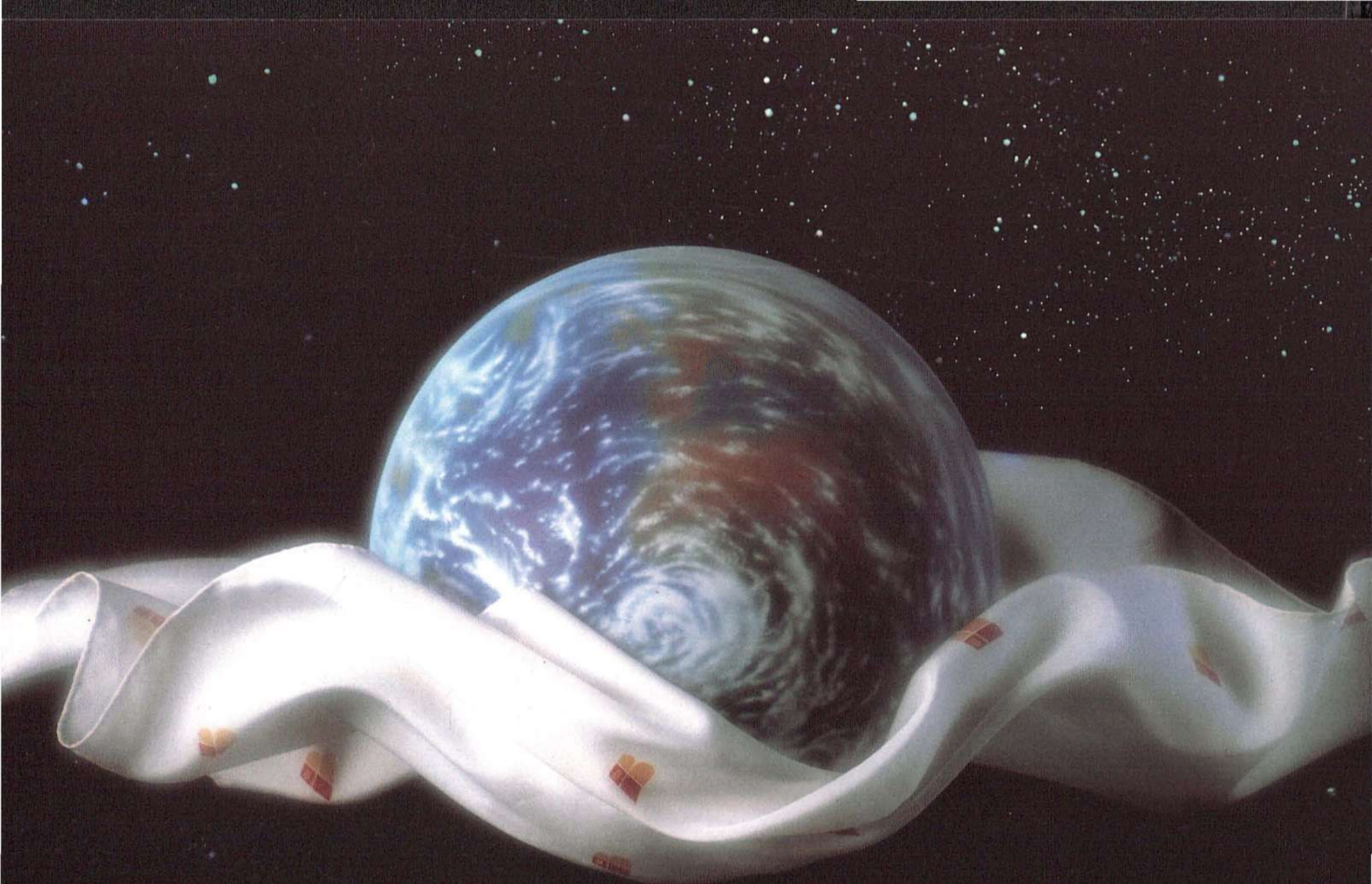
350 pesetas

Número 1/Primavera-Verano 1989

ARTE ESPAÑOL
EN LOS 80

EL LEGADO DALÍ

OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN BEYELER



EL MUNDO EN UN PAÑUELO.

Tenemos mucho mundo. 80 ciudades en 46 países. Con Iberia el mundo es un pañuelo, que lleva nuestros colores.

Donde lo vea encontrará buena compañía. La 3.ª de Europa. En la que volar es no echar nada de menos.

Cuando lo vea pídanos el cielo. Llegaremos donde haga falta. Detrás de este pañuelo hay un mundo.

IBERIA 
LINEAS AEREAS DE ESPAÑA
GRUPO IBI

Escort Cabrio

CARACTER ABIERTO

Abrase a los demás en un instante.
Con un solo dedo.
Que le vean tal como es. Exclusivo
y deportivo. **Con capota eléctrica
de serie.** Abierto al placer sin techo.
Cómodo. Potente. Magnético.

Capaz de alcanzar los 188 Km/h.
Derrochando euforia de 0 a 100 Km/h
en 9,9 segundos.

No deje que el sol y el viento sigan
haciendo auto-stop.

Para eso están los otros coches.

- Motor 1.600 cm³
- Capota eléctrica.
- 90 ó 105 C.V.
- Cierre centralizado de puertas
y elevalunas.

Equipamiento opcional:

ALB. Radio cassette con ecualizador gráfico.
Pintura metalizada. Llantas de aleación.

Desde

2.177.000 Ptas.


(Precio máximo recomendado, transporte
e IVA incluidos)



Bassat, Ogilvy & Mather.

ESCORT. TODO UN FORD.





Hay un poco del Banco Bilbao Vizcaya
en esta pluma.

Y si lo piensa, puede que haya un poco
en el papel sobre el que escribe,

en las páginas de sus libros,

o en la mesa de su despacho...

Un poco en todos los objetos cotidia-
nos que encuentre a su alrededor.

Verá que estamos un poco en todo.

Colaborando con las empresas que hacen
posibles todos aquellos productos que
mejoran la calidad de vida.

Día a día.

Aunque a simple vista no se vea.

Estamos un poco en todo.



BANCO BILBAO VIZCAYA

DE Pablo Picasso ha dicho Octavio Paz que su vida y su obra se confundían con el arte del siglo XX. “La representación” -- añadía el poeta mexicano-- “requiere no sólo el acuerdo y la afinidad con aquello que se representa sino la conformidad y, sobre todo, el parecido”.

El equipo de periodistas que hemos aceptado el reto de sacar adelante “RS” (una de las primeras publicaciones de divulgación que, dicho sea de paso, edita un museo de arte contemporáneo en nuestro país) deseáramos que, con el paso del tiempo, se pudiera relacionar de este modo emblemático la revista y el *Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

Para ello nos hemos propuesto como objetivo ofrecer a sus visitantes una noticia completa y objetiva de las actividades, historia y futuro del Centro. Y es que “RS” quiere, ciertamente, reflejar la actualidad del arte de nuestro siglo, en su dimensión española e internacional, pero -- a diferencia de lo que es usual en las revistas de arte-- sólo lo haremos conforme vaya siendo traducido por las actividades del Centro Reina Sofía, con la clara determinación de no generar opinión sobre estos hechos.

De igual manera, la distribución no convencional de sus ejemplares y las limitaciones publicitarias que aceptamos de salida nos permitirán, estamos seguros, convivir modesta pero amistosamente con la ya nutrida teoría de publicaciones especializadas en este campo.

En cualquier caso, y sea cual sea el destino que los lectores nos reservan en su interés, la extraordinaria ampliación del eco que hoy experimenta todo lo relacionado con el arte contemporáneo (esos 360.000 visitantes que atrajo hace unos pocos meses la Colección Phillips de Washington son una buena prueba de que el arte ha entrado en el corazón de la cultura de masas) y la transformación del Centro en uno de los grandes museos de arte del siglo XX, justifican la aventura de presentar de la manera más atractiva y rigurosa la realidad plástica e intelectual del arte de nuestro siglo.

JOAN ÁLVAREZ



Fragmento de “El león hambriento se abalanza sobre el antílope” de Henri Rousseau



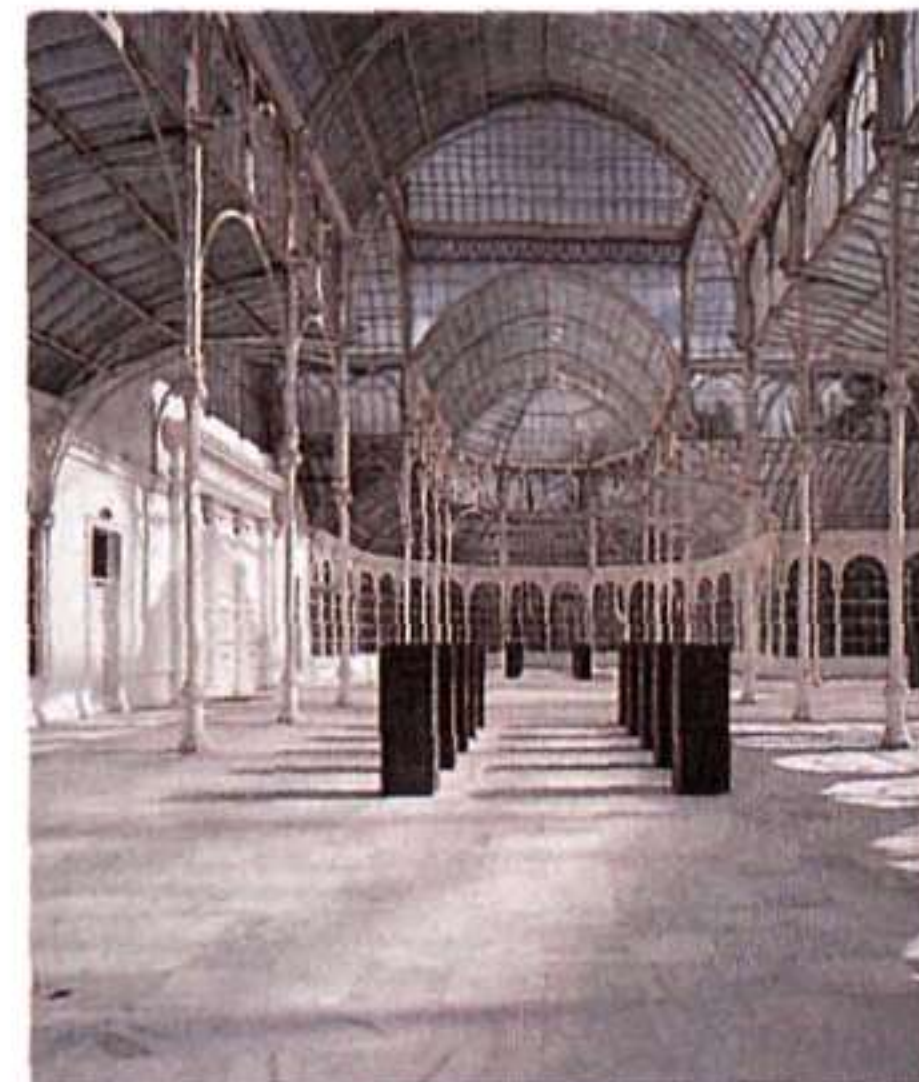
MIRADAS

10 RÜCKRIEM. DIÁLOGO CON LA MATERIA.

13 DADÁ Y CONSTRUCTIVISMO. RECHAZO A LA ESTÉTICA HEREDADA.

15 PHILIP GUSTON. UN PINTOR EN LIBERTAD.

16 MARCEL ODENBACH. IMAGEN, SONIDO, OLOR.



R Ü C K R I E M

DE ACTUALIDAD

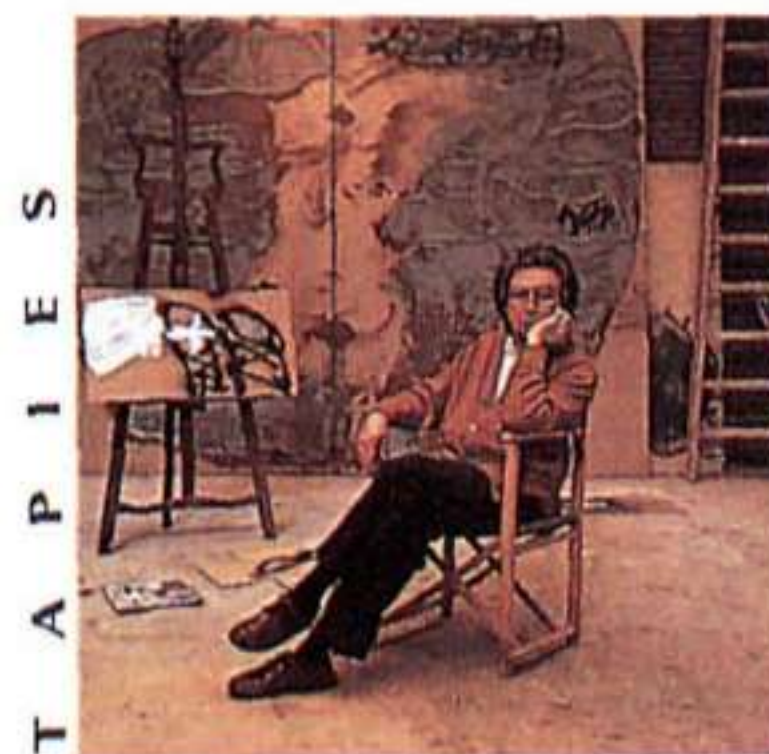
18 FLORES RARAS DE BEYELER
Un centenar de obras de los grandes maestros del siglo XX componen la colección del suizo Ernst Beyeler, para cuya presentación mundial su dueño ha elegido las salas del Centro Reina Sofía.

28 COLECCIONISMO. ENTRE LA PASIÓN Y EL MERCADO
El deseo de vivir rodeado de belleza ha sufrido una rápida transformación en los últimos cien años. Ya se trate de arte clásico o contemporáneo, el coleccionismo vive hoy condicionado por los altos precios.

37 FERRÁN GARCÍA SEVILLA
En uno de sus mejores momentos, solicitado por instituciones y galerías y cuando algunos críticos ven ya en su pintura los signos de un lenguaje maduro, no tiene temor a confesar: "Navego sin rumbo fijo".

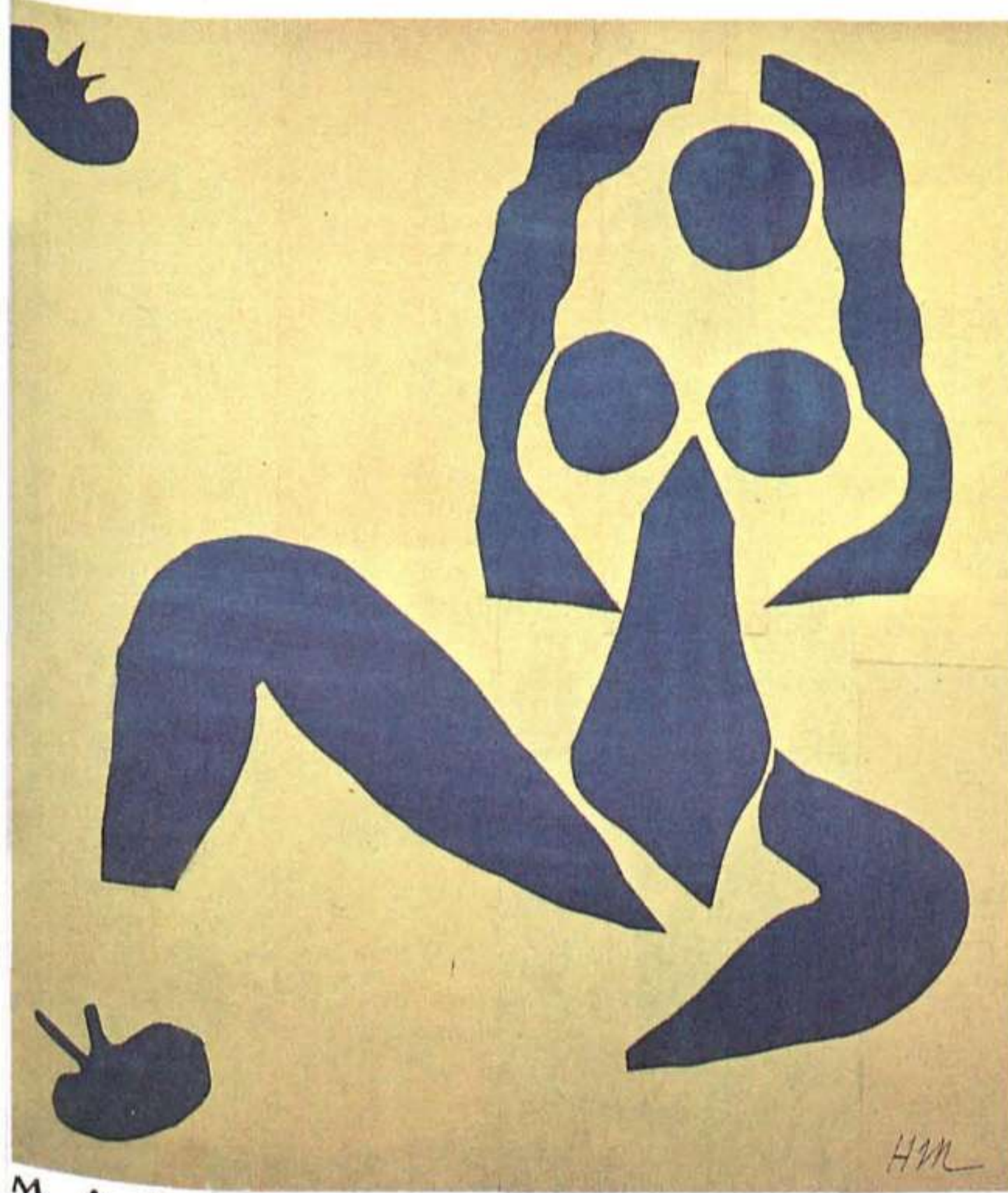
42 ARTE ESPAÑOL EN LOS OCHENTA
A partir de un análisis de los grandes rasgos del arte español, el autor de este artículo trata de imaginar la evolución de una generación que se ha convertido en el centro de la crítica internacional.

PERSONAJES



68 ANTONI TÀPIES: "EL ARTE ES UN JUEGO EMOCIONAL"

70 ROSINA GÓMEZ BAEZA. LA MIRADA INTERNACIONAL



M A T I S S E



F E R R A N L L A
G. S E R V I L L A



D A L Í

52 EL LEGADO DALÍ

Último acto de una vida rebelde ante las normas, el legado Dalí ha tenido todos los ingredientes de la sorpresa. Al final, una solución salomónica ha puesto en manos de la Fundación Gala-Dalí el destino de uno de los más ricos patrimonios artísticos heredados por el Estado.

58 EL PRADO DEL SIGLO XX

Con los trabajos de remodelación en curso, el Centro de Arte Reina Sofía llegará a las puertas de la primavera de 1990 convertido en una sede idónea para albergar a uno de los museos de arte contemporáneo más importantes del mundo

62 IVAM, EL ÉXITO DEL RIESGO

La inauguración del Instituto Valenciano de Arte Moderno, primero de una nueva generación de museos, ha convertido a Valencia en una capital obligada del arte actual.

CITAS

74 Una selección comentada de los principales acontecimientos artísticos, que el aficionado podrá encontrar este verano en algunas de las instituciones españolas e internacionales.

PUBLICACIONES

80 *La historia del arte moderno*, de Norbert Lynton, ocupa el lugar más destacado de esta sección, dedicada al comentario de los últimos títulos sobre arte contemporáneo aparecidos en nuestro país.

RS

Nº 1 Primavera-verano 1989

Director del Centro de Arte
Reina Sofía:

TOMÁS LLORENS

Dirección:

JOAN ÁLVAREZ

Subdirección:

PEPA ROMA

y **MANUEL COLOMINA**

Han colaborado en este número:

Miguel Logroño, José Manuel Costa, Carlos Jiménez, Enrique Peris, J. J. Navarro Arisa, Miguel Fernández - Cid, Juan Vicente Aliaga, Ana Basualdo, Kali Negra, Jorge García, Maite Ricard, Rosa Rivas, Teresa Pérez - Jofre (citas), Luis Pasamar (publicaciones) y Lourdes Gradillas (bibliografía).

Fotografías: José Loren, Miguel González, Jesús Ciscar, Andrés Castillo, Teresa Peyrí, Ana Torralba.

Dirección de Arte:

MARÍA JESÚS VELASCO JUEZ

Revisión de textos:

Raimundo Sanz Fernández

Secretaría de Redacción:

Carmen Alarcón

Administración y suscripciones:

Cristina Torra

Santa Isabel, 52. 28012 MADRID.

Teléfono: 91/ 467 50 62

© **Textos y edición:**

Centro de Arte Reina Sofía

Ministerio de Cultura

"R S" no comparte necesariamente las opiniones expresadas por sus colaboradores.

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN:

PROGRESA (GRUPO PRISA)

Director

JAVIER ANGULO

Publicidad: Gran Vía, 32, 2 planta.
28013 MADRID. Tel.: 91 / 521 01 64

Fotomecánica: FOTOMATICA. Crònos, 8, 3. 28037 MADRID.

Impresión y encuadernación: MATEU Y CROMO, ARTES GRÁFICAS. Ctra. de Fuenlabrada, s/n. Pinto (MADRID).

NIPO. 301-89-055-2

MINISTERIO DE CULTURA



*La mayoría de los bancos
le ofrecen todo tipo de créditos.*



*Nosotros, para cada tipo de crédito,
le ofrecemos un banco.*

Bancos especializados en dar servicio a la empresa, en potenciar la pesca y la agricultura y apoyar a las corporaciones locales y comunidades autónomas.

Especialistas en promover instalaciones turísticas y potenciar la vivienda. Especialistas en conseguir, para usted, créditos en las mejores condiciones del mercado. Con las máximas facilidades.

Venga a vernos siempre que lo necesite. Estamos para ayudar a todos. Porque el ICO es de todos.





EL sentimiento de la materia constituye una de las razones determinantes del proyecto escultórico. Digo “sentir” esa magnitud queriendo situarme en un plano, a la vez, previo y ulterior al de su conocimiento: propiedad orgánica, densidad, estructura. Tacto de la materia. A partir de los señalados presupuestos, he aquí uno de los argumentos nucleares deducibles de la obra de Ulrich Rückriem (Düsseldorf, 1938), a través de la *instalación* realizada bajo su supervisión en el Palacio de Cristal, del madrileño parque del Retiro.

20 Columnas, obra realizada en 1988, en piedra caliza de Irlanda.

Una de las piezas de *Dokumenta I*, 1987, en granito azul.



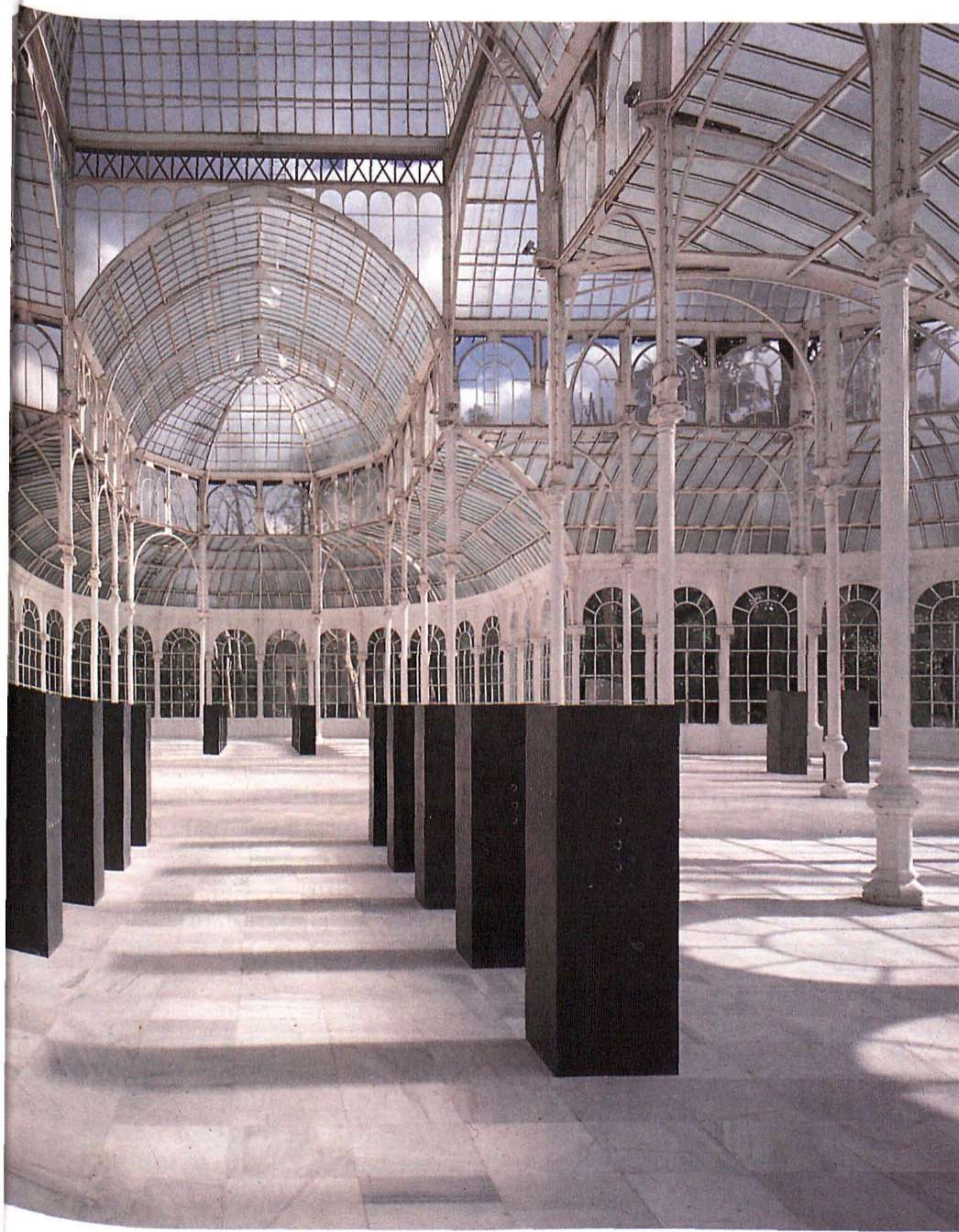
RÜCKRIEM

DIÁLOGO CON LA MATERIA

MIGUEL LOGROÑO

Hora es de revelar la materia sentida por Ulrich Rückriem: la piedra. Pues bien, su entrañado conocimiento nos va a deparar la máxima identidad, también escultórica: la de ser piedra. En su unitaria y no *manipulable* —no malversable— condición y en el aporte de presencias que, en el proceso artístico, habrán de significar *nuevos* tactos inherentes al de la materia. Por

ejemplo, los de la forma y el volumen. Rückriem ha concebido para el interior del palacio una geométrica alineación de 20 columnas —piedra caliza— buscando el teórico contraste, es decir, la final integración con el *arabesco* de cristal y de hierro que las acoge. Tacto de la materia, la forma y el volumen: ser piedra en toda la consideración física y poética del término. Y ser fun-

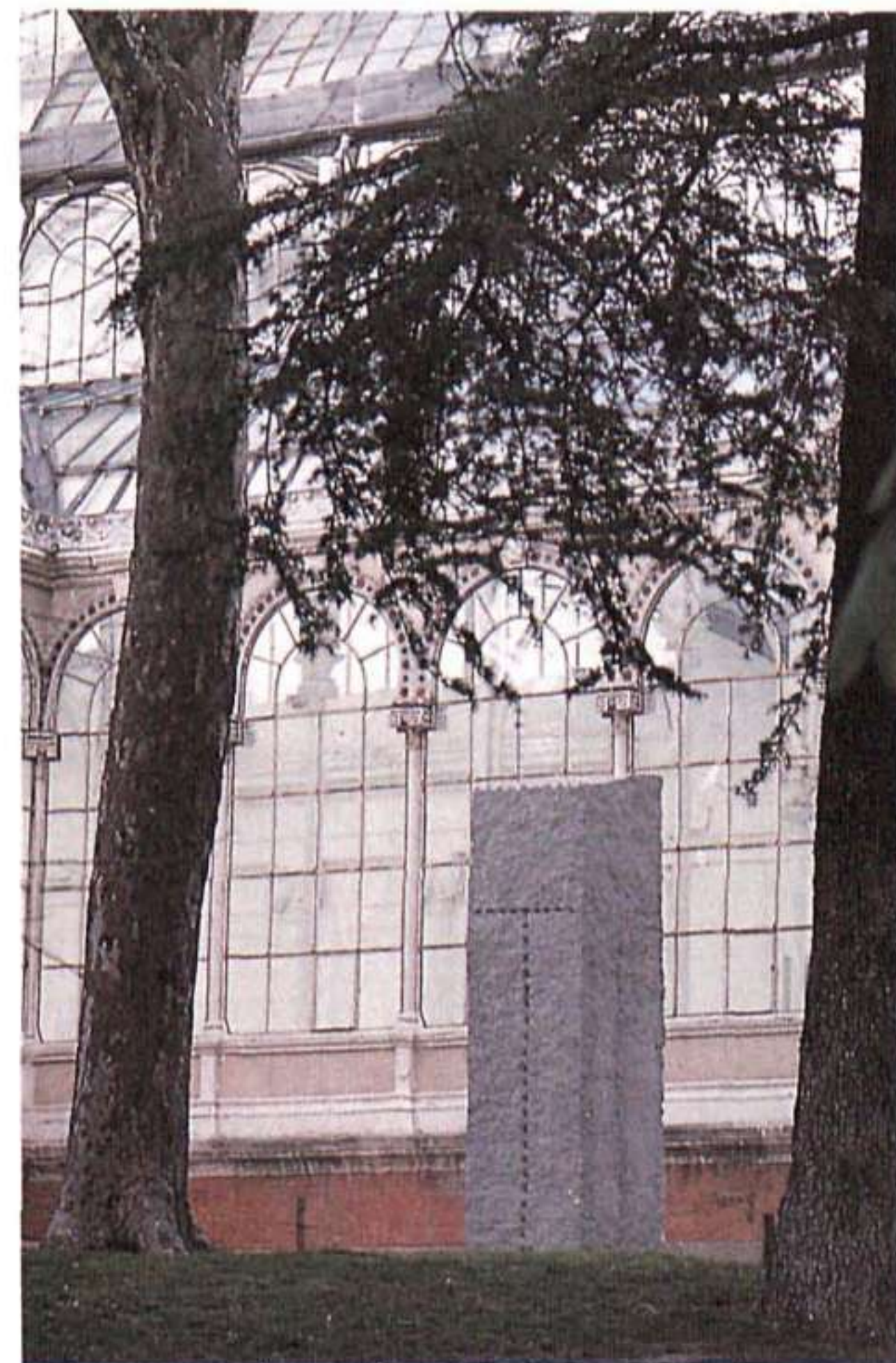


damentalmente piedra las tres poderosas masas de granito que renacen al exterior.

Presencia del espacio en la obra de Ulrich Rückriem. No me refiero sólo al compartido espacio de la instalación madrileña, sino al particular / universal espacio emanado de cada una de sus esculturas y su conjunto. El espacio de la materia-forma-volumen como dinamiza-

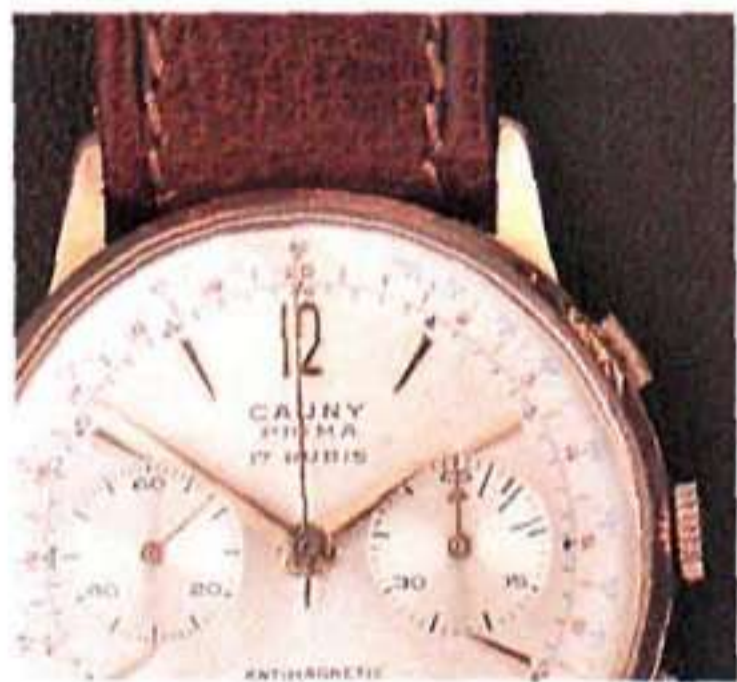
ción de un íntimo territorio y como transferencia o memoria del espacio en el que la piedra configura su gran universo: la cantera. La noción de lo que procede, o de donde se procede, desvela un tacto espacial definitorio en el trabajo de Rückriem: la escultura que surge de la escultura, la piedra que brota de la piedra, de la cantera, y que traslada este ser y esta localización a

cualquier punto en el que sea *instalada*. Presencia y tacto que se evidencian como por lo inadvertible; así pues, lo principal: una textura, una sutil / poderosa cualidad de trabajo —corte, incisiones, ensamblaje...—, fuerza y metáfora que alientan en esta traslación.



Columna, 1989, er granito de Normandía.

La biografía artística de Ulrich Rückriem, uno de los nombres capitales de la escultura contemporánea, se contempla genéricamente dentro de las actitudes del *minimal*. Su trabajo, consecuencia de su muy fecunda labor como creador y profesor, ha sido y es objeto de exhibición en los más importantes centros y encuentros artísticos del mundo. Tanto en ellos como en Madrid, donde se ha llevado a cabo por primera vez un proyecto de tal entidad, la reflexión de la escultura, como hecho expresivo autónomo y en relación con un lugar, se erige en un objetivo esencial de la actividad artística



Galería de Arte Contemporáneo.

"Aprendí ante todo que los pequeños juguetes, las cosas de moda o de lujo no son sólo chucherías y cursiladas (...) sino que son un mundo pequeño, o más bien grande (...) cuyo único fin es el de servir al amor, refinar los sentidos, hacer revisar el mundo muerto que nos rodea y dotarle mágicamente de nuevos órganos para el amor..."

Hermann Hesse.

Entra así, mágicamente, en el mundo de la inmensa minoría.

Un mundo de 12.000 metros cuadrados de diseño, de estilo de vanguardia.

Algo más que una forma diferente de ir de compras. Un espacio concebido para pasear, disfrutar del encuentro, el tiempo libre, la cultura.

Sala de exposiciones, librería de arte, auditorium, parking, restaurantes, moda, ropa de casa, detalles, complementos... te están esperando ya. En el mágico corazón de la Gran Manzana. En el centro de Azca.

MODA
SHOPPING

General Perón, 38 - 40 (AZCA)

Para la inmensa minoría.

DADA

Y CONSTRUCTIVISMO

EL RECHAZO A LA ESTÉTICA HEREDADA

JOSE MANUEL COSTA

NUESTRO constructivismo es agresivo e intransigente: libra una dura batalla contra los parásitos, contra los pintores de izquierdas y de derechas; en una palabra, contra todos los que defienden, aunque sea superficialmente, la actividad de especulación estética del arte. Nuestro constructivismo lucha por la producción intelectual y material de la sociedad comunista." Alexei Gan, *Constructivismo*, 1922.

"No creo mucho en el aspecto esencial del arte. Podría crearse una sociedad que rechazara el arte; los rusos estuvieron a punto de hacerlo. Por un lado, no parece algo divertido; pero, por otro, debe considerarse." Marcel Duchamp, 1966.

Dadá y Constructivismo es una exposición de tesis. Todas lo son, claro está; pero algunas, como la presente, persiguen de forma declarada la defensa de una propuesta teórica en torno a la cual se reúnen objetos artísticos que actúan a modo de pruebas documentales. Ya desde la entrada por los lóbregos subterráneos del centro, la tesis a formu-

lar y demostrar aparece neta en una pared llena de fotografías: el *Dadá* y el *Constructivismo* forman los dos extremos de una cadena que "se caracteriza por un rechazo de la referencia mimética hacia el mundo ex-

traartístico". Tal es la tesis del director de esta exposición, Andrei Nakov (a quien, mientras no se indique otra cosa, pertenecen los entrecomillados), indiscutido experto en *Constructivismo*.

Dato curioso en *Dadá y Constructivismo* es que algunos objetos no están en sus propias salas, sino en la exposición *Berlín. Punto de encuentro*. Haremos una reconsideración, teniendo en cuenta lo que se nos muestra en ambas.

La primera sección presenta a los "precursores de la aventura dadaísta y constructivista". Se trata de tres esculturas de Archipenko y de trabajos futuristas italianos; algún ruso, como Alexandra Exter, y unas estupendas acuarelas de Picabia. Picasso está presente en el recuerdo, lugar donde ni siquiera se encuentra Larionov, precursor archirreconocido y ausencia inexplicable.



Cubierta de la revista *Pro-Eto*, A. Rodchenko.

ARCHIPENKO NAGY VAN DOESBURG DUCHAMP EX

La segunda sección está dedicada al “tratamiento polimaterial de los dadaístas”. Aquí, tras ver una bonita sala de Jean Arp, muchos *collages* y construcciones con *ready mades* (especialmente atractivos, la *Caja verde* y la *Caja maletín*, de Du-



Fotografía de la torre de Tatlin.

champ, o un estupendo Schwitters), debía subirse a la segunda planta de que hablábamos y visitar la reconstruida habitación de la I Feria Internacional Dadá. Aun

con el detalle revelador de que faltan los asientos (las nuevas formas de exhibición no son para estar, sino para pasar), esta habitación ofrece una reveladora y casi nostálgica visión del dadaísmo militante y experimental reunido en Berlín, años veinte.

De vuelta al subterráneo para enfrentarse a la tercera sección, *Estructuras Elementales*, donde se muestran “las unidades mínimas que —cada una por separado— tenían que contener la esencia del *nuevo mundo* de la expresión plástica”. Es una sección que reúne básicamente obras de constructivistas (amplio *sensu*) y algunas de dadaístas, como Arp. Notable, entre otras cosas, porque es aquí donde se encuentran algunos de los escasos préstamos soviéticos.

Se llega así a la sección llamada *Materiales Constructivistas*, un pequeño cajón de sastre en el tiempo, que trata de recoger algunas utilidades peculiares de materiales diversos y no tradicionales. Son muy interesantes las reconstrucciones recientes de los míticos *Relieves de pared*, de Tatlin.



Reconstrucción de la Merzbau, de K. Schwitters.

La quinta sección es, sin duda, la más espectacular. Bajo el título *Obras Sintéticas*, se busca mostrar “la superación de los sistemas puramente formales”. Aquí están el *Requisito lumínico*, de Moholy Nagy, y tres habitaciones: la exquisitamente purista de Theo van Doesburg; el histórico *Espacio Proun*, de El Lissitzky, y el fabuloso *Merzbau*, de Kurt Schwitters

En su conjunto, la exposición, que cuenta además con un amplísimo apartado de obra gráfica y tipográfica, resulta agradable y reveladoramente confusa.

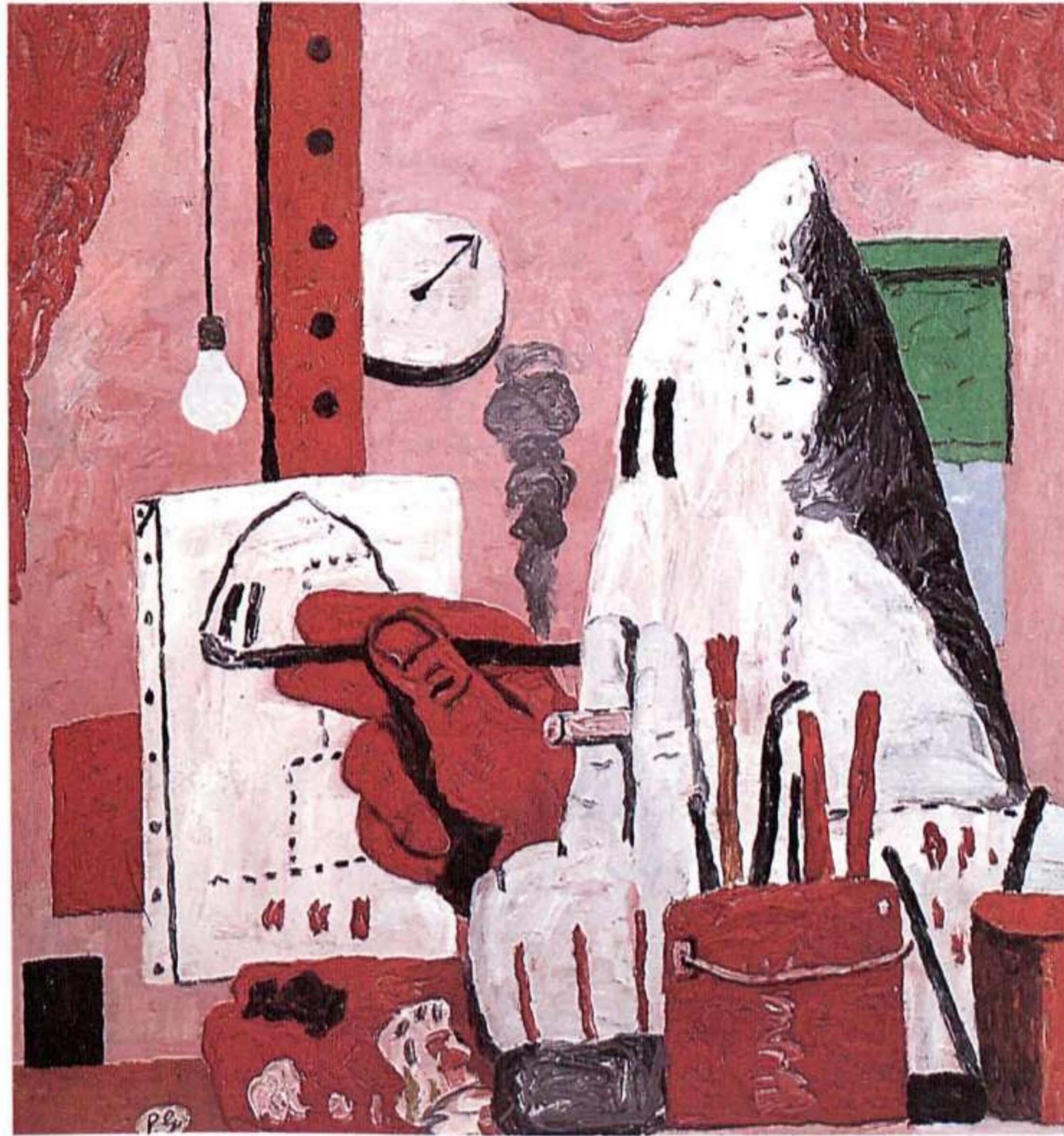
UNA EXPOSICIÓN DE TESIS

La tesis que defiende Andrei Nakov trata de un paralelismo entre *Dadá* y *Constructivismo*. No es ninguna locura, por supuesto, ya que pueden rastrearse todo tipo de coincidencias personales y estéticas.

Las convergencias formales podrían haber surgido no sólo como afirmación de *nuestra modernidad*, sino como violento rechazo a los cánones de la estética heredada. Si todo se remitía al plano pictórico, nada más inmediato que sacar las obras de ese plano, como hicieron Tatlin, Ernst o Schwitters. Si todo se remitía a la pincelada, nada más osa-

do que utilizar todo tipo de materiales, incluidos los de desecho. Si las buenas maneras reinan, la forma más directa de alienarse del pensamiento dominante era ser provocadores y maleducados. Si a esto unimos nuevas técnicas, como la fotografía, el cine o la electricidad; nuevas corrientes del pensamiento, como el psicoanálisis, y eventos sociales, como la guerra intraburguesa de 1914 y la revolución soviética, no puede sorprender en exceso que los extremistas del nihilismo y de la utopía fueran a dar en soluciones formales relacionables

TER LARIONOV GONCHAROVA BURLIUK ARP TATLIN



Philip Guston, a mediados de los setenta. Junto a él, su obra *El estudio*.

Philip Guston: UN PINTOR EN LIBERTAD

CARLOS JIMÉNEZ

PHILIP Guston fue un artista cambiante. A tal punto que, como muestra la antológica vista en Madrid y Barcelona, más que un pintor parece un sindicato de pintores dedicados a tareas tan dispares como el muralismo, la lírica callejera, el impresionismo abstracto o el *comic* satírico e, incluso, esperpéntico. Por lo demás, la metáfora del sindicato aquí no es casual.

De hecho, su iniciación en la pintura estuvo marcada por la política. Aunque nacido en 1911 en Montreal, Canadá, la adolescencia le correspondió vivirla en Los Ángeles, California, adonde su familia —judíos rusos emigrados— se había

trasladado unos cuantos años antes. Allí se matricula, a la edad de 14 años, en un instituto donde conoce a Jackson Pollock, con quien habrá de compartir una serie de experiencias decisivas. La primera, la expulsión de ese mismo instituto, a raíz de la firma por ambos de un panfleto en contra del tipo de enseñanza que allí se impartía. La siguiente, el ingreso en círculos políticos radicales. Él y Pollock asisten en 1932 a la conclusión, por José Clemente Orozco, del gran fresco *Prometeo*, en el Pomona College. Y juntos conocen, un poco más tarde, en Los Ángeles, a David Alfaro Siqueiros. Este último consigue en 1934, para Guston y para su amigo

Reuben Kadish, el encargo de pintar un fresco en el palacio de verano de Maximiliano, en Morelia, México. El resultado se titula *La lucha contra la guerra y el fascismo*, y supone el primer logro importante de Guston como muralista.

Pero el muralismo de Guston es todo menos dogmático. De hecho, su iniciación en él coincidió con su estudio de los pintores del alto Renacimiento, en especial, Piero della Francesca y Paolo Ucello, y con su interés por el cubismo, las obras de Picasso y del primer Giorgio de Chirico. La peculiar síntesis que realiza Guston se pone de manifiesto en cuadros como *Madre e hijo* (1930) o *Bombardeo* (1938).

MARCELO ODENBACH

La siguiente gran etapa en la obra de Guston está dada por su viraje a la abstracción. Y es el resultado de su creciente insatisfacción, tanto con la temática del muralismo militante —“quiero ser poeta y no panfletista”— como con sus complejas exigencias compositivas, a las que llega a sentir como un obstáculo al pleno ejercicio de la pintura. De allí que inicie el viraje, abandonando en 1942 la pintura mural; lo continúe en 1947, pintando *Los torturadores*, un cuadro donde las figuras rotundas de sus murales han cedido su lugar a las masas de color y la línea ha perdido completamente su función representativa. Y lo complete en 1951, cuando pinta *Pintura blanca I*, un cuadro plenamente abstracto, que, como ha recordado Robert Storr, lo hace “engrosar las filas de Pollock, De Kooning y Franz Kline”. Es decir, las cabezas de fila de la primera generación de la escuela de Nueva York. Sólo que de ellos le separa una estrategia más arquitectónica que gestual de la organización del cuadro, y una sensualidad y un lirismo que llevará a que en su caso se hable de “impresionismo abstracto”, por oposición al expresionismo abstracto, tan dramáticamente encarnado por su amigo Pollock.

Pero tampoco esta etapa es la última en la obra de Guston. La última en realidad es su vuelta, en los sesenta, a la figuración. Una figuración cruda, grotesca, de *comic underground*, que reniega tanto de la elegancia manierista de las figuras que aparecían en sus cuadros y murales de los años treinta, como de lo que él mismo llamó ese mito “ridículo y miserable” de que “la pintura es autónoma, pura y un fin en sí misma”. Con ella, con su realismo a ras de tierra, Guston alcanzó por fin la libertad



Imagen del vídeo *Ya tienen asiento*.

IMAGEN, SONIDO, OLOR

ENRIQUE PERIS

AL entrar en una de las salas ocupadas por las instalaciones de Marcel Odenbach, uno sentía que en la obra de este artista alemán no cuenta únicamente la imagen ni sólo la imagen y el sonido (ese sonido monótono que surge de los minúsculos altavoces adosados a los monitores de televisión), sino también el olor.

En la sala se nota el olor de los televisores calientes, de la electrónica en funcionamiento; los circuitos de los monitores trabajando sin descanso desprenden un aroma inconfundible. El cartel dice: *El silencio de las habitaciones alemanas me asusta, pero la gente no se molesta en buscar el cartel.*

Tampoco les diría nada el título. Buscan ese punto de apoyo que

permite desentrañar el origen, echan un rápido vistazo a las dos pantallas colocadas sobre el suelo. En una de ellas, unos dedos juegan incansablemente con una especie de guijarro negro vetado de plata. Un sutil cruce de culturas destroza la excentricidad del gesto: es difícil compartir las creencias, pero en el recuerdo queda siempre el poso de la complicidad.

A este lado de la pantalla, un par de zapatos negros observan la acción. En la otra aparecen grupos humanos, en un contraluz forzado. Frente a ella, unas zapatillas rojas de andar por casa. (El niño pregunta qué es eso. Parece que a su padre le resulta difícil explicárselo y elude la respuesta, hablando de otra cosa. Un joven se acerca y, en cuclillas, frente a la pantalla, medita concienzudamente; cuando se levanta parece haber sacado conclusiones definitivas. Madre e hija miran con atención y ninguna de las dos se atreve a sonreír abiertamente.)

Cara a cara. En una de las pantallas, la bola de clavos que cuelga de la cadena y que rasga la imagen con su movimiento pendular divide un rostro en dos, o corta los arcos de una bóveda, o separa dos figuras de un mismo cuadro, o quiebra la línea que une los ojos que miran con el objeto al que se dirige la mirada.

En la obra, un riachuelo fluye plácidamente, como en un mundo sereno y dichoso; los ritmos de la imagen definen un *ritornello* agradable, casi somnoliente. (El visitante mira una imagen y la otra. Las observa en actitud prudente y respetuosa.)

Ya tienen asiento. (Vaya título, ¿eh? / Sí; sobre todo, porque es mentira. Hay que estar de pie, como siempre.) Tres monitores emiten a la vez imágenes relacionadas con España: toros, toreros, guerras, curas, niños, vacas...



Instalación del vídeo *El silencio de las habitaciones alemanas me asusta.*

—Mira, un matadero.

—Y eso es jamón serrano. Está muy claro.

—Y allí... Mira esos niños.

—¿Qué pone? ¿“No pasarán”? Es sobre la guerra.

—Sí, porque mira... Los niños se están peleando y eso es lo que quiere decir.

—¡Ah, sí! Pero van de primera comunión.

—Claro... es sobre España.

—Mira... Franco.

—Sí, y suenan tiros y cañonazos.

—Y pasos de un desfile. Y aquello de allí son los sanfermines... mira.

—Ya, ¿y qué quiere decir eso?

—¿El qué?

—Eso de que la imagen esté mezclada: los sanfermines en medio de esas imágenes de cabezas humanas.

—Nada. Es así.)

En la visión periférica del testigo. Otros dos monitores frente a frente, y en este caso, con un doble

asiento entre ellos como parte de la instalación. Está permitido sentarse.

Uno de los altavoces lanza gemidos amorosos, que harían pensar en un orgasmo muy próximo. Hay pocos visitantes a esa hora y nadie se precipita. La pantalla no muestra nada que pueda originar esos sonidos tan prometedores como originales; en ese momento, está repartida entre escenas dispersas del París de nuestros días e imágenes palaciegas de gusto barroco. (Los visitantes, en general, se detienen más en los cuadros...)

—Sí, pero algunos son como fotocopias.

—Supongo que es la técnica así.

—Ése que es como un radiador de la calefacción está muy bien.

—Y aquél del remolino...

—Sí, también.

—Lo de los vídeos es un poco rollo. Para ver la televisión, la veo en mi casa, sentada cómodamente.

—Bueno, mujer... También hay que variar.)

*El león hambriento se
abalanza sobre el
antílope, Henri
Rousseau, 1905*



PRESENTACION MUNDIAL DE LA COLECCION

FLORES RARAS



El Centro de Arte Reina Sofía será el escenario para la presentación mundial de una de las colecciones más impresionante y menos conocida de arte contemporáneo, la del suizo Ernst Beyeler. A lo largo de sus casi 40 años de profesión como galerista, Beyeler se ha dedicado a seleccionar las piezas más exquisitas y significativas de entre las miles que han pasado por sus manos para conservarlas en su colección particular.

PEPA ROMA

DE BEYELER

LA colección Beyeler reúne no sólo algunas de las obras más significativas de este siglo, sino también piezas raras y exquisitas que este marchante de arte ha seleccionado, a lo largo de 40 años, entre las miles de pinturas y esculturas que han pasado por sus manos. El público español será el primero que tendrá la oportunidad de contemplar la colección Beyeler durante dos meses, a partir del 24 de mayo.

España está de moda. No sólo en el diseño, el cine y la literatura, sino también en el terreno de las artes plásticas. Además de seguirse con gran interés en el extranjero lo que producen los artistas españoles, los grandes coleccionistas quieren venir a Madrid a exponer lo que se ha producido fuera. El hecho de que Heinrich von Thyssen escogiera España para instalar su colección no es un caso aislado. Otro suizo, Ernst Beyeler, con una de las colecciones más importantes de este siglo, ha escogido también Madrid para dar a conocer sus obras al gran público, atraído por el dinamismo cultural que ha observado en las principales ciudades españolas. "No es que vayamos a España porque han ido antes otros grandes coleccionistas, como Von Thyssen o Philips, sino porque se ha creado una dinámica que hace de Madrid una de las capitales culturalmente más atractivas", explica uno de los colaboradores de Beyeler en Suiza, el profesor Reinhold Hohl.

Sólo algunos cuadros habían salido de la mansión de Beyeler, en Basilea, para ser mostrados en diversos museos y exposiciones. Precisamente, una de las obras monumentales de Henri Matisse que podrá verse en Madrid, *Los Acantos*, se exponía hasta ahora en el lugar más destacado a

la entrada del Museo de Arte Contemporáneo de Basilea, del cual se ha convertido en un símbolo. También, algunos de los bodegones se exhibieron en Madrid dentro de la exposición que la Fundación Juan March dedicó a la representación de la naturaleza muerta en el siglo XX. Pero será en el Centro de Arte Reina Sofía donde el público español podrá contemplar por primera vez la colección en su conjunto. Un privilegio que ni siquiera los críticos más destacados habían conocido hasta ahora.



Fernand Leger, *El paso a nivel*, realizada en 1912. Técnica: óleo sobre tela.

Sólo las personas más cercanas al coleccionista suizo han tenido acceso y seguido de cerca su minucioso trabajo de selección a lo largo de casi 40 años. Ernst Beyeler, de 68 años de edad, es uno de los marchantes de arte contemporáneo por cuyas manos, probablemente, han pasado más pinturas y esculturas. Precisamente por la gran variedad de piezas a las que ha tenido acceso, no siempre ha sido fácil decidirse por las más adecuadas. Pero ha sido un cometido que Beyeler ha llevado de forma muy personal. Sólo su esposa, Hildi, su más estrecha colaboradora en la galería de arte que los Beyeler tienen

abierta en Basilea, ha influido en la selección de algunas obras.

El coleccionista suizo pregunta a menudo por la opinión de algún amigo, como el profesor Reinhold Hohl; pero como este mismo reconoce, Beyeler no suele hacer caso de los consejos. "Tiene un criterio muy particular", señala el profesor Hohl, "sólo se queda con obras que considera realmente excepcionales para completar la colección".

Beyeler apuesta por obras difíciles que otros tardan en comprender

El profesor Reinhold Hohl, doctor en Filosofía de Historia del Arte, es amigo personal y un testigo de excepción de la larga actividad como coleccionista de Beyeler. Juntos comparten la misma afición por navegar y por el arte. El profesor Hohl es el autor de gran parte de los catálogos sobre las exposiciones organizadas por la Galería Beyeler en Suiza y en el extranjero. Hohl es también el autor del primer catálogo que se publicará sobre la colección privada del galerista y que aparecerá al público con motivo de la exposición que se inaugura el 24 de mayo en el Centro de Arte Reina Sofía. El profesor, una de las personas que conoce mejor el criterio del coleccionista suizo, indica que hay que contemplar esta exposición no sólo como un reflejo de la personalidad de Beyeler, sino también como una organización de obras que ya tiene un carácter propio. “Antes de comprar una obra, Beyeler la compara con las demás, y sólo se la queda si guardan cierta armonía entre sí. Por ejemplo, cualquier nueva adquisición debe ser capaz de soportar un Cézanne grandioso como los *Siete bañistas*, porque cada obra da significado y hace hablar a las demás”, explica Hohl. En este sentido, Beyeler ha utilizado para crear su colección el mismo criterio con el que selecciona sus obras un museo, es decir, para dar una visión de conjunto del arte de nuestro siglo que pueda transmitirse a la posteridad.

La diferencia con un museo, según el profesor Hohl, es que Beyeler tiene más libertad para escoger y es capaz de ver más allá: “En un museo, el comité directivo a veces dice no a obras excepcionales porque hay miembros que no las entienden; en cambio, Beyeler escoge a menudo obras difíciles que otros tardan tiempo en llegar a comprender”. Ésta es la cualidad principal de la colección, según



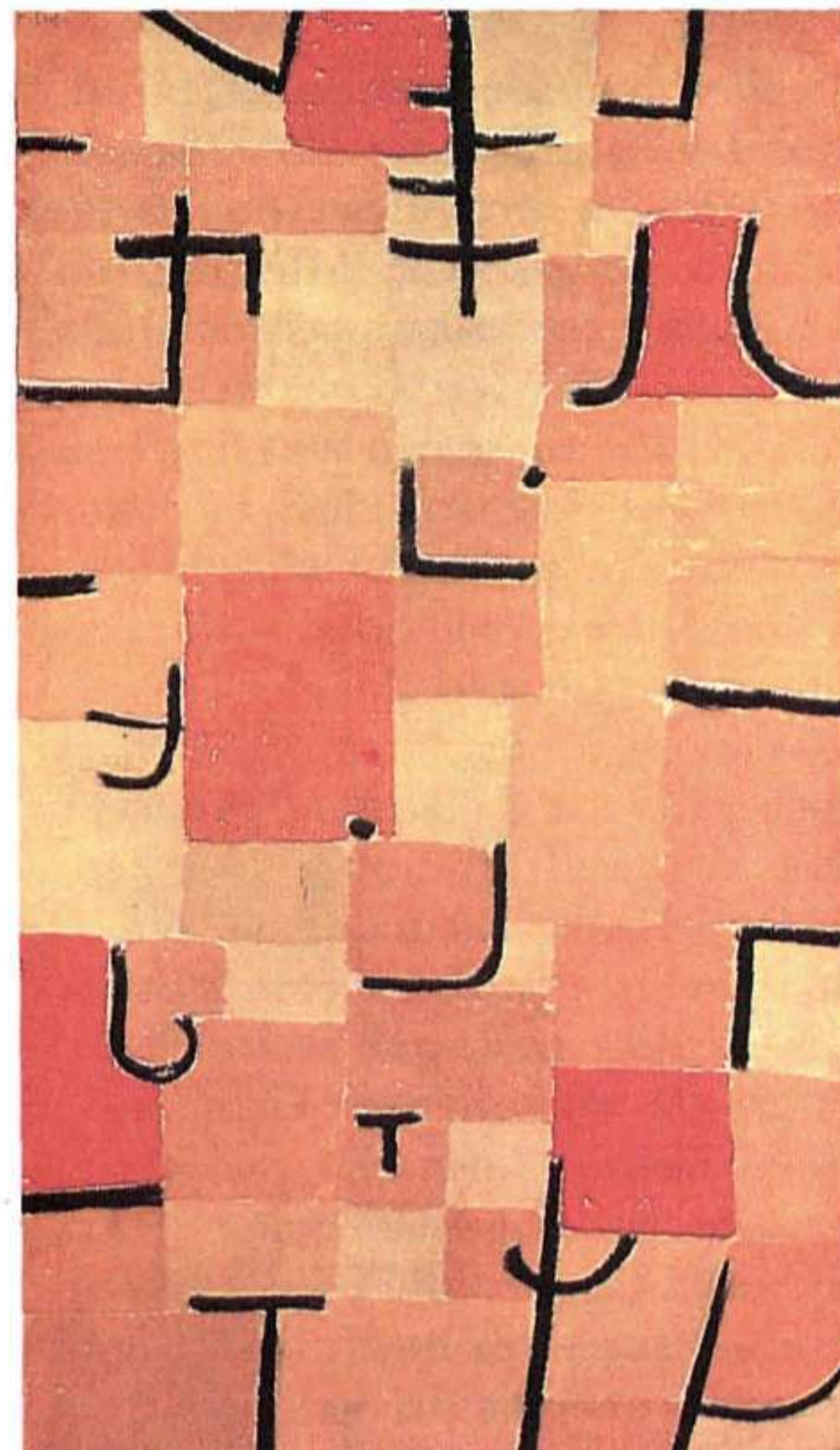
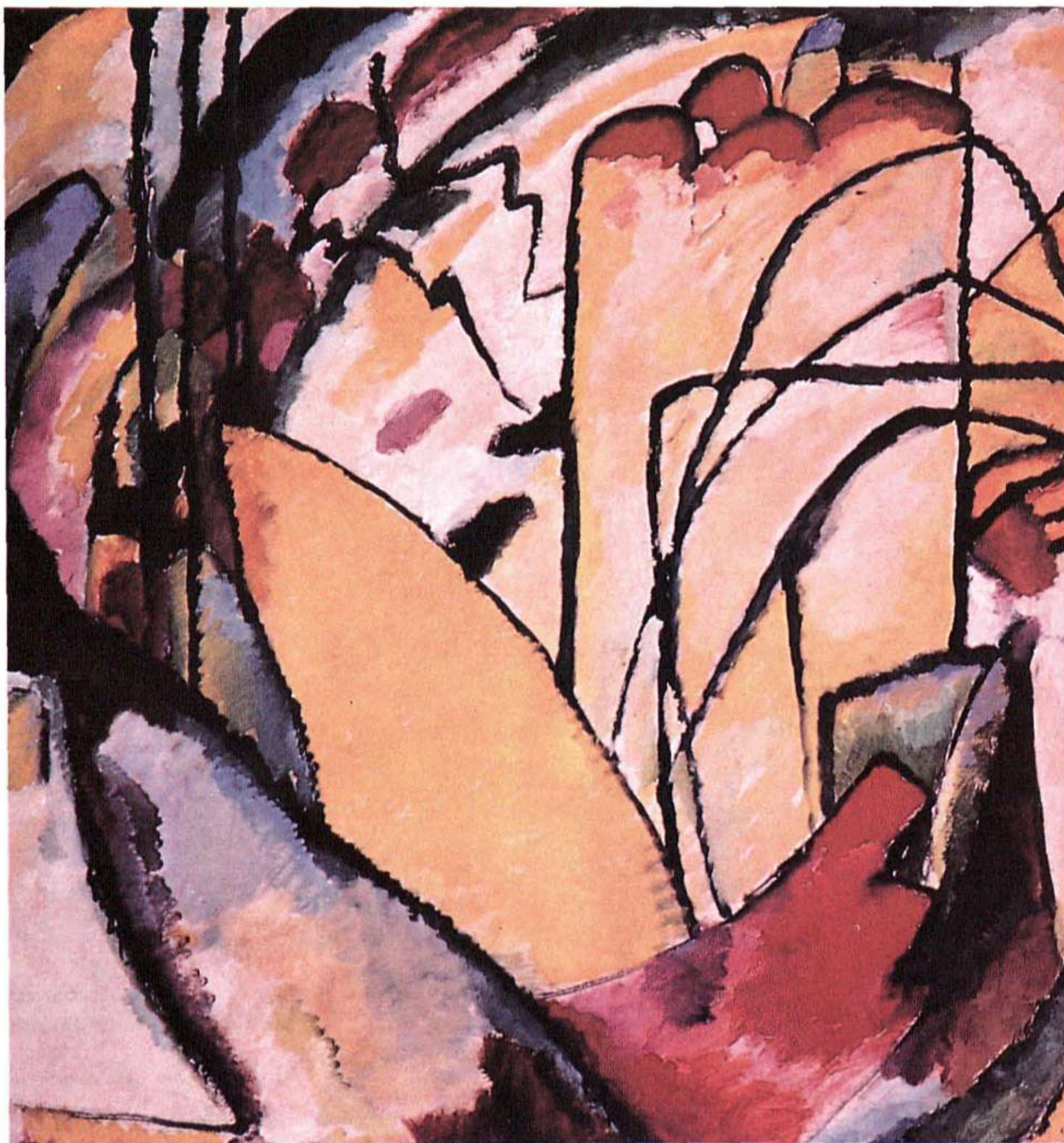
Los Siete bañistas, óleo de Paul Cézanne de hacia 1900, una de las primeras obras de la colección.



Giacometti, *Caroline*, 1961.

Hohl. Junto a obras fuera de toda discusión, que merecen la aprobación general, como *Los nenúfares*, de Claude Monet, o *El león hambriento se abalanza sobre el antílope* de Henri Rousseau, hay otras más incomprendidas, al menos en sus inicios, como fueron algunos Dubuffet o *Mujer sentada*, de Alberto Giacometti, que podrán verse en esta exposición. Pero todas tienen en común, según Hohl, su “fuerza interior”.

Beyeler se deja guiar por corazonadas en la selección de sus obras. Pero ello no impide que se conviertan en amores eternos, como *Improvisación X*, de Kandinsky. Éste fue el primer cuadro importante con el que Beyeler inició su colección en 1952, con sus primeros ahorros, como marchante de arte cuando apenas contaba 30 años, y lo ha conservado hasta nuestros días con una fidelidad a prueba de las mejores ofertas. Uno de los negocios más



A la izquierda, un cuadro de la primera época de Wassily Kandinsky, *Improvisación X*, 1910. Arriba, un Paul Klee, *Signo amarillo*, fechado en 1937. Ambos artistas son considerados máximos exponentes de la abstracción en el período de las vanguardias históricas.

importantes que ha hecho Beyeler como marchante estuvo a punto de venirse abajo a causa de la testarudez con que se negó a desprenderse de su Kandinsky. Cuando hace algunos años Beyeler viajó a Pittsburg, en Estados Unidos, para comprar la colección Thompson, éste le puso como única condición para cerrar el trato que Beyeler le vendiera a cambio *Improvisación X*. La negativa de Beyeler irritó tanto al coleccionista norteamericano que éste llamó de inmediato a un taxi para que le devolviera a su hotel. Sólo algún tiempo después, Thompson desistió de su empeño y la operación pudo realizarse.

La mayoría de las obras de Beyeler son de la época tardía de los grandes artistas de este siglo. A diferencia de otros coleccionistas que prefieren la obra primera, en la que puede verse la eclosión de un nuevo lenguaje, Beyeler sostiene que es “en los últimos años de la vida cuando el artista ha acumulado una mayor experiencia

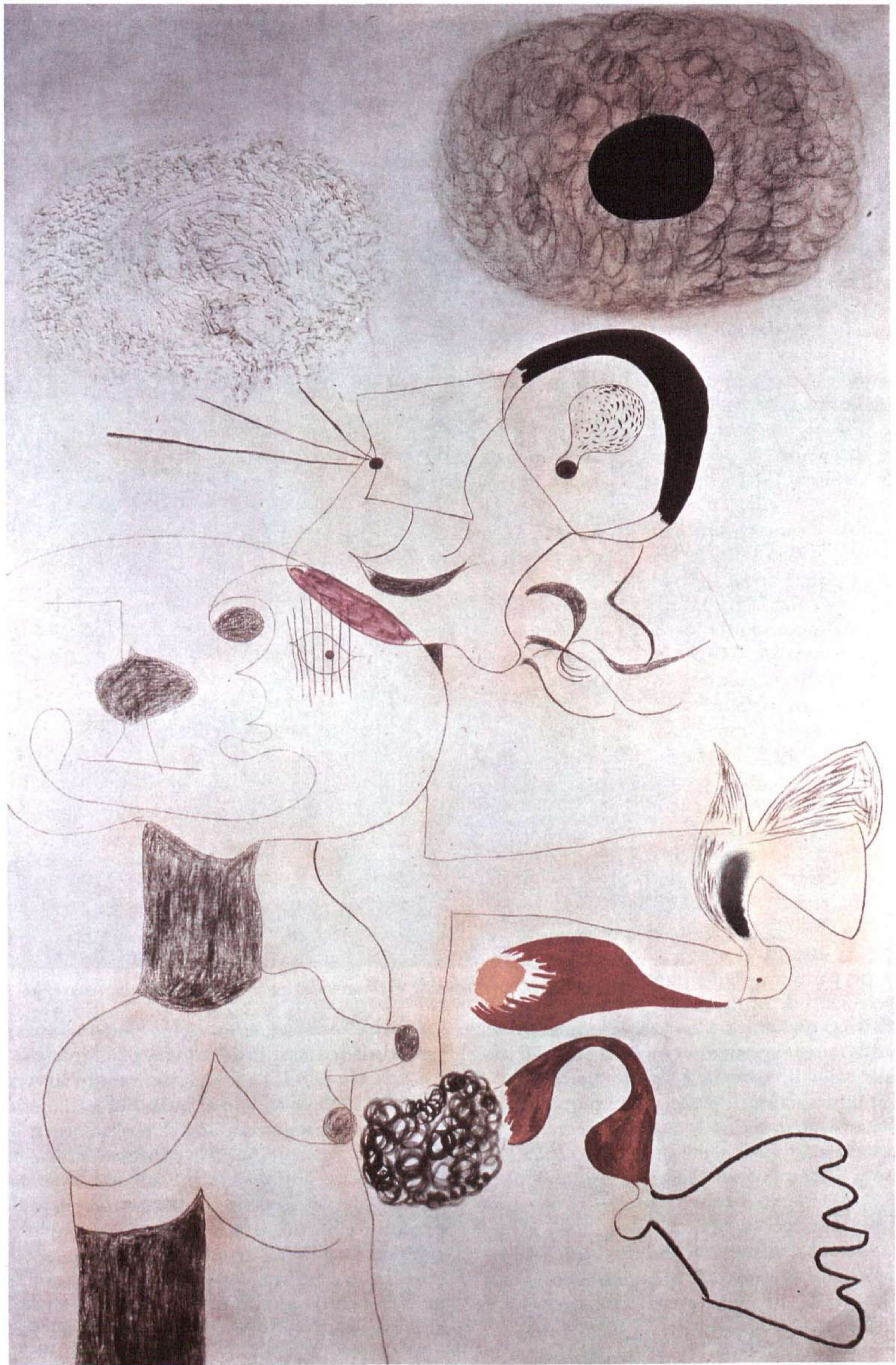
y da lo mejor de sí mismo”. Así sucede con la mayoría de los cuadros de Henri Matisse que hay en la colección, a excepción de la escultura en bronce *Jeannette IV*, de 1911. Entre la obra de Paul Klee, destaca también un cuadro que terminó un mes antes de morir: *Preso*, de 1940.

En la colección están presentes los grandes artistas del siglo XX

Otros cuadros son de unos años que Beyeler considera decisivos para comprender la evolución de un pintor, como los de Fernand Leger de 1912 a 1914, de los que se exponen tres importantes obras: *Paso a nivel*, *Bodegón con cilindros de color* y *Contraste de formas*.

Según Hohl, “en esos tres años de la vida de Fernand Leger es cuando puede verse mejor la contribución de este artista al arte moderno”. Pero hay también algunos artistas, como Picasso, de

Pintura, lienzo realizado por el artista catalán Joan Miró en 1930.



los que Beyeler tiene obras de todas las épocas.

Desde el impresionismo de Monet hasta la obra de artistas españoles vivos como Tàpies y Chillida, en la colección se encuentra una significativa selección de los máximos representantes de los principales movimientos pictóricos de este siglo, como Pablo Picasso, Georges Braque, Piet Mondrian, Joan Miró, Max Ernst, Mark Tobey, Robert Rauschenberg, Francis Bacon o Roy Lichtenstein. Destacan las obras cubistas, de las que esta colección contiene algunas de las más valoradas como *Mujer leyendo*, de Braque, y también una selección importante de la obra de Alberto Giacometti y de Paul Klee.

Pero en la colección hay también grandes ausentes, como uno de los más destacados surrealistas, Salvador Dalí. Según el profesor Hohl, no hay que tomarlo como una laguna o un descuido, porque "Dalí no es más que un impostor y su obra no es verdaderamente importante".

Gracias a su trabajo como gale-rista desde hace casi 40 años, Beyeler ha conocido personalmente a algunos de los grandes artistas de este siglo, de los que ha podido seguir su obra de cerca. Entre ellos se encuentra Pablo Picasso, a quien visitó en su estudio por primera vez en 1966. Beyeler ha sido uno de los pocos marchantes que ha podido escoger directamente de primera mano una importante selección de obras de Picasso, en el mismo estudio del artista. Ese mismo año de 1966 organizó una exposición con 25 obras del pintor malagueño.

El artista americano Mark Tobey es con quien, probablemente, mantuvo una relación más estrecha. Beyeler quedó impresionado por el cuadro *Viaje blanco*, que vio por primera vez en la Exposición Mundial de Bruselas en 1958 y que ahora forma parte de su colección. Entonces quiso conocer a Mark Tobey, con el que mantuvo una estrecha amistad, acrecentada en los años setenta al trasladarse el pintor norteamericano a Basilea para vivir, hasta su muerte en 1976, cerca de la residencia de Beyeler.



Jean Dubuffet, *Automovilista en la carretera negra*, óleo sobre tela de 1963.

Jean Dubuffet, uno de los pintores más cuestionados y menos comprendidos en sus inicios, es otro de los artistas con los que ha mantenido un trato más intenso. Beyeler conoció a Dubuffet a finales de los años cuarenta y enseguida pudo darse cuenta de que significaba una revolución. El profesor Hohl explica que "Dubuffet comprendió que las obras que se exponían en las galerías sólo significaban una parte del arte que produce el hombre. Empezó a interesarse por los *graffittis* de la calle, el arte de los niños y los alienados, y con él nació un arte más cercano a la actividad elemental humana de una fuerza excepcional, lo que se llamó el *art brut*".



Henri Matisse, *Los acantos*, de 1953, una de las pocas obras de la colección expuestas al público, en el Museo de Basilea.

Durante muchos años, Beyeler se encargó de la comercialización de este artista, del que conserva su obra *Cuerpo de mujer-Pieza de carnicería*.

Hay quien ha querido ver en el coleccionismo de Beyeler una especie de subproducto de su actividad como comerciante, a diferencia de otros coleccionistas que sólo se rodean de arte para su goce personal. Pero quienes le conocen bien aseguran que no es así.

Según el profesor Hohl, Beyeler selecciona con un criterio muy diferente las obras con las que comercia y

las que reserva para su colección particular: "Para su galería o para las exposiciones que organiza, generalmente escoge obras que puedan gustar al público. Sin embargo, para su colección aparta obras a veces difíciles, pero verdaderamente importantes y de una gran fuerza, como la *Mujer sentada*, de Giacometti. Es muy estricto. De ninguna manera puede considerarse una de esas colecciones que se hacen con los restos que no ha logrado vender una galería."

La colección ha sido sólo posible

La selección de las obras ha sido un largo proceso de casi 40 años



gracias a su tenacidad. Empezó a comprar algunas obras menores en su época de estudiante. Y hay cuadros, como *El león hambriento se abalanza sobre el antílope*, de Henri Rousseau, una de las obras más impresionantes de la colección, que tuvo que pagar a plazos.

Hay también cuadros que consideraba imprescindibles, por los que pujó muy fuerte para poder incorporarlos, como la *Mujer leyendo*, de Braque, que alcanzó el récord de cotizaciones de una obra de este pintor cubista en una subasta de la casa Sotheby's, en 1986.

Beyeler es un hombre que cada día, desde las nueve de la mañana hasta últimas horas de la noche, está rodeado de cuadros que llegan y van e inmerso en una mañana de télex e informaciones telefónicas sobre las ofertas y demandas en el mercado del arte en los cinco continentes. Sus operaciones de compra-venta registran también cifras acordes con los precios astronómicos que ha alcanzado el mercado del arte y que sólo pueden ser financiados con la ayuda de los grandes bancos. Pero precisamente la forma en que se han disparado las cotizaciones de las obras de arte, hace cada día más difícil para un coleccionista particular como él adquirir obras que ya sólo pueden pagar grandes corporaciones o bancos interesados en invertir su dinero.

La colección del suizo Ernst Beyeler no es la más valorada económicamente. Tiene alrededor de 100 obras, frente a las 300 que tienen otras grandes colecciones como la Philips. Ni tampoco puede compararse a la Von Thyssen, que tiene una variedad de obras que

abarcán prácticamente todas las épocas de la historia del arte desde el gótico y una infraestructura propia de un museo, con sus propios conservadores.

Pero según su colaborador, el profesor Hohl, "Beyeler tiene una ventaja sobre otros coleccionistas. Gracias a su oficio de marchante vive por entero dedicado al arte, y ha hecho su colección para que quede algo para el futuro de su actividad como galerista".

En esto es diferente a otros coleccionistas como Philips, que viven de otros negocios.

Después de largas décadas de mantener esta importante colección al resguardo del público, ahora Ernst Beyeler se propone darle una nueva proyección exterior.

Beyeler, sin hijos, ha decidido que sus cuadros pasen a formar parte de una fundación tras su muerte, para que se exhiban en un museo en Basilea o para que puedan ser expuestos en muestras itinerantes de la UNESCO en los países del mundo en desarrollo donde tienen menos acceso al arte. "Beyeler, después de mantener su colección en secreto, ha comprendido que puede contribuir a la vida cultural de otros países dando a conocer sus obras en Madrid", explica Hohl.

La colección privada de Beyeler abre por primera vez sus puertas en

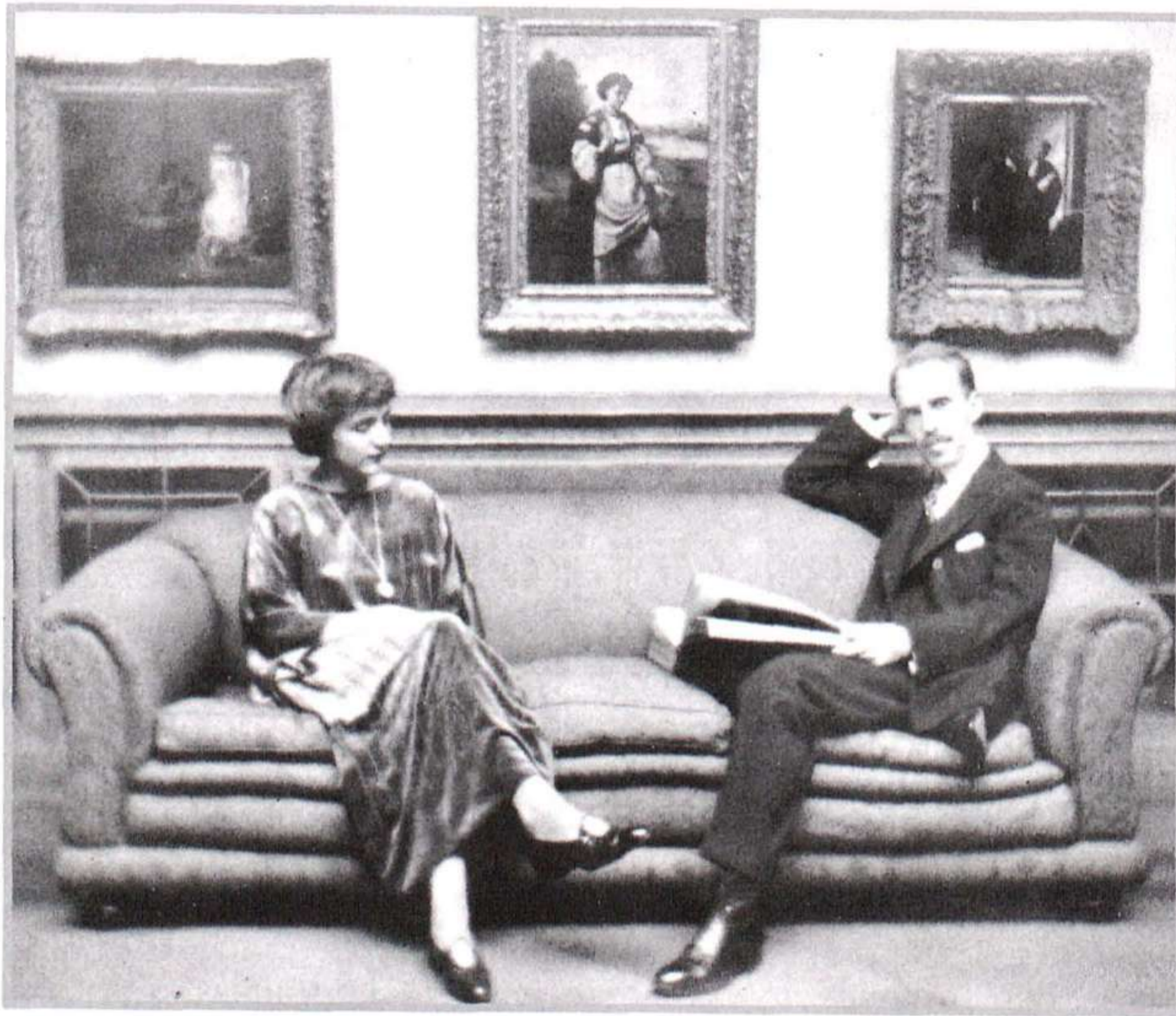
Madrid, precisamente porque también aquí, tras largas décadas con un acceso insuficiente al arte contemporáneo mundial, se vive en los últimos años una "sed" cultural sin precedentes. "Este nuevo interés por el arte forma parte del desarrollo político y económico que vive España. Las autoridades han abierto sus puertas, dan facilidades y se interesan por el arte que hay en el extranjero", explica el profesor Hohl. Ello hace que los grandes coleccionistas como Beyeler consideren que Madrid es una de las capitales con la vida cultural más animada.



Antoni Tàpies, *Escritura sobre el muro*, 1971.

COLECCIONISMO: EN

Coleccionar obras de arte fue en otra época el patrimonio exclusivo de élites minoritarias y un vicio placentero socialmente aceptado. Hoy es un fenómeno multiforme que va desde la pasión creativa a la cruda especulación de los que buscan donde invertir su dinero.



Los Philips en The Philips Memorial Gallery hacia 1922. Arriba, la obra de Renoir *Almuerzo en el río* de 1881.



TRE LA PASION Y EL MERCADO

J. J. NAVARRO ARISA



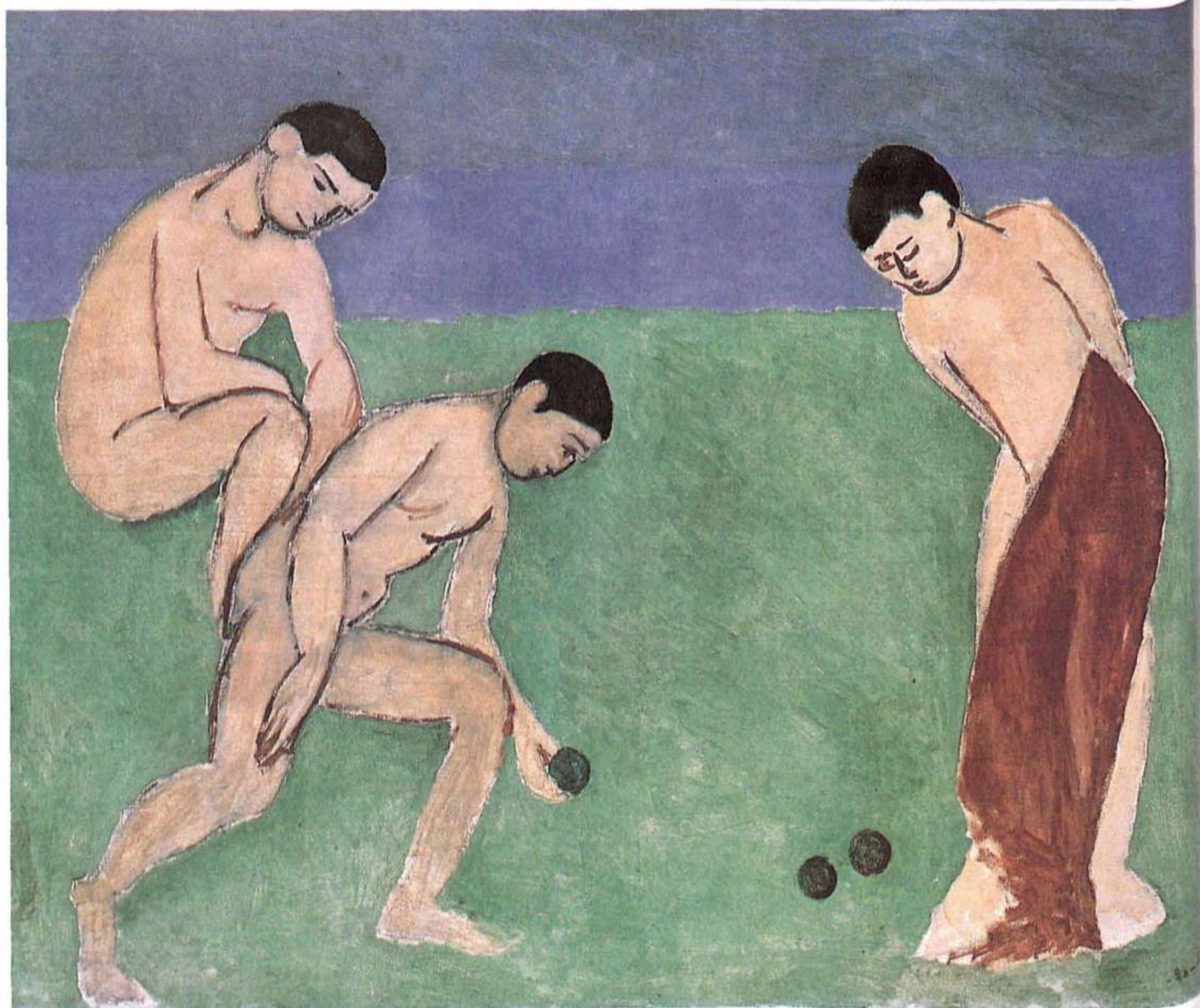
COLECCIONAR obras de arte es una fascinación tan vieja como la propia civilización o la noción de propiedad individual. Es cierto que, a medida que la historia ha seguido su curso, el concepto, la utilidad, el contenido y el significado de esta fascinación privada han variado tanto como la idea misma de lo que es una obra de arte.

En el siglo XX y en nuestra época, lo que en otros tiempos fuera privativo de la realeza, la Iglesia o la aristocracia ilustrada, y más tarde, afición y dedicación propias de los sectores más cultos de las clases adineradas, se ha convertido en un fenómeno multiforme y de alcance creciente; algunos de cuyos extremos, con frecuencia contradictorios, son un tétrico mercado especulativo, ajeno a consideraciones estéticas; un fetichismo masivo ante determinadas obras (no necesariamente las más universales) que las industrias de la cultura se encargan de alimentar, o una pasión creativa que demanda de quienes la practican más sentido de la belleza, información y osadía que medios económicos.

A cierto nivel, y del mismo modo que las doctrinas religiosas o las preferencias cambiantes de los poderosos determinaban la creatividad de los artistas de antaño, la evolución sufrida por el mercado mundial del arte y los hábitos de los coleccionistas tiende a influir progresivamente en la producción y el proceso de difusión artísticos. El destino social que han tenido históricamente las grandes colecciones de arte corre peligro de perderse para siempre, en nombre de un nuevo papel de la obra de arte como objeto de especulación que la equipara a los bienes raíces o a otros tipos de patrimonio.

LA sumisión del mercado del arte a las tendencias especulativas y el peligro de pérdida de la enorme libertad creativa alcanzada por el arte a finales del siglo XX son dos peligros nuevos, en tanto que no sólo afectan, como veremos, a la práctica del arte, sino a las posibilidades creativas y

Salón de la casa de Shchukin en Moscú, 1912. Abajo, *Juego de la petanca* de Matisse de 1908, actualmente en el Museo del Ermitage de Leningrado.



el interés de los coleccionistas más consecuentes, y en último término, a la sociedad en general; pues hasta el momento, la riqueza, abundancia y contenido de las grandes colecciones de arte han sido fieles indicadores del grado de civilización y estabilidad alcanzado por las sociedades, y con el tiempo, han terminado por engrasar el patrimonio colectivo de los países donde se han formado y de la humanidad en general.

Pese a que ha habido coleccionistas de arte famosos o desconocidos en todas las épocas y en muchas civilizaciones, el coleccionismo de arte, tal como se conoce habitualmente, es un fenómeno de amplia difusión a partir de la revolución industrial. La existencia de una



Los barones Thyssen, propietarios de la obra de Van Gogh *Les Vessenots, Anvers*.

nueva clase adinerada, aspirante a rivalizar con la aristocracia en lujo y refinamiento, propicia la mezcla de interés por el arte y afán coleccionista o atesorador que se halla en la base de muchas grandes colecciones privadas.

PARA el coleccionista decimonónico, comprar cuadros o esculturas no era en absoluto una inversión patrimonial, sino, más bien, un acto complejo en el que se encontraban el mecenazgo hacia el artista, la fascinación por una obra y el deseo de mostrar, prestigiar e ilustrar la propia riqueza.

En este aspecto, del mismo modo que las colecciones de arte reales o estatales de los distintos países son de diversa calidad o contenido, en función de la pujanza o la decadencia de cada entidad nacional, las colec-

ciones de arte privadas son más ricas y frecuentes en los países que han gozado durante más tiempo de estabilidad política y poderío económico. No es extraño, pues, que haya mayores y más importantes colecciones de arte en Gran Bretaña, Francia u

Holanda que en España, con excepciones tan diversas y notables como la colección de la Casa de Alba, formada y cuidada a lo largo de los siglos con constancia y coherencia, o la colección Plandiura, que sirvió de núcleo al actual Museo de Arte Moderno de Barcelona. Las convulsiones históricas y el atraso económico que ha padecido España en los últimos 200

años explican en buena parte la relativa escasez de grandes colecciones de arte, en comparación con las de otros países. El propio patrimonio estatal, de primera magnitud por lo que se refiere a los períodos en que



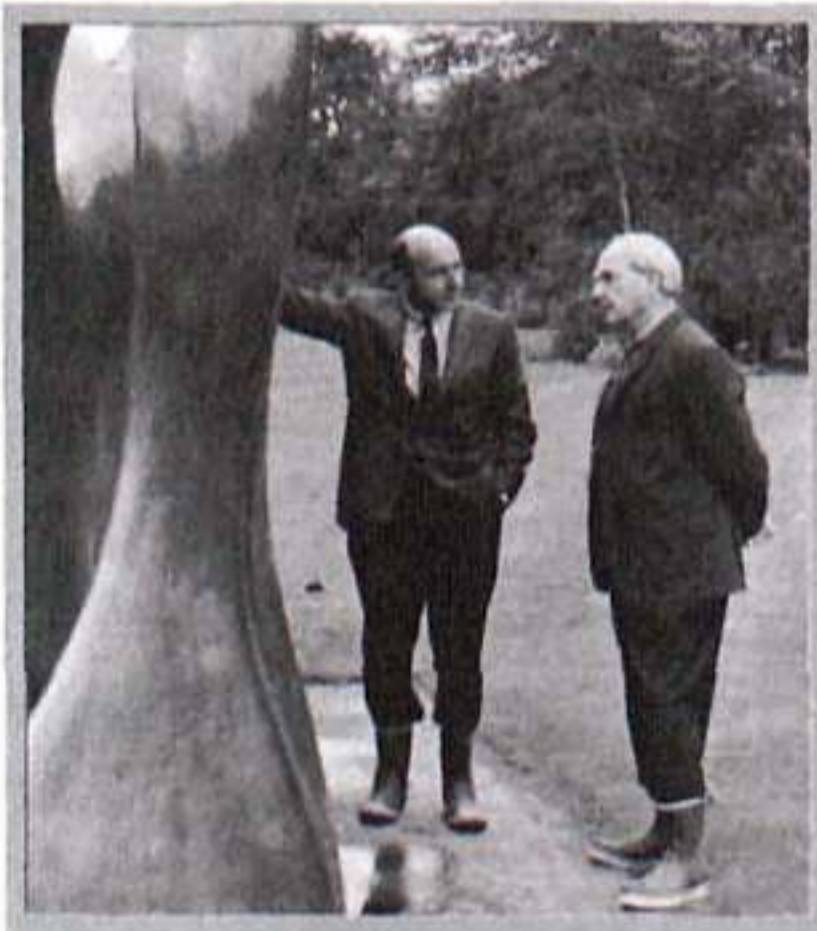
JESÚS CISCAR



España fue una gran potencia, acusa las lagunas de épocas en las que el engrandecimiento del patrimonio era la última de las preocupaciones oficiales.

Estas carencias históricas y económicas del país y de la sociedad españolas, por lo que se refiere a fomentar el interés por el coleccionismo de arte, son particularmente patentes en el capítulo del arte contemporáneo.

SE da la paradoja de que España y los artistas españoles tuvieron papeles destacadísimos en los movimientos estéticos que alumbraron la Modernidad, hasta el punto de que algunas obras de Picasso, Miró o Dalí son fundamentales en el arte del siglo. Tanto las instituciones oficiales como la gran mayoría de los no muy numerosos coleccionistas de arte españoles han permanecido durante décadas de espaldas al arte contemporáneo. La naturaleza del régi-



Bajo la escultura *Figura recostada en dos piezas, n.9*, de Henry Moore, aparece éste con Raymond Nasher, a cuya colección pertenece la pieza.

men político español entre 1939 y 1975 y la vinculación establecida por éste entre el arte contemporáneo y la Modernidad, de un lado, y sus enemigos ideológicos, supuestamente vencidos en la guerra civil, fue una excusa permanente para cerrar las puertas no ya a la protección del arte contemporáneo, sino

incluso a la información sobre el mismo. Pese a que una minoría escasa, resistente y con los medios adecuados, mantuvo viva la Modernidad española, las cuatro décadas de autoritarismo aislaron a España y a los coleccionistas españoles (aunque, por fortuna, no a los artistas) de las grandes corrientes del arte contemporáneo.

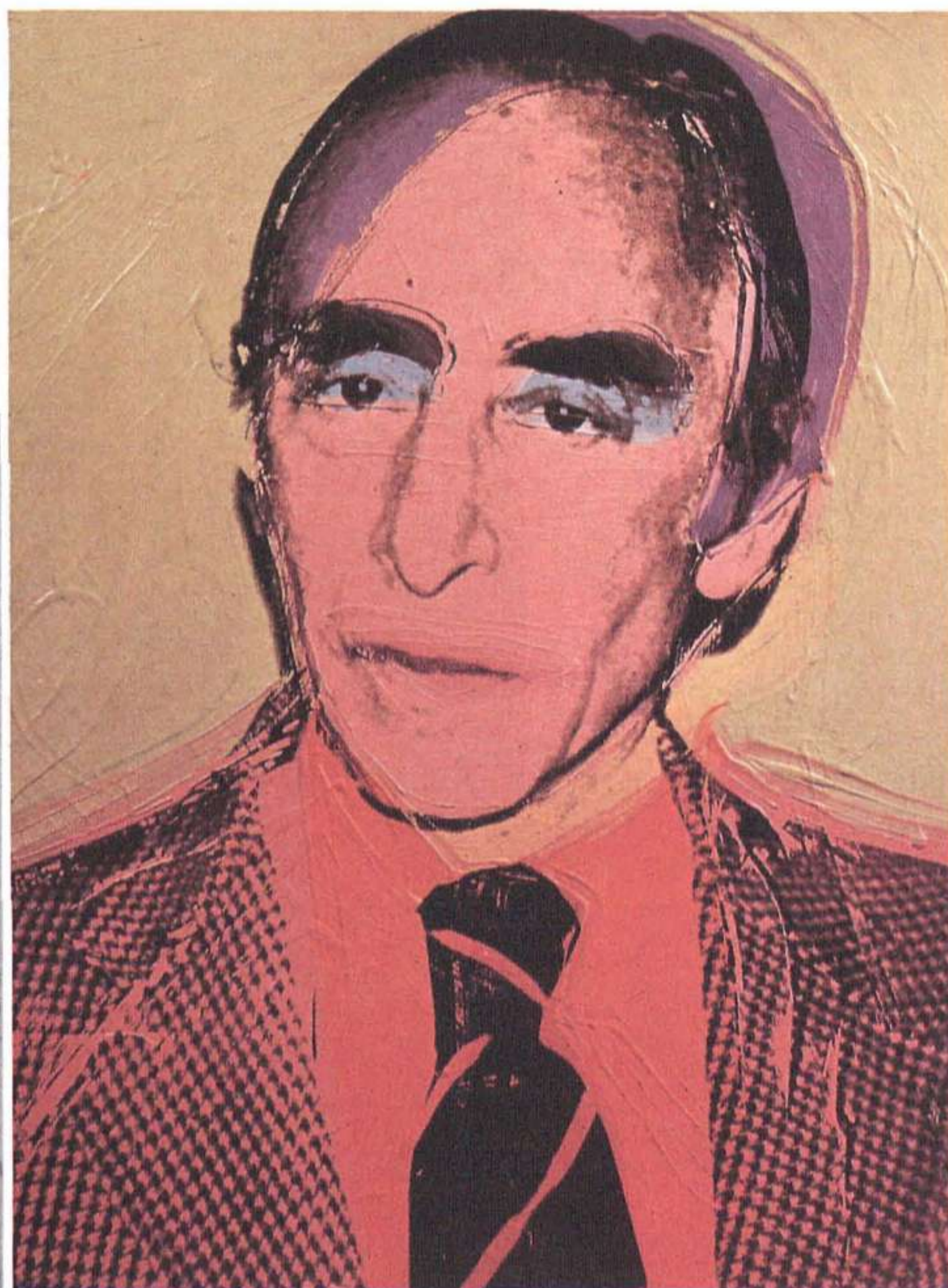
Las lagunas del coleccionismo privado español, así como del patrimonio público, en cuanto al arte contemporáneo, son uno de los rasgos más definitorios del coleccionismo de arte nacional, en relación con otros países del mundo occidental. Mientras en Norte-

américa se formaban y expandían colecciones como la que dió lugar al Museo Guggenheim, de Nueva York, o el empeño de varios coleccionistas y mecenas fructificaban en instituciones como el MOMA neoyorquino; mientras Francia aumentaba, merced al continuado carácter de meca del arte que tuvo París hasta los años sesenta, el patrimonio de sus colecciones públicas y privadas.

Mientras en Alemania, pese a la devastación de la II Guerra Mundial, subsistían y se ampliaban colecciones que venían de lejos, como la de la familia Von Thyssen-Bornemisza, los coleccionistas españoles seguían mayoritariamente ajenos al arte contemporáneo; y las inevitables —y al correr del tiempo, cada vez más significativas— excepciones no podían por sí solas compensar el tradicionalismo general, ni mucho menos, abarcar la eclosión de artistas y obras altamente interesantes y renovadores —algunos de ellos, paradójicamente o no tanto, españoles, como Antoni Tàpies o Eduardo Chillida— que estaban transformando vertiginosamente el panorama y el horizonte del arte contemporáneo desde los años cincuenta.

LA inexistencia de un coleccionismo privado importante de arte contemporáneo en España no sólo es una triste secuela histórica del autoritarismo, sino una deficiencia grave a la hora de reconstruir y preservar para el futuro una muestra coherente del arte de nuestra época. Por fortuna, algunas iniciativas privadas y públicas tratan de recuperar el tiempo y el terreno perdidos, aunque es de temer que la constitución de un patrimonio español de arte contemporáneo verdaderamente significativo sea una empresa costosa y complicada; necesariamente, en manos de instituciones estatales u oficiales, o de fundaciones privadas con muy sólido respaldo financiero. En este capítulo cabe citar los importantes y decididos esfuerzos realizados por instituciones nacidas al amparo de la democracia, como el propio Centro de Arte

Leo Castelli retratado por Andy Warhol en 1975, junto a otro retrato realizado por Mapplethorpe.

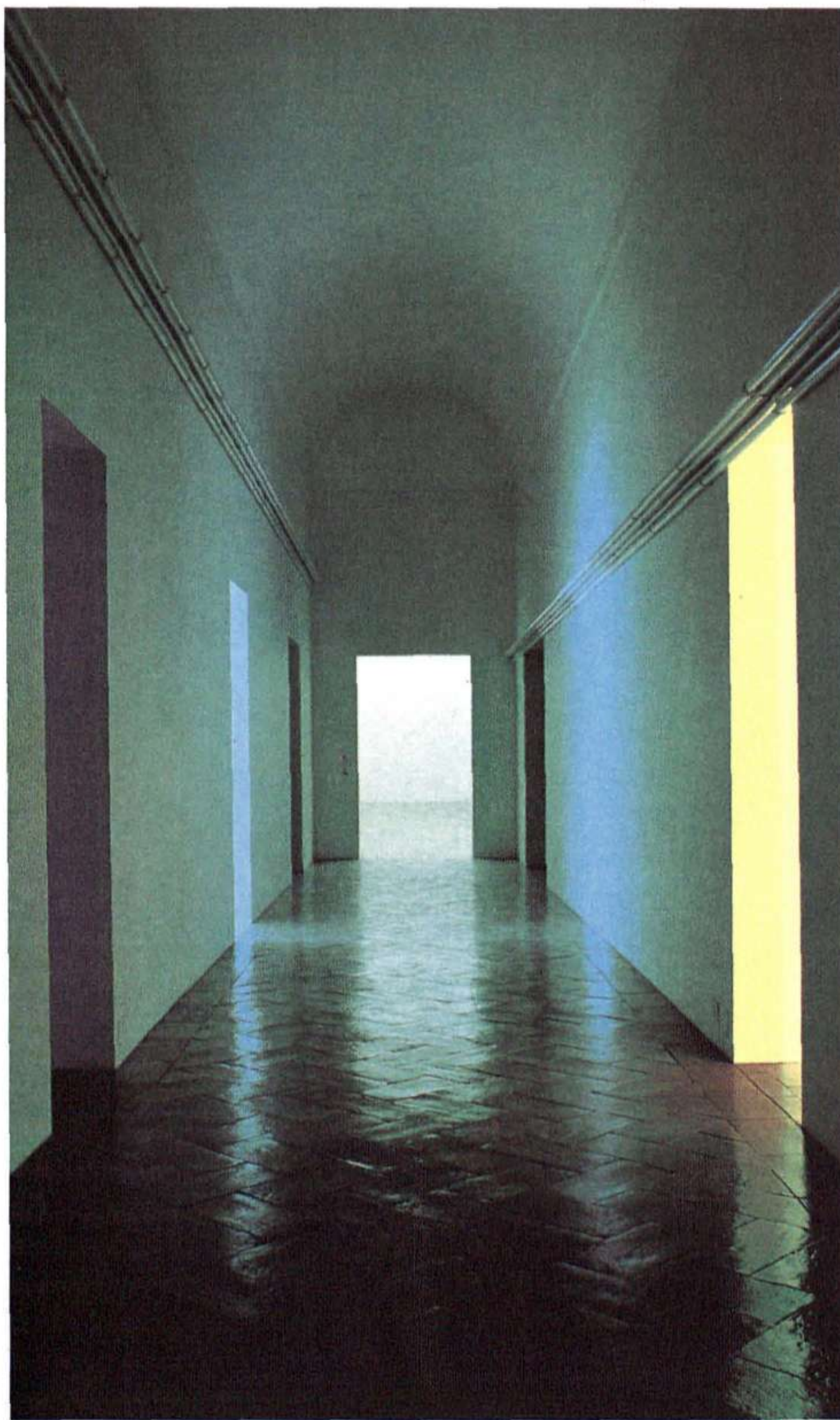


Reina Sofía o el IVAM de Valencia. En Barcelona, la necesidad cultural de un Museo de Arte Contemporáneo que enlace de modo congruente con el Museo de Arte de Catalunya y el Museo de Arte Moderno de Barcelona, está dando lugar a una iniciativa en la que se unen el impulso oficial —del Ayuntamiento de la ciudad, de la institución autonómica y del Ministerio de Cultura— con la disposición de un grupo de coleccionistas privados que no sólo ceden sus obras, sino que asumen el papel de mecenas con la participación en nuevas adquisiciones.

AUN así, estos esfuerzos sólo podrán recuperar una parte del tiempo y el patrimonio perdidos, o de lo contrario exigirán polémicas inversiones en obras de cotización inaccesible, cuando lo más coherente para un museo contemporáneo de limitados recursos es quizá el fomento del arte actual, es decir, contemporáneo.

Una parte de las carencias patrimoniales a que hubiera dado lugar la reducida incidencia del coleccionismo privado ha sido compensada, incluso antes de que el país tuviera un marco social receptivo a estos empe-

ños. En algunos casos, han sido los propios artistas quienes han asumido el papel de coleccionista y mecenas. Tal fue el caso de Pablo Picasso, con sus repetidas y prácticamente inapreciables donaciones al museo barcelonés que lleva su nombre, que tuvo que ser fundado de modo casi clandestino en pleno franquismo. O el caso de Joan Miró y sus herederos; primero, con el establecimiento de una fundación en Barcelona, en la que se conserva para el patrimonio español una parte altamente significativa, aunque no una muestra exhaustiva, de la obra mironiana, y después, con sus donaciones al Estado español y a Palma de Mallorca, que fue su refugio y hogar desde los años cuarenta hasta su muerte. También Salvador Dalí fue, a su manera, coleccionista y mecenas de sí mismo, por más que la mayor colección de su obra que existe en el mundo sea propiedad de un norteamericano, Reynolds Morse, y se halle en Saint Petersburg (Florida).



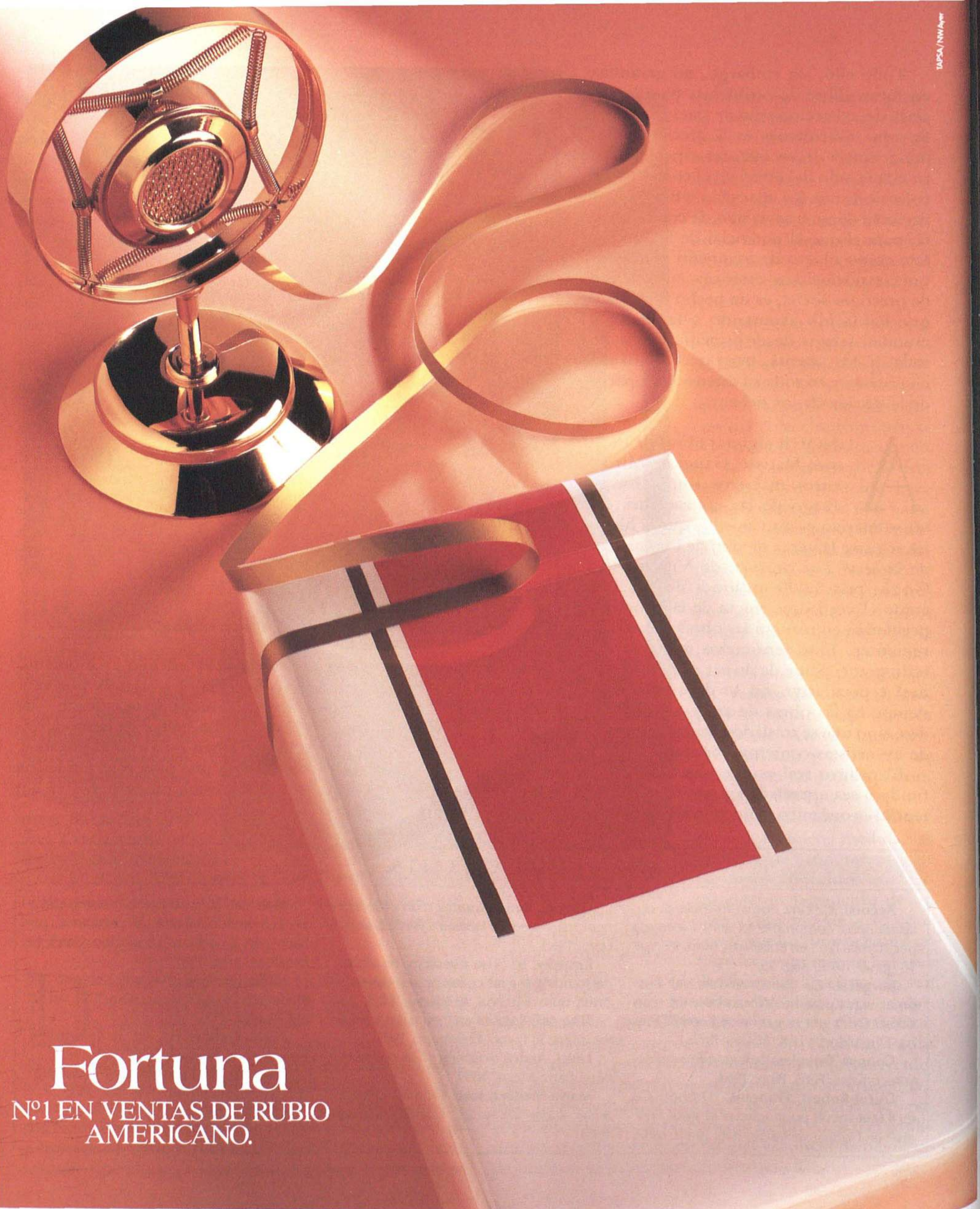
El Corredor Varese, instalación de Dan Flavin de 1976, que pertenece a la colección Panza.

DALÍ fundó, también en pleno franquismo —y esta vez, con todo tipo de apoyos y connivencias oficiales—, un Teatro-Museo en Figueres (Girona), que para muchos es más teatro que museo, pero que, en todo caso, es el segundo centro de arte español más visitado, después del Museo del Prado. Pero no fue sólo el pintor, sino la brillante operación de rescate de su patrimonio por parte del primer Gobierno de la democracia la que impidió que algunas de las mejores obras dalinianas se

quedaran para siempre allende fronteras. Dalí, agradecido por una operación que él mismo no podía llevar a término, nombró al Estado su heredero universal, con lo que su obra cumple el destino de la de otros grandes coleccionistas y se integra en el patrimonio de la sociedad entera.

Desde una óptica artística y humana muy diferente de la de Dalí, otro artista español y universal se halla inmerso en la tarea de suplir las deficiencias del coleccionismo privado. Antoni Tàpies, reconocido ya como el mayor artista español vivo y, desde hace tiempo, uno de los más valorados (y cotizados) del mundo, ha establecido una fundación que lleva su nombre y que reunirá no sólo una importantísima colección de su propia obra, sino también la que posiblemente sea la mejor biblioteca de España sobre temas de orientalismo. La Fundación Tàpies, otro verdadero acto de mecenazgo artístico y cultural, se inaugurará en 1990 o a principios de 1991.

Los condicionantes históricos y, en buena medida, las dificultades económicas o las carencias culturales que han impedido la pujanza de un coleccionismo de arte contemporáneo importante en España —aunque no hay que desdeñar en absoluto el gran valor de colecciones osadas, posibilitadas y reunidas desde un criterio de modernidad, como es el caso de la colección Tous-De Pedro barcelonesa— parecen haber remitido o desaparecido, y en algunos aspectos, el coleccionismo de arte en España ha pasado de la escasez a la eclosión en muy pocos años. El éxito de certámenes como Arco o el paulatino pero constante aumento del volumen de negocios de muchas galerías parecen avalarlo así.



Fortuna
Nº1 EN VENTAS DE RUBIO
AMERICANO.

Las Autoridades Sanitarias advierten que: FUMAR PERJUDICA SERIAMENTE LA SALUD.



FERRÁN
GARCÍA
SEVILLA

MIGUEL FERNÁNDEZ - CID

“NAVEGO SIN RUMBO FIJO”

La obra reciente de Ferrán García Sevilla, uno de los pintores españoles con mayor proyección internacional, permanecerá expuesta a partir del 18 de mayo en el Palacio Velázquez, de Madrid

NACIDO en la Ciutat de Mallorca, en 1949, Ferrán García Sevilla se dio a conocer en las primeras exposiciones que, desde el ámbito catalán, parten de los lenguajes *povera* y conceptual. De hecho, *Art Pobre* es el título de la primera colectiva en la que participa, en 1970. Al año siguiente, la *I Muestra de Arte Joven, Ciudad de Granollers*, celebrada en la iglesia de San Francisco, le une a Utrilla, Carlos Pazos, Jordi Benito, González Vilageliu y Josep Ponsatí, compañeros en buena parte de sus actividades durante la primera mitad de los años setenta.

En una época en la que resulta difícil agilizar las diferentes propuestas, sus presentaciones tienen por espacio la activa Escuela Eina, el Instituto Alemán, la Sala Vinçon o La Caixa. Ferrán García Sevilla realiza aquí su segunda exposición individual, recogiendo en el catálogo una serie de textos (*Proposiciones, Proyectos, Combinatoria y Conceptos sinónimos*) en los que demuestra no sólo un especial tacto con imágenes y palabras, sino también un toque afirmativo, rupturista, de un discurso de postulados lingüísticos.

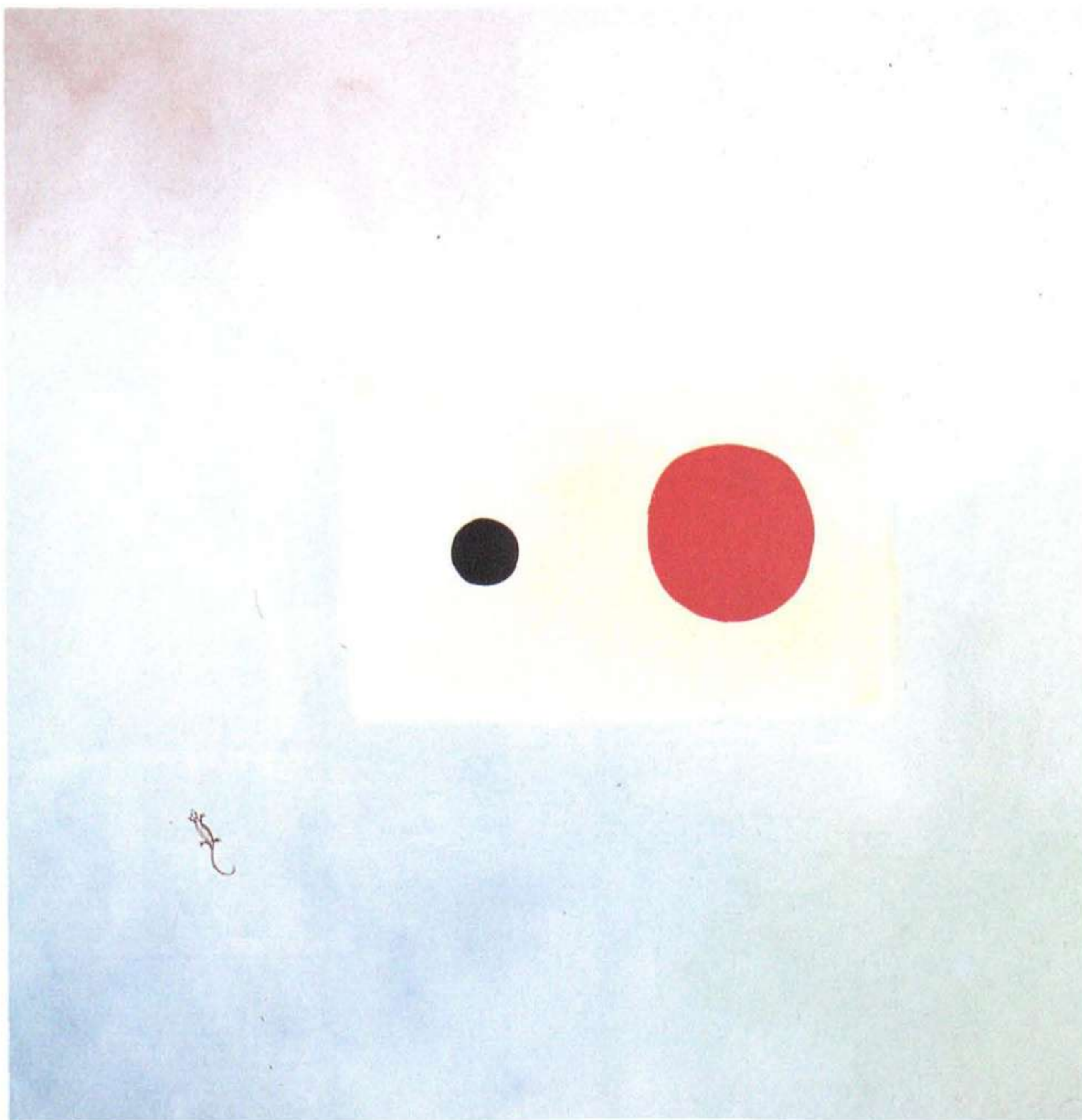
Es una teoría que podrá defender en los polémicos encuentros *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles*, en el curso de los cuales los artistas catalanes se dividen en dos grupos, al adoptar posiciones de predominio ideológico. Más tarde será ponente en las *Actividades sobre arte conceptual*, realizadas en el Insti-

tuto Alemán de Barcelona, y del ciclo *Nuevos comportamientos artísticos*, celebrado en la sede madrileña del Instituto, en 1974.

A finales de 1973 realiza una individual bajo el título *A través del pensamiento, a través del cuerpo, a través de la naturaleza*. Las exposiciones del 74 las titula *Instalación oscura: todo | nada, Oposición de contrarios*,

argumentos, explícitos en los títulos de las muestras, podrían encabezar las realizadas años después, cuando defiende una práctica más pictórica.

Enfrentar contrarios, explicar la obra en función del espacio o el tiempo, unir el pensamiento y lo corporal, la idea y su realización inmediata, o reivindicar una entrada



Poligon 36, 1988. Es habitual en este artista la elaboración de series.

Materialización física de conceptos abstractos, Espacio | tiempo y Semejanza | contacto.

La actividad de Ferrán García Sevilla es notoria, como la definición de sus intereses. De hecho, si el recuerdo de los espacios en los que expone o las ideas sobre las que trabaja marcan su pertenencia al grupo de los artistas conceptuales, tampoco puede olvidarse que sus

sensual. Todos estos planteamientos anteriores los vuelve a hacer en los ochenta, desde la evidencia más agresiva de imágenes autónomas y sucesivas.

Son pocas las ocasiones en que García Sevilla ha aceptado valorar presupuestos que defendía en los setenta. Quedan, eso sí, algunos retratos decisivos, como los trazados por Alexandre Cirici Pellicer y Ja

vier Rubio Navarro. Según ellos, llevaba camino de ser un documentalista eficaz y apasionado; un buen día, ante la sorpresa del primero y el regocijo del segundo, decidió alterar el orden, invertirlo en su colección de imágenes e ideas. Con una velocidad que no admitía reparo, volvió a la pintura.

Para entender ese regreso es necesario conocer sus verdaderos intereses. Los confesaba en el cambio de década: "Contrariamente a como se expresan otros artistas, no sé cuál es mi objetivo final. Y ni tan sólo si éste existe. En este sentido, navego sin rumbo fijo. Creo que si lo supiera dejaría de pintar. Apenas conozco lo que mis brazos realizan. Poco sé de lo que hago. Continuamente compruebo una fuerte atracción por experimentar sensaciones nuevas, y en primer lugar aquellas más arriesgadas, o a redefinir las ya conocidas. Por todo ello, el maremágnum que se desarrolla en mi interior es descomunal. El movimiento de conflictos que luchan por imponerse me salpica por todas partes. Al final de la jornada acabo con el cuerpo lleno de pintura".

Ferrán, que se confiesa devorador de imágenes, entra en la pintura con un ritmo que será el de los años ochenta, pero manteniendo su sólida formación en el mundo de las ideas. Por ello, cuando plantea la necesidad de pintar en sesiones únicas para no modificar el arranque, o cuando insiste en implicar el cuerpo en la pintura, ha de entenderse que propone una asiedad, una inquietud y una actitud propias.

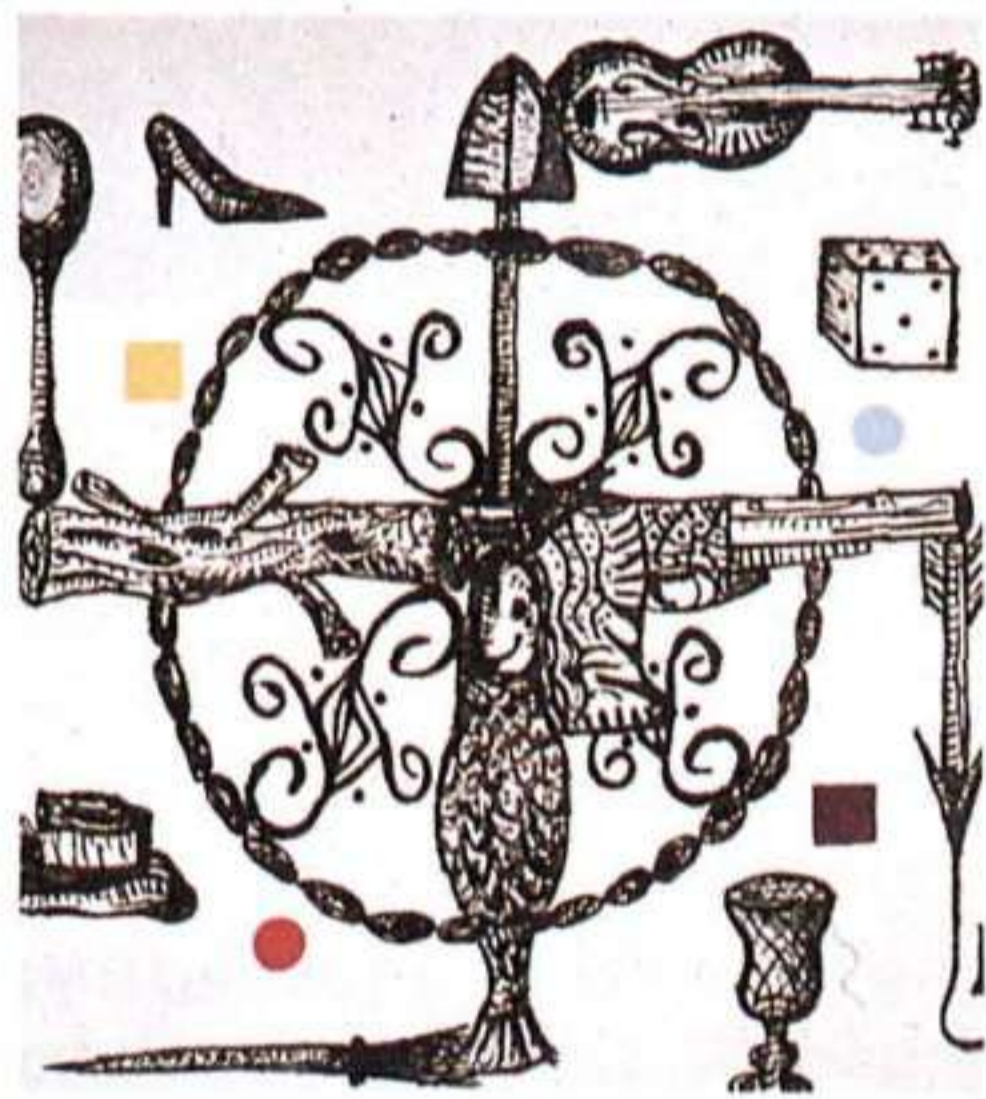
En 1981 expone en Madrid, en una galería, la Central, que tenía previsto acoger a algunos de los

pintores agrupados en torno a 1980 y *Madrid D. F.*, dos propuestas sucesivas en las que se reivindicaba una mirada tranquila y culta, que aunase un clasicismo compositivo de corte francés y un ejercicio libre y gestual cuya referencia más evidente era la pintura de acción americana. Ferrán tituló su muestra *Res selvática en la ciudad*, con grandes formatos en los que se asistía a una especie de enfrentamiento entre imágenes poderosas, fuertemente expresivas, envueltas en un fondo más suave y lírico. Dejando claro que su batalla no era la de *ochentas* y *federales*.

U actitud era distinta a la que predominaba en el panorama madrileño. Ocurrió lo mismo en Barcelona, con su exposición en Maeght, *El viatge més absurd*. Le presentaba Cirici, con un texto que, leído ahora, sigue teniendo mucho de ejemplar. Tàpies, Miró o Twombly asomaban tras algunos cuadros, dominados tanto por su osadía como por un inusual afán de contar, de transmitir asociaciones que introducían sorprendentes diálogos con las imágenes.

Ese tono poético, desenfadado pero contenido, más esquemático en los recursos plásticos que en los lingüísticos, no deja de ser un primer envite. Desde entonces, sus presencias se cuentan por su capacidad de sorpresa. Por su dinamismo, por la falta de prejuicios con la que acomete cada una de sus entradas. Por su peculiar manera de condensar energía en cada lienzo.

Ferrán asegura ser incluso metódico en algunas acciones. Se levanta pronto, procura tensar su ritmo desde muy temprano y no pone re-



Poligon 27, 1988.



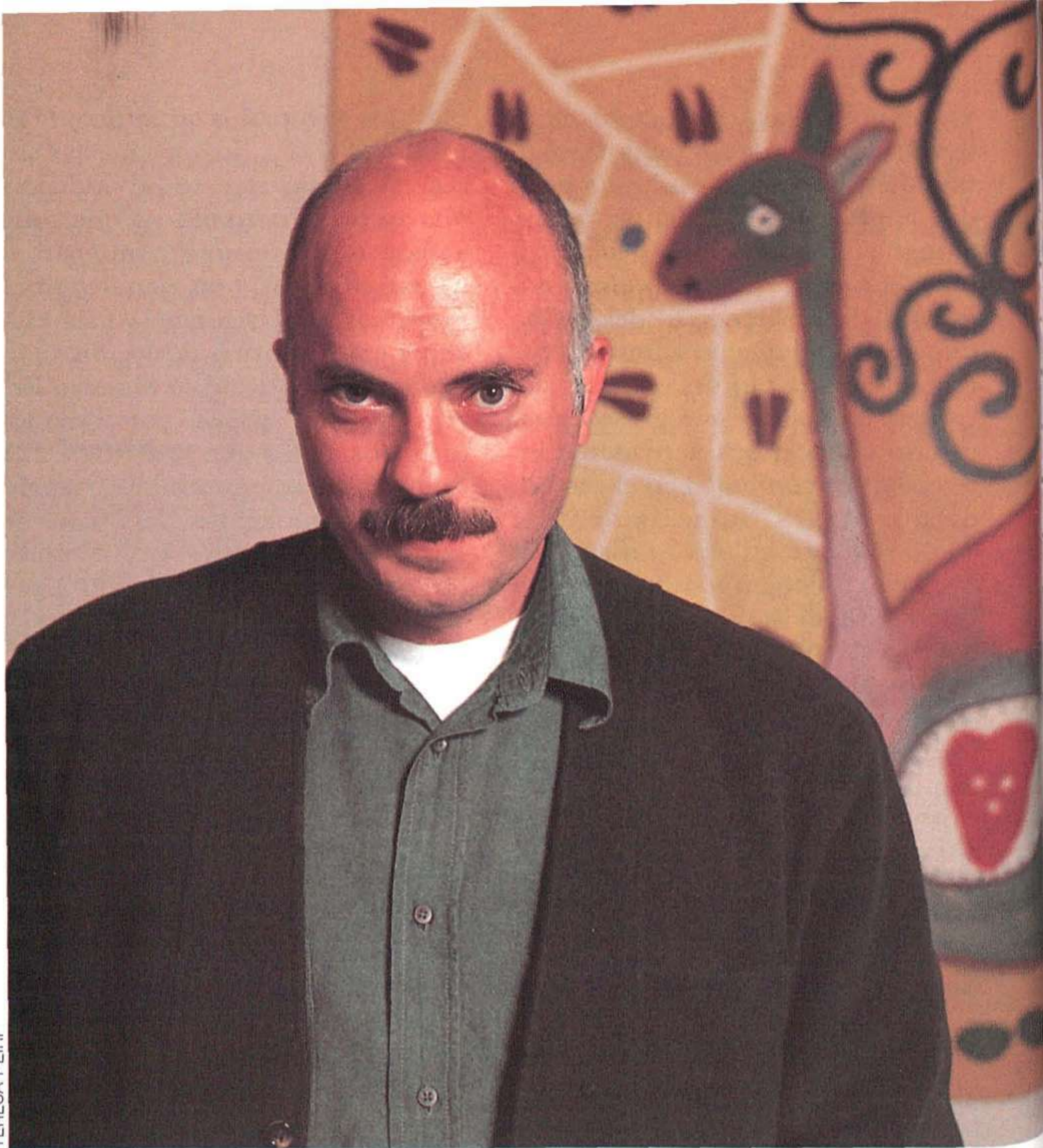
Encima de estas líneas, *Mosaic 7*, y sobre ella, *Poligon 28*; dos obras de 1988, reflejo de la diversidad de lenguajes que utiliza el autor, que no quiere limitarse a un estilo concreto.

paros a consumir imágenes. En el estudio, le obsesiona eliminar el tiempo que transcurre entre la idea y su realización. Quiere que la pintura sea un medio y no le preocupa que el resultado sea torpe en lo técnico.

Volver sobre un cuadro le cuesta, siempre que no se trate de un impulso similar a aquel que le llevó a acometerlo. Pinta con música y cuenta que la mejor manera de comprobar si un cuadro le sigue pareciendo válido es cambiar la sintonía de fondo: si resiste dos opuestas, el cuadro se mantiene. No es extraño, por ello, que desconfíe de lo que suele llamarse sentido profesional de la pintura. Tampoco que se le considere posmoderno en su concepción del alcance de lo artístico.

SU actitud difiere de la de sus compañeros de generación. Algunos, en especial los que le acompañaron en el momento conceptual, tienen problemas para adoptar un ritmo, y proponen imágenes agobiadas, salvo cuando se interponen como excusa. Los que se mantuvieron en la pintura desde el principio apenas entienden lo que ocurre; muchos se limitan a ir al taller a buscar, a abonar las telas. Mientras tanto, Ferrán vuelca el taller cada mañana. Una actitud menos reposada, más abierta y activa, más arriesgada. Intensa y extrovertida, dinámica y visceral.

Lo que defiende desde entonces es un pensamiento disperso, pero recurrente. Asociativo, sin orden



TERESA PEIRI

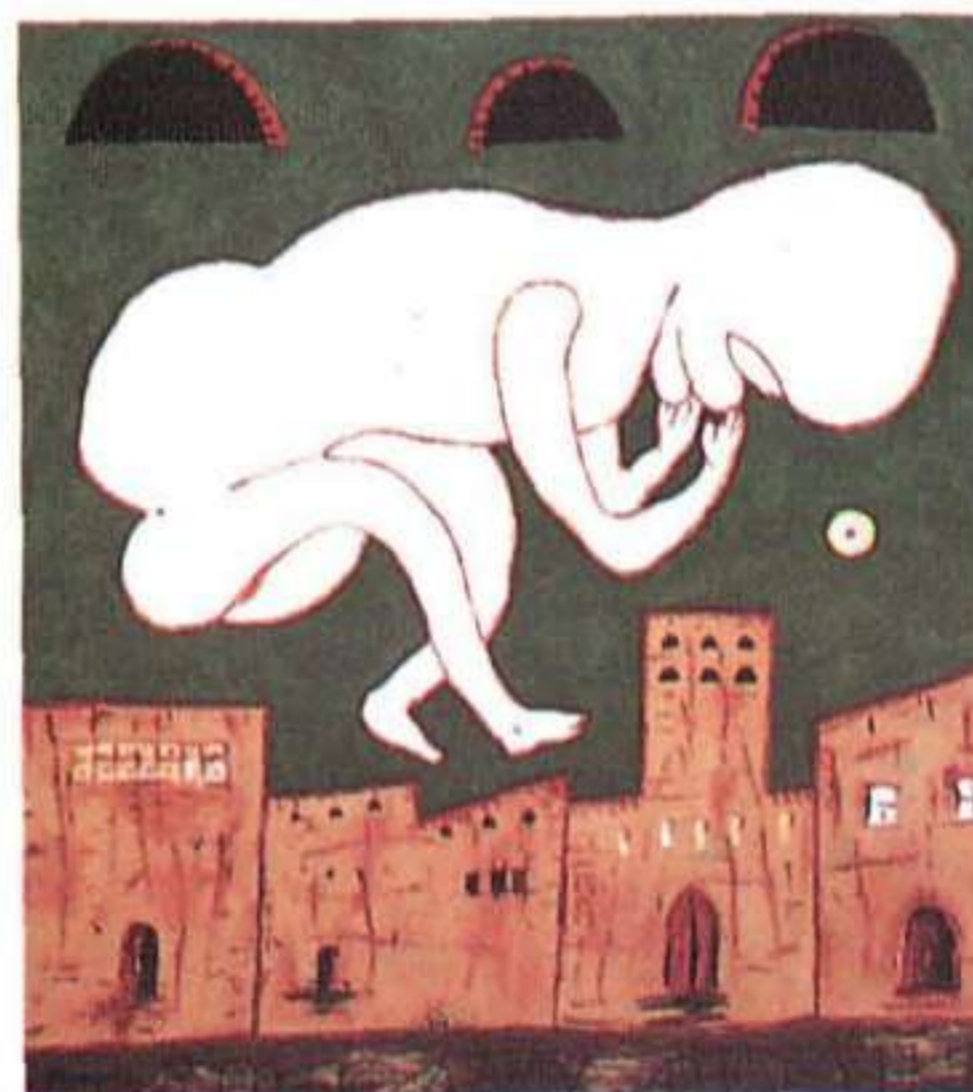
estable. Fuertemente enérgico; tenso, conflictivo, voraz. Con frecuencia, exuberante; a punto siempre del desbordamiento, de atravesar esa supuesta barrera donde todo se transforma. La tensión, la decidida inconsciencia desde la que se muestran llega a relanzar sus cuadros. Su tono es voluntariamente torpe en lo técnico —aunque cada vez menos— y extremadamente eficaz en el juego con las imágenes.

• Ahí se pone por delante. Se hace difícil seguirle, siempre al borde de la ruptura, del estallido. De la sorpresa. Es el aire que rodea

sus exposiciones, desde el sorprendente *No te creo*, de 1982, hasta el autorreferencial *Ferrán contra García en Sevilla*. Cada una de sus apariciones tiene un toque sorpresivo, como si se empeñasen en ofrecer aquella imagen que uno no imagina. Lo curioso es que cuando se

trata de ofrecer una visión de conjunto, cuando se mezclan obras que atraviesan la década, la línea de unión se muestra precisa.

Basta con intentar una antología de sus propuestas: los cuadros blancos, silenciosos, con los que inició la década; los pulpos y peces



Poligon 9, 1988.



Ferrán García Sevilla, ante su obra *Poligon 39*. El artista mallorquín, que llevaba camino de ser un documentalista eficaz, ha reorientado su trabajo como una vuelta a la pintura.

que pugnaban por ascender, por romper todo límite; las siluetas recortadas y las telas densas entre el *grafitti* y un primitivismo voluntario. Las figuras oscuras, los animales más coloristas y esas arquitecturas donde el trazo ingenuo refuerza su exotismo.

LOS debates entre las formas y su espacio, la entrada de las leyendas en los cuadros. La tensión entre los distintos mensajes, el predominio final de las imágenes. De asociaciones cada vez más misteriosas, donde el paso del vacío al espacio

APARTE de reafirmar el interés con el que nuestras instituciones ven a aquellos artistas que han conseguido mayor proyección a nivel internacional, la muestra de Ferrán García Sevilla debe ser considerada como exponente de una actitud dispar y, quizá, un tanto paradójica.

Ferrán, que nació artísticamente en el seno de las propuestas conceptuales de la década de los setenta, supo ver antes que mucha gente la necesidad de reconsiderar su discurso. Se impuso entonces una especie de freno momentáneo, y cuando volvió, lo hizo con una intensidad muy poco frecuente. A la vez, novedosa e impulsiva.

Sorprendió a propios y a extraños (al primero, a su maestro Cirici) no sólo por la fuerza de su salida, sino también por la ansiedad demostrada en el ritmo impuesto por el propio discurso. Una vez asumido ese primer envite, deparó sucesivos sobresaltos a quienes confiaban que fijase su lenguaje.

No sólo no lo hizo, sino que defendió una actitud totalmente nueva, dinámica, que no admitía estatismos. Ante el proceso, ante las imágenes, ante el medio. Saltándose buena par-

te de las convenciones estilísticas de principios de los ochenta, propuso la necesidad de entrar a las imágenes libre de prejuicios. Hacer de cada cuadro la respuesta a un instante, a un estímulo. Defendiendo la sesión única, con sus quiebras y tensiones.

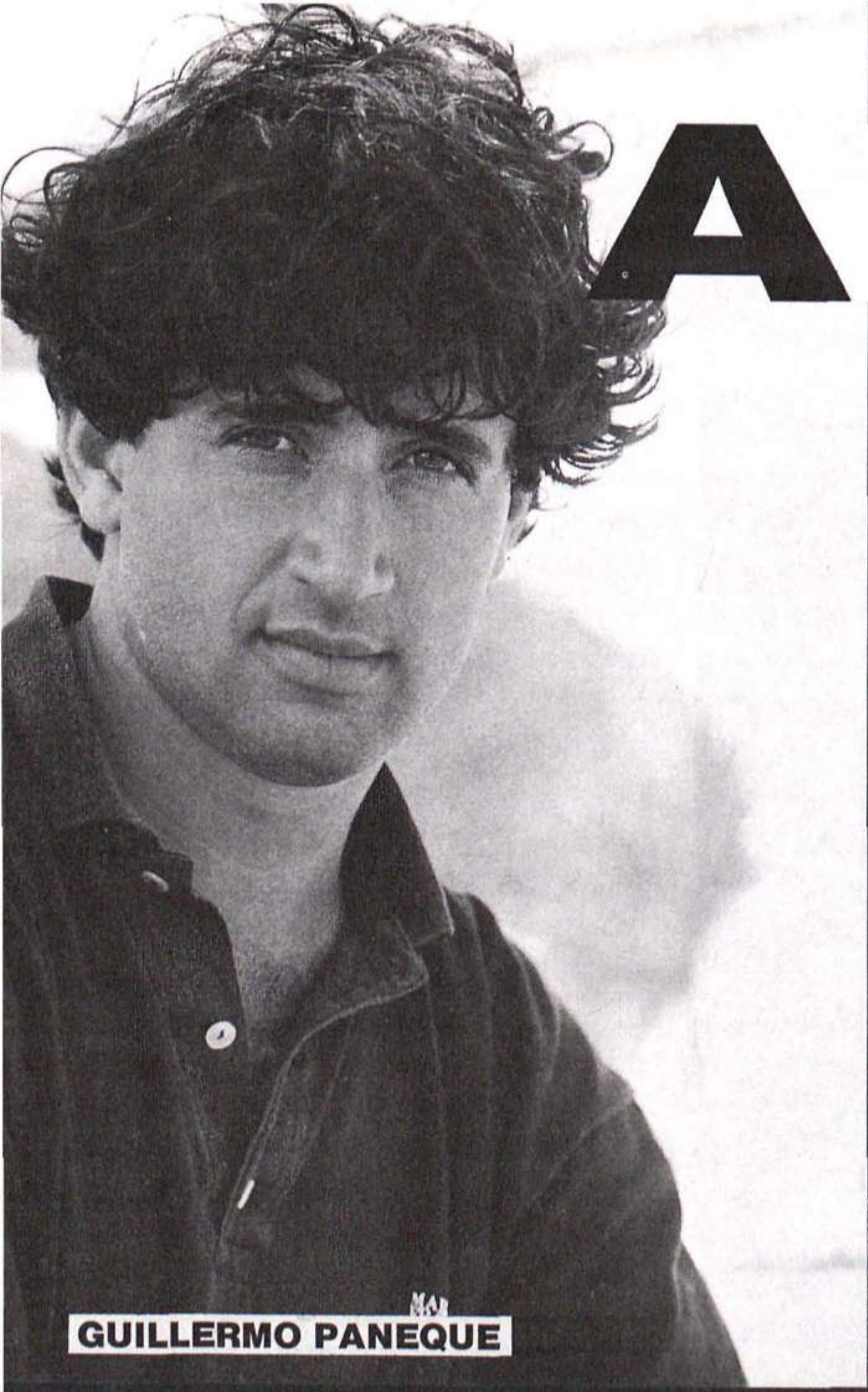
Desde entonces, sus apariciones tienen algo de despojamiento progresivos. De cercanías a un lenguaje casi desnudo. Basta con que el espectador se familiarice con un rasgo para que éste desaparezca en siguientes series, en ejercicios llevados cada vez más al límite. La mayor limpieza de sus últimos trabajos, la recurrencia a materiales planos y coloristas, no deja de reafirmar el interés por lo exótico, por lo decorativo. Dicen que su origen está en un lejano viaje por el Sáhara, y es hasta posible.

Ahora, esa exposición que se inaugura el 18 de mayo en el Palacio Velázquez, de Madrid, pone de relieve esa evolución del pintor. Aunque no es una antológica, sino una exposición de su última obra, precisamente ofrece esa síntesis que ha alcanzado el artista entre lo más depurado de su época primera y sus últimos trabajos.

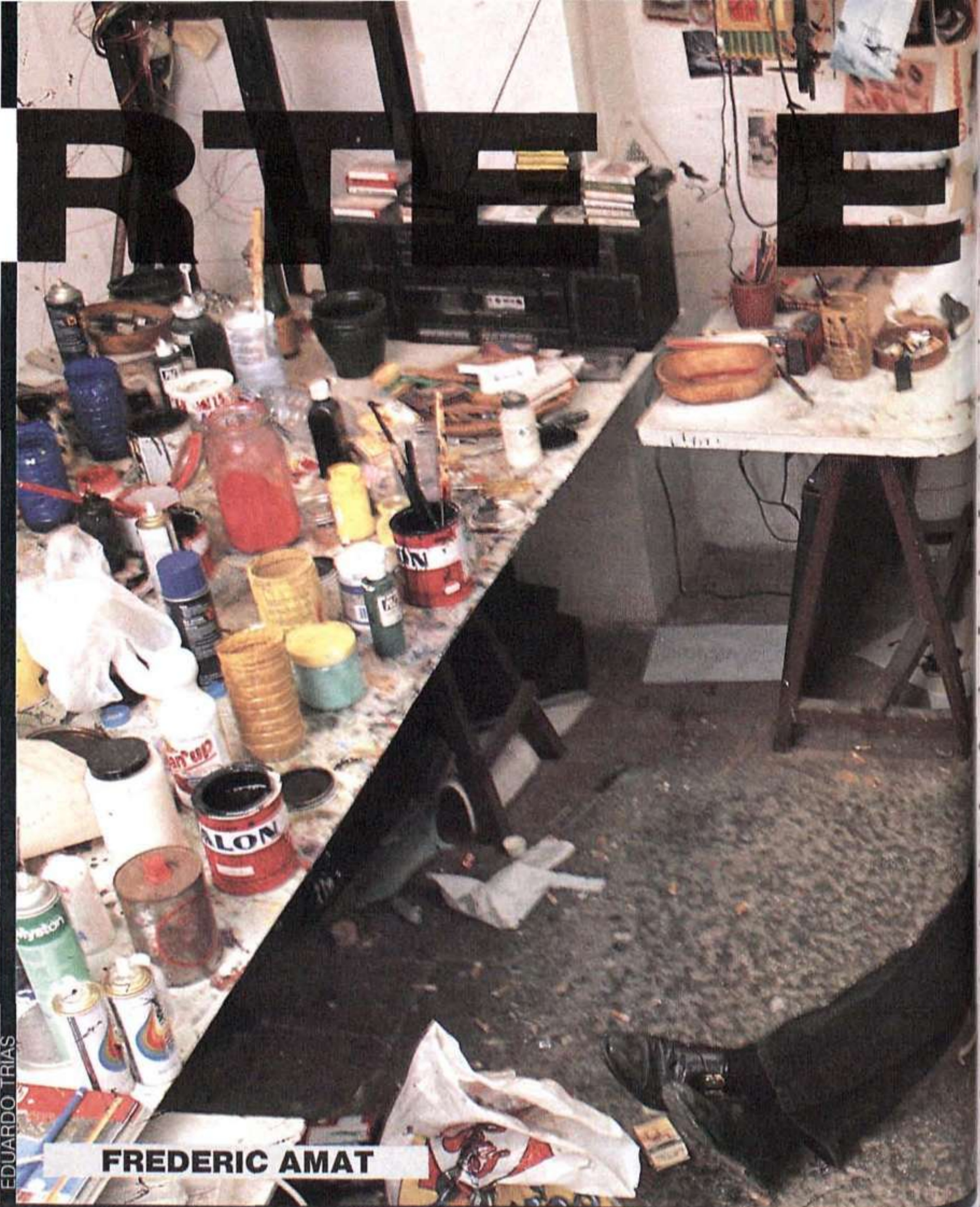
M. F.-C.

más abigarrado depende del ánimo de la entrada.

Se pudo ver en la Lonja mallorquina, también en su doble barcelonesa, en la Casa de la Caritat y el Hospital de Santa Mónica. Cuando el ritmo es enérgico y decidido; cuando sólo existe una idea clara. Perseguirla no sólo es inevitable: al final, resulta evidente que no podía hacerse de otro modo



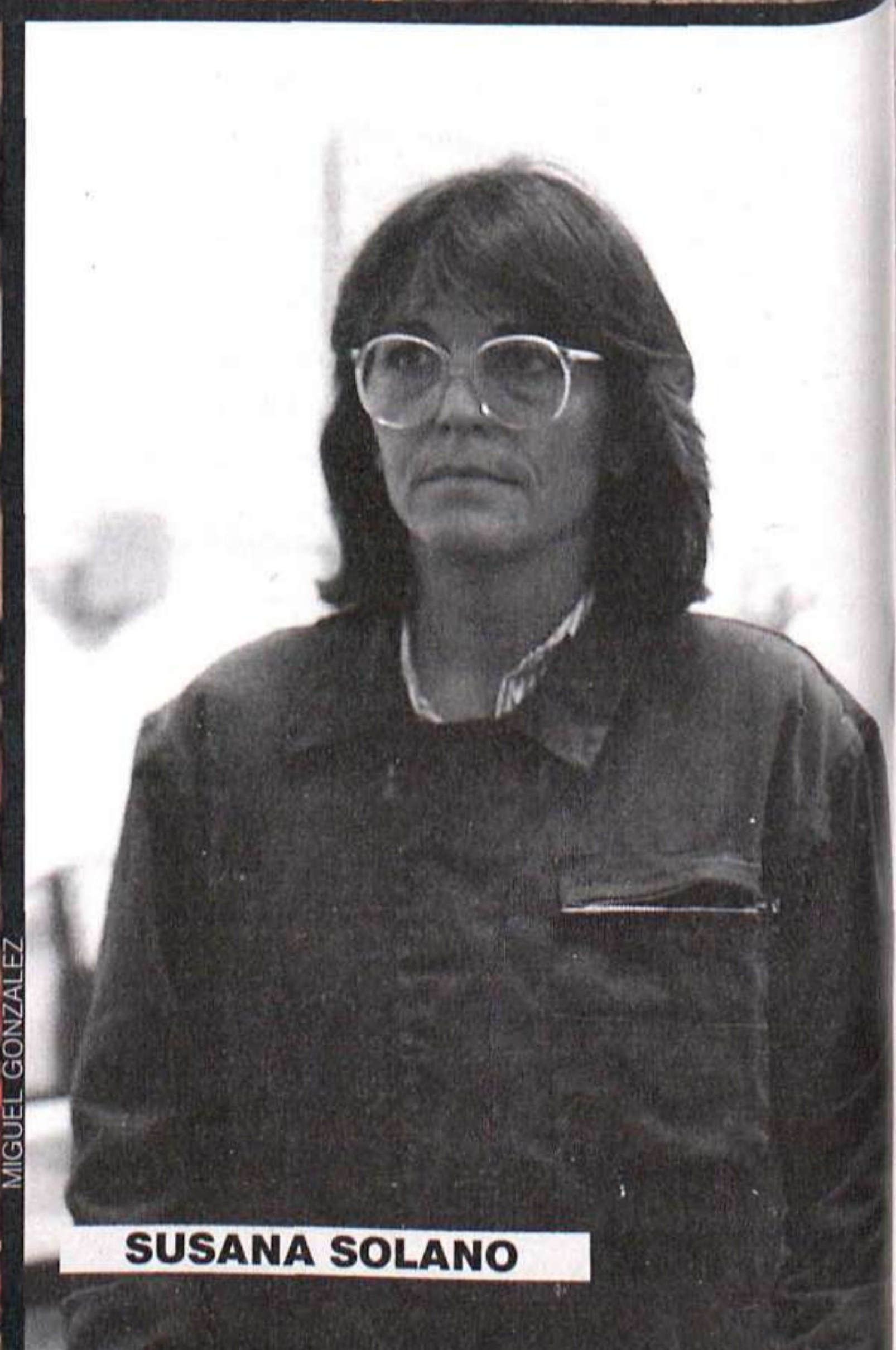
GUILLERMO PANEQUE



FREDERIC AMAT



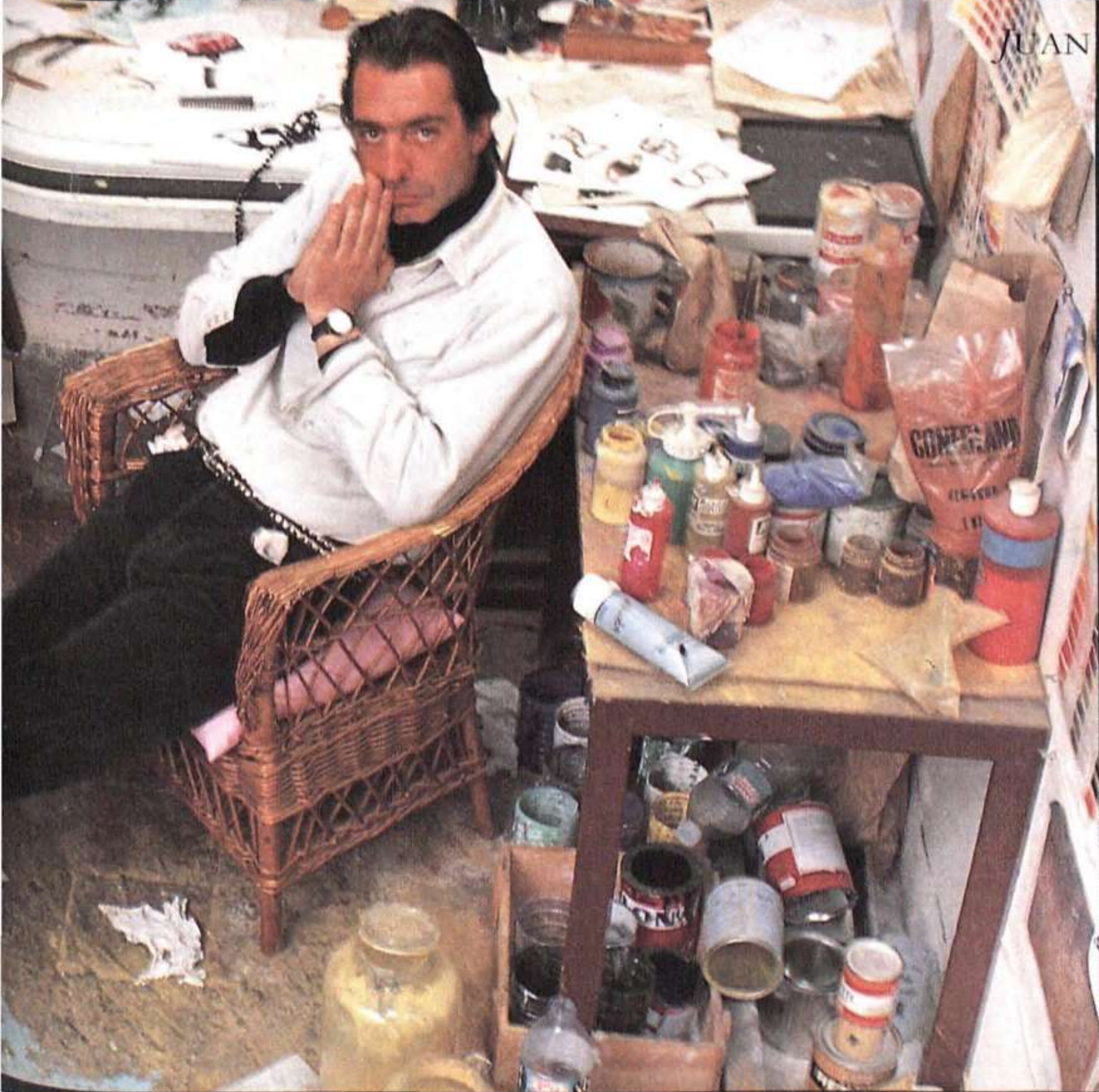
ANTONI MUNTADAS



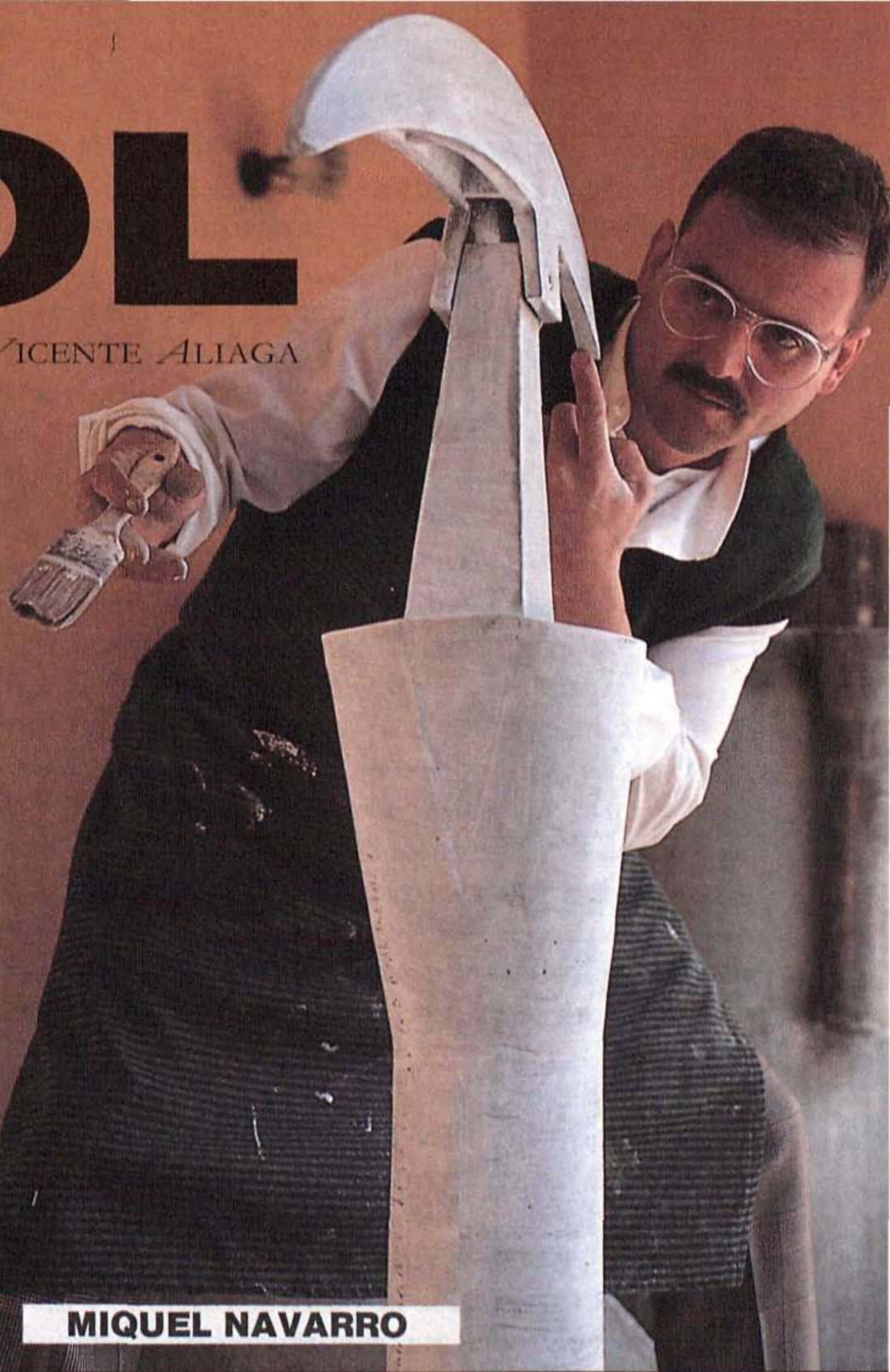
SUSANA SOLANO

ESPAÑOL

JUAN VICENTE ALIAGA



TERESA PEIRI / ANDRÉS CASTILLO



MIQUEL NAVARRO

en
los
80

SUSANA SOLANO

MIGUEL GONZÁLEZ



MIQUEL BARCELÓ

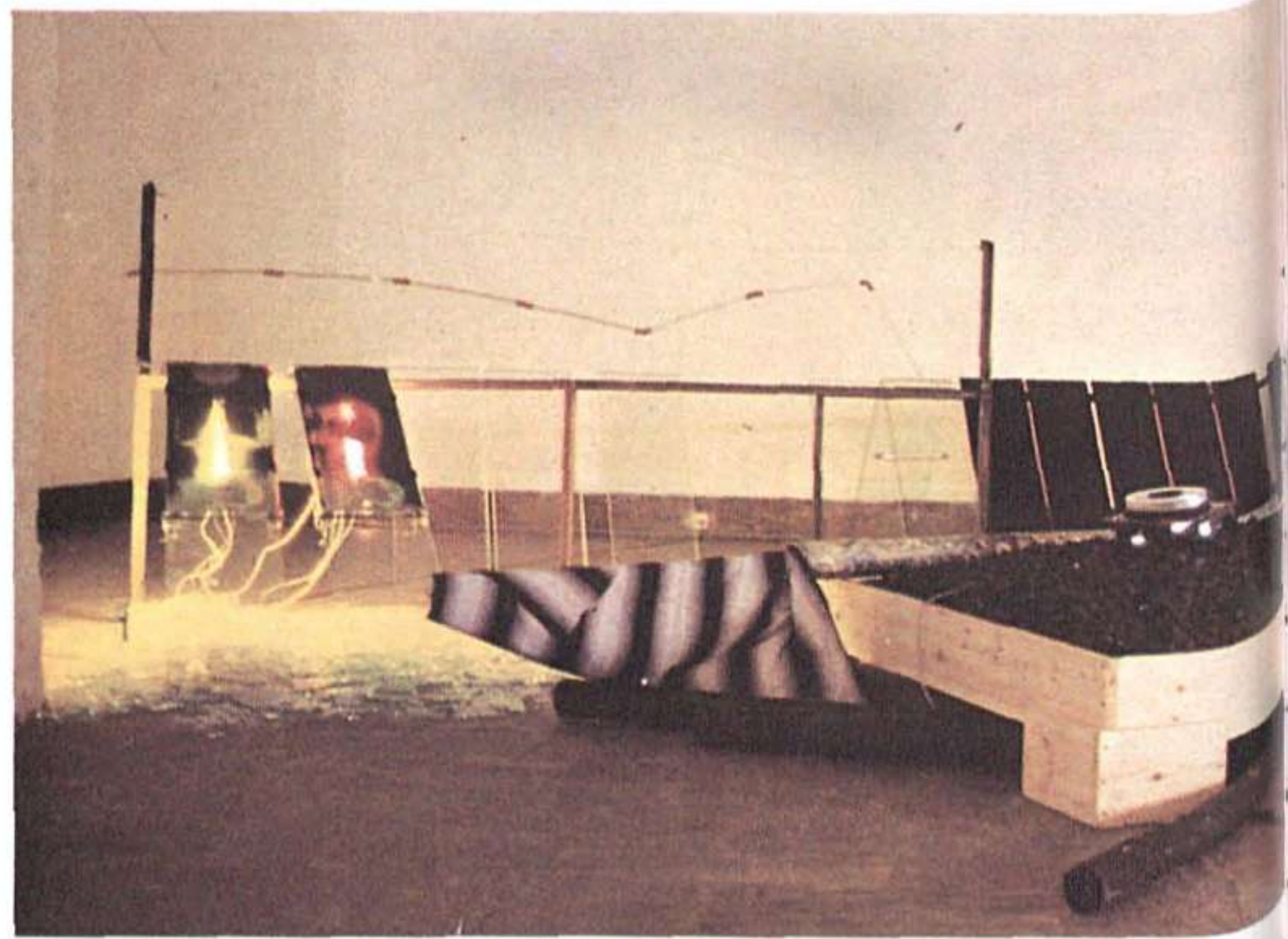
EL número 4 de la revista francesa *Public* afirma categóricamente que “il n’y a pas d’Art français”. Tras los primeros momentos de desconcierto y sorpresa producidos por un titular tan tajante como éste, uno se percata de que el texto aboga, paradójicamente, por un *esprit français* que, *grosso modo*, se basaría en un interés por combinar la objetividad y la expresividad, lo universal y lo localista, lo abstracto y lo materializado; entreverados todos estos binomios en una conciencia histórica (y teórica), cuyo hilo conductor vendría dado por el racionalismo.

Sobrados ejemplos hay de que, desde plataformas harto diferentes, se ha tratado de ahondar en la búsqueda de “las raíces comunes y las tensiones secretas” —por decirlo con palabras de Germano Celant— que configuran un ¿espúreo? carácter nacional.

Al respecto, valdría la pena seguirle el pulso al debate que, a veces erróneamente, opone el llamado *internacionalismo* a la definición de las diferentes *artes nacionales y sus respectivas imágenes de marca*, dado que es posible que se trate, a la postre, de una falsa dicotomía. Entre otras cosas, porque el *internacionalismo* no ha dado lugar, como se podría haber esperado, a una destrucción de las barreras *estéticas* habidas entre los distintos países y culturas, sino que, por el contrario, ha tenido como consecuencia la creación de un estilo más: el de la uniformización y la homogeneidad constreñidora. En otros países, verbigracia, en Inglaterra, son numerosas las aproximaciones y estudios existentes en torno al carácter nacional y a su influjo en las distintas disciplinas artísticas.

NIKOLAUS Pevsner, por poner un ejemplo de sobra conocido, escribió en 1965 su *The Englishness of English Art*, con la intención de entender la geografía cultural de ese país, a la vez que descubrir cuáles eran las características intrínsecas observables en cada estilo artístico que definen *lo inglés*.

Hoy en día, emprender una tarea de este tipo podría ser si no una empresa vana, sí cuanto menos un esfuerzo ímprobo que, francamente, no sé hasta qué punto

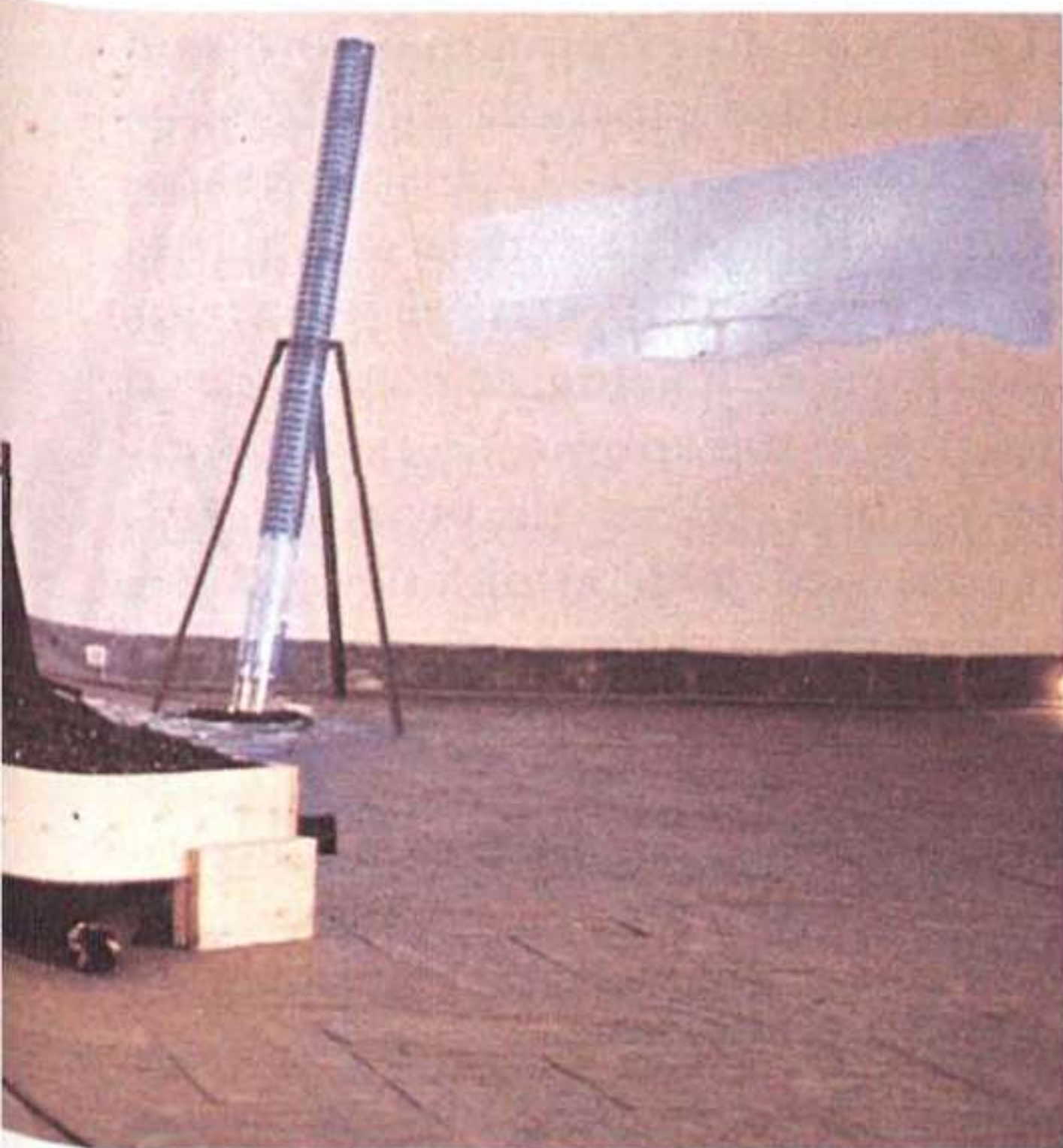


Paisaje en piscis,
1980-83,
Madrid,
instalación del
artista Nacho
Criado.



Juan Navarro
Baldeweg,
Danae Blanca,
óleo sobre
lienzo realizado
en el año 1985.





Escultura de A. Schlosser de 1986, en barro, paja, sebo, hollín y varilla de cobre.



Francesc Torres, *Esta es una instalación que tiene por título...*, 1979. C. particular.

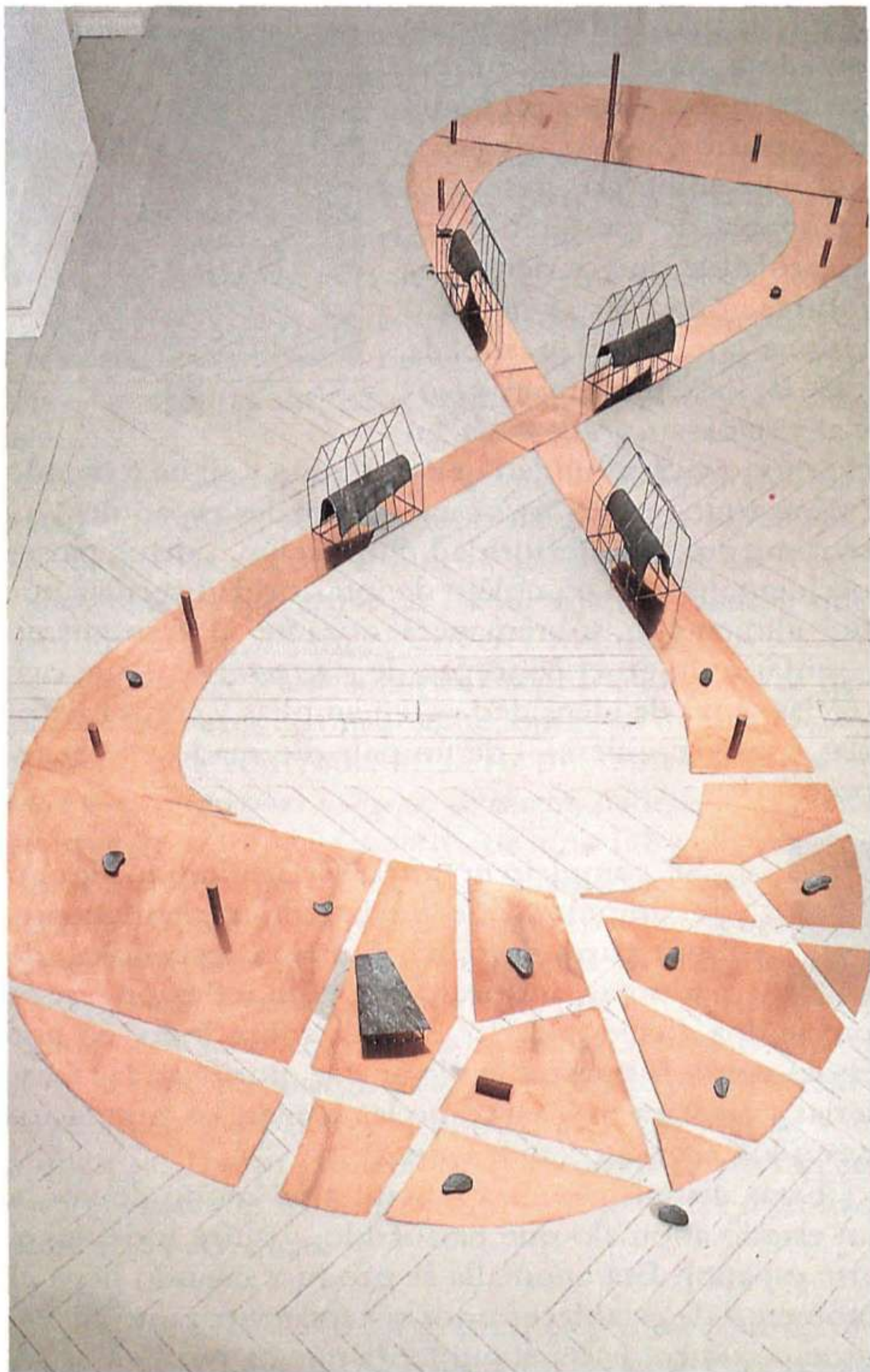
resultaría satisfactorio. Llama la atención, sin embargo, que en España, en un momento histórico en que precisamente en diferentes países occidentales se vuelve la mirada hacia el pasado, en pos de rasgos definitivos de lo nacional (lo cual no es óbice para que también se hable de entidades supranacionales, como el paneuropeísmo *à la page*), no haya habido ni siquiera conatos de clarificar cuáles son las polaridades que podrían delimitar el arte español, es decir, revisar críticamente la conciencia y memoria de ese arte.

Es posible, asimismo, que la implantación de una *realidad política invertida*, es decir, la pluralidad regional española, haya hecho innecesaria e inoperante la pregunta de si existe o no un arte español; sin embargo, pese a lo razonable de ese enunciado, es probable que se den otras motivaciones. Estas motivaciones son, a mi modo de ver, de orden cultural y social y se basan, *grosso modo*, en el arraigo y credibilidad que ha tenido y sigue teniendo (sobre todo, en los *milieux* intelectuales españoles) un sentimiento de inferioridad en relación a otros países occidentales. Un complejo de inferioridad secular que fue alimentado sobremedida durante el franquismo —enfanzado en el concepto de *diferencia*— y que castró las señas de identidad —tan amplias y contradictorias como se quiera— de un país diezmado por la represión.

No hay dicotomía entre lo universal y lo local

ESE complejo no justificaría en modo alguno el impulso que ha habido recientemente, por parte de muchos artistas españoles, de adoptar, acriticamente y sin reflexión que se precie, los dictados de las modas; sobre todo, en una época como la nuestra, en la que se glorifican las fruslerías y las baratijas, así como las copias, las simulaciones y los *surrogates* (sucedáneos).

Estas disquisiciones apuntan, a mi modo de ver, a un estado anómalo que ha sufrido, y sufre todavía, el arte español. Esa anomalía se produce cuando llega el momento de establecer unos sistemas y parámetros de orden estético, hasta el punto de que ha resultado más cómodo entrar a saco en el acervo artístico exterior. La búsqueda de modelos que imitar ha generado un arte español dependiente, necesitado de continuas referencias y muletas. Este arte aquejado de muchos males, entre ellos, el de la falta de un *corpus* teórico fuerte (contados son los casos de artistas analíticos y/o conceptuales y que, encima, escriban), ha llegado a producir una verdadera casuística que ha justificado juicios



Montaje de la escultora Eva Lootz, titulado *Circuito roto*, de 1988. Combinación de planchas de cobre, plomo y hierro.

Escultura de Susana Solano, titulada *Estación termal n.3*, de 1988, con diversos materiales metálicos.

como aquellos que hablan de lo excepcional como un cierto reflejo de una mentalidad española individualista e insolidaria, rayando lo enfermizo. La historia española, con sus vaivenes y altibajos, vendría a avalar la inconstante disposición de un arte español que, lejos de estar desprovisto de lucidez y valor, se complace en lo irracional, lo singular y, si me apuran, lo raro. ¿Acaso el establecimiento de una galería de raros es suficiente para proponer una madeja de afinidades y conexiones diacrónicas que ayuden a definir una manera española —extrañada— de ver el arte? ¿Existe, tal vez, una trabazón que nos permita hablar, de una manera coherente, de un código visual, perceptivo y conceptual, enraizado en una idiosincrasia autóctona? ¿Es conveniente sacar a colación la teoría determinista de Hyppolite Taine sobre el *genio nacional* o habría que resucitar las palabras de José Bergamín sobre la “furia española”?

El quid de la cuestión, por encima de matices de orden diverso, reside en el binomio autenticidad / imitación.

S I se trazara una línea divisoria entre los dos términos del binomio podría verse que, desde la perspectiva que nos otorga el pasado, el arte español se ha inclinado del lado del segundo, pese a las valiosas excepciones que bien podrían citarse. La década de los ochenta no ha hecho sino confirmar esta aseveración. Las variantes, sin embargo, son distintas de las existentes durante el largo período anómalo de la dictadura. El reestablecimiento de la democracia ha incrementado sobremanera las múltiples conexiones que entreveran las tradiciones culturales es-



pañolas con las europeas. No obstante esta aproximación saludable, el resultado es todavía negativo. La situación por la que pasa el arte en España semeja la de un cuerpo enfermo al que se aplican continuos bálsamos y pócimas sin que nadie se decida, de una vez por todas, a llevar ese cuerpo maltrecho a la sala de operaciones. ¿Quién es, pues, ese ser demiúrgico sobre quien recae tamaña responsabilidad? Evidentemente, el artista.

Huelga decir que aunque el artista es el verdadero protagonista en la arena de las artes y, por tanto, responsable de sus actos, ya que sin su tarea de creación este dilema —autenticidad y/o imitación— no tendría sentido, hay otros factores que ayudan a comprender el *estado de la cuestión*. La crítica desempeña un papel que no puede desdeñarse, aunque es sabido que el poder del que antaño gozaran Harold Rosenberg, Leo Steinberg y Clement Greenberg ha menguado considerablemente, a la par que se ha visto sustituido por el de los directores de museos, asesores y promotores artísticos, coleccionistas y *art dealers* de toda laya.

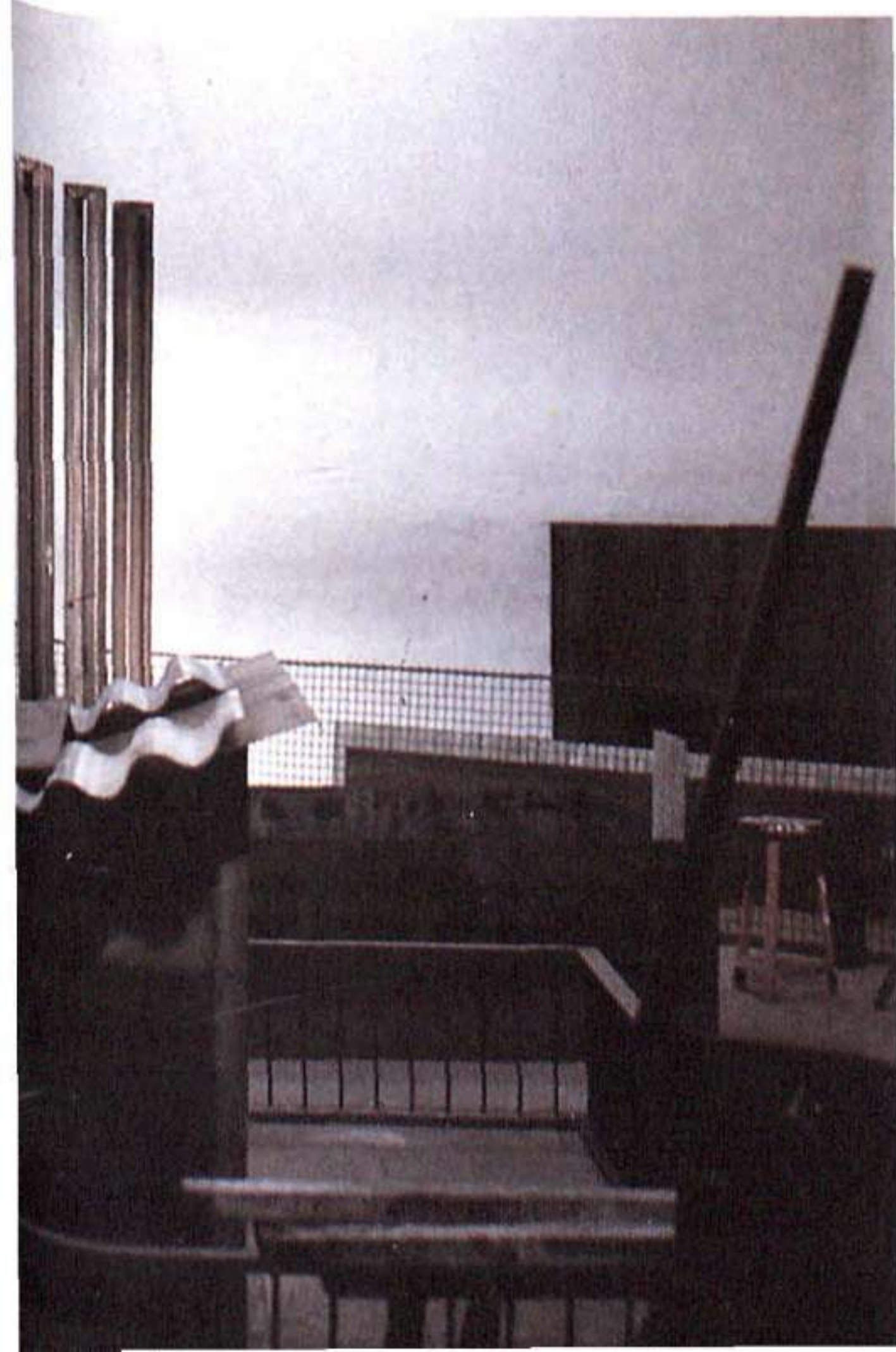
En ese sentido, la crítica española no destaca precisamente por sus desvelos intelectuales ni por esa insaciable curiosidad —¿dónde están los Charles Baudelaire, Walter Benjamin o, por citar dos contemporáneos, los Richard Wollheim y Benjamin Buchloh?— que debería ser inherente a quien observa, analiza y opina.

El arte español de los 80 tiende a la imitación



TERESA PEIRI

Escultura monumental de Joan Brossa que tiene por título *Poema visual*, variante espectacular del lettrismo de su autor.



Guillermo Paneque, *Ejercicios sexuales de Fusain, n.3*, soft, medium, light.

Otro factor que influye obviamente en la posible *contaminación* y/o *contagio* que pueden sufrir los artistas españoles viene dado, paradójicamente, por la libre circulación (como se dice ahora, acentuando el marchamo economicista) de los bienes culturales.

La multiplicidad de los mismos es ofrecida al público (y el artista forma parte de esa entidad) a través de las revistas de arte, las exposiciones que organizan los centros de arte y las galerías privadas hasta llegar a extenderse por otros medios de comunicación (periódicos, televisión, publicidad...).

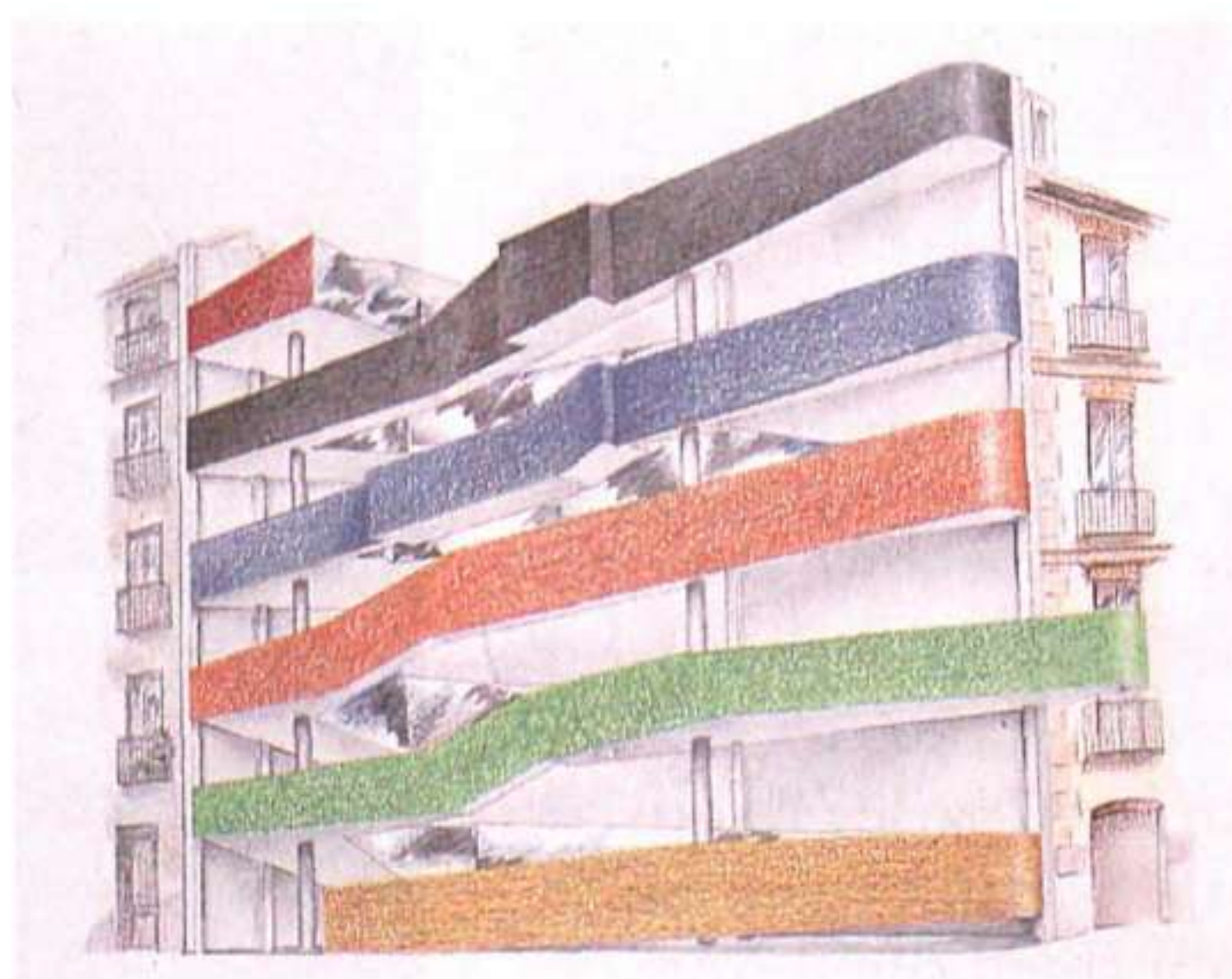
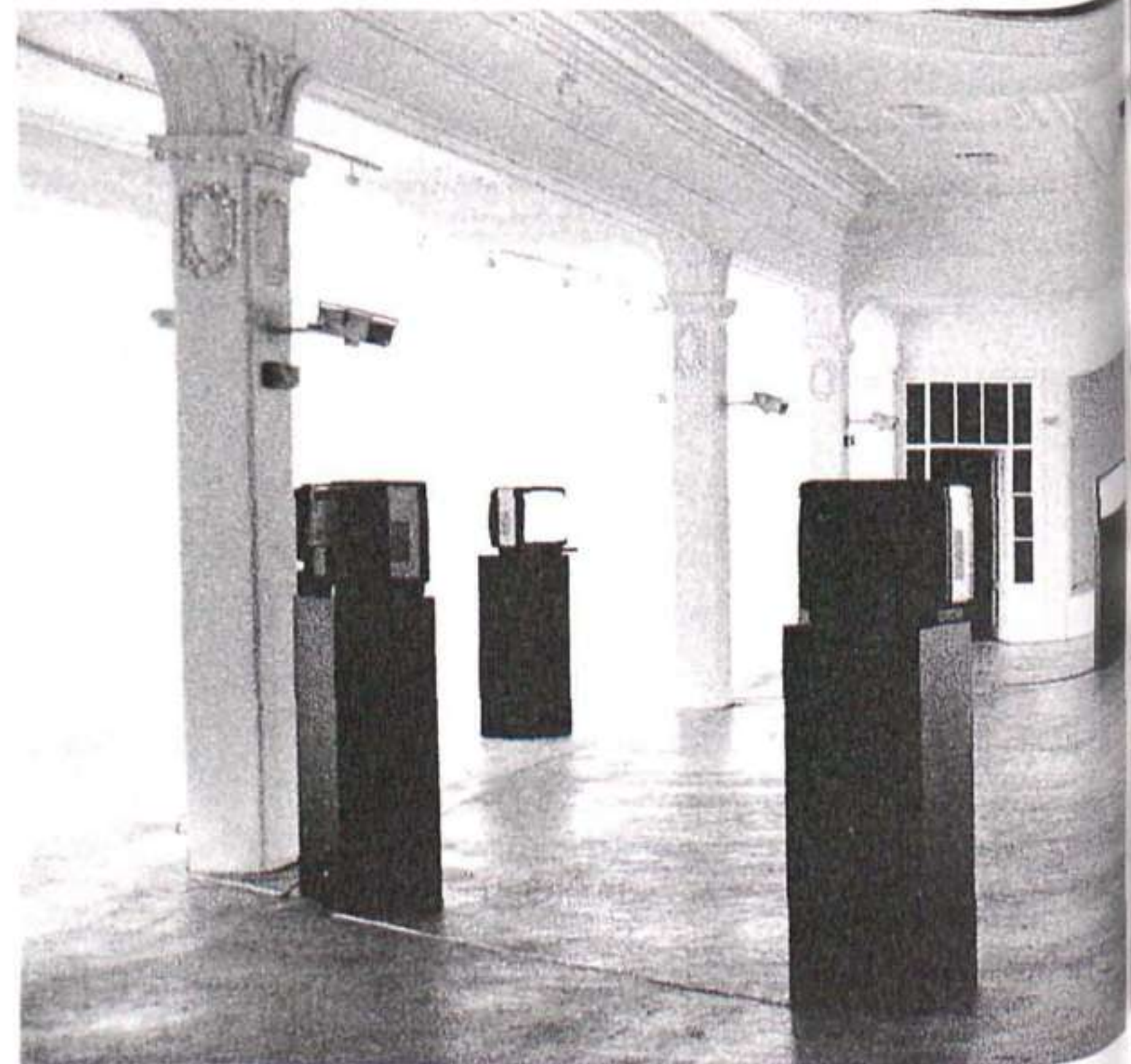
DE tal cúmulo de imágenes y conceptos se pueden desprender grados de asimilación harto dispares; sin embargo, aquel que más ha abundado en este decenio de los ochenta es el de la reiteración, la copia y todo tipo de derivados. A los artistas españoles les sigue preocupando en exceso alcanzar un nivel que les homogeneice con sus homólogos occidentales. Esta situación llena de paradojas se ha producido con diferentes tendencias, verbigracia: la transvanguardia italiana, los neo-expresionismos alemán y austríaco, la pintura neo-geo y, recientemente, con el llamado neo-conceptualismo. Estas fiebres han conducido a una cierta fenomenología en la que a la falta de calidad generalizada y de originalidad —pues, pese a que este concepto se ha cuestionado desde posturas posmodernas, se sigue valorando la novedad, sobre todo, visual de las obras de arte— se une el despiste, el desconcierto y, lo que es más grave, el agotamiento a que se ven sometidos los sistemas artísticos contemporáneos. De ahí que, encima de imitar, se copie el flaco modelo de la época desideologizada y falta de vida en que vivimos. No deja de ser esto un extraño y doblemente paradójico entierro.

Los eclecticismos, la mezclanza de discursos teóricos discordantes, los *revivals* no son fenómenos aplicables tan sólo a esta época. Son síntomas de una época enferma. Sobrados ejemplos hay de otros momentos históricamente reseñables de receso y obsolescencia en que se ha recurrido, como diría Victor Burgin, “a escarbar en la jungla iconográfica del pasado”.

Esta actividad depredadora de claras connotaciones arqueológicas puede servir para revelar los cimientos de nuestros sistemas mentales; sin embargo, con frecuencia se suele caer en la tentación de un mero refocilamiento en la nostalgia y la repetición estéril.

Preguntado en 1984 sobre el eclecticismo, como una de las características fundamentales de la estética

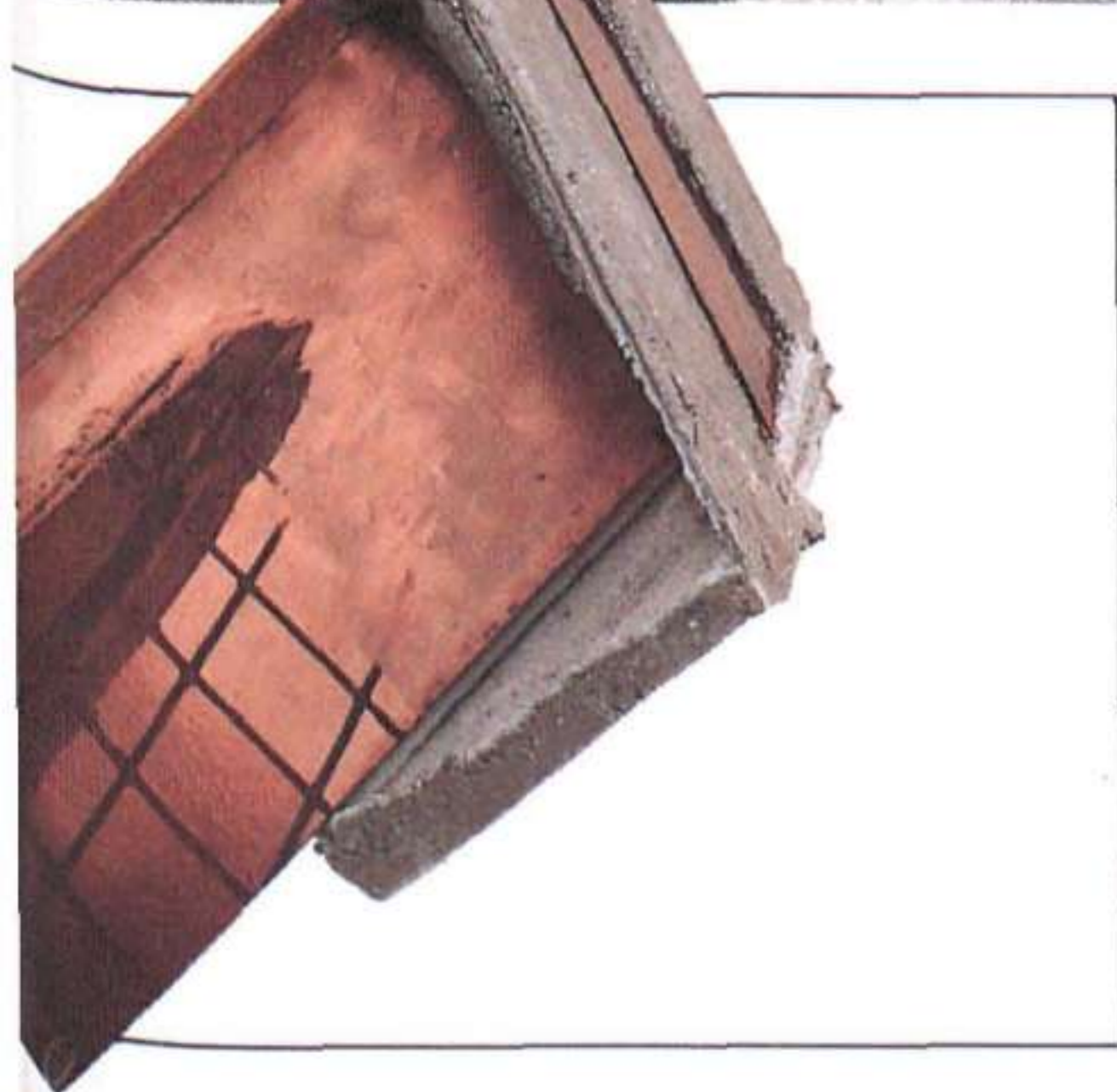
Video-
instalación
realizada en
Metrónom por
Eugènia Balcells
en 1986.



Dibujo de Isidro
Valcárcel
Medina,
titulado *Huecos
de Madrid, III*,
de 1987.

Francesc Abad,
*Europa
arqueología de
rescate*,
instalación de
1989.





Pieza realizada en 1988 por Cristina Iglesias, una de las artistas jóvenes con mayor proyección internacional del país.



LEOPOLDO SAMSO

contemporánea, el pintor Miquel Barceló contestará de la siguiente manera:

“Mi vida siempre ha sido algo bastante ecléctica y accidental. Además, a mi parecer, Mallorca es un sitio ecléctico y posmoderno; una isla rodeada del mar que tiene una serie de raíces muy fuertes, musulmanas, árabes y catalanas; que conoce la presencia de artistas como Miró y que, a la vez, sufre o vive una invasión turística muy fuerte. Es decir, hay lo que podemos llamar un clima de posmodernidad. He nacido allí y, por supuesto, me ha marcado (...)”.

Ante una pregunta semejante, en la que se distingue entre un eclecticismo positivo frente a otro negativo, un artista como Guillermo Pérez Villalta contesta:

“Para mí, el eclecticismo es sólo un camino que conduce hacia ese tipo de logro; es el enriquecimiento personal. Yo tengo muy claro por dónde voy y el eclecticismo lo he querido emplear como manera de enfrentar distintos lenguajes en uno sólo; es decir, enfrentarlos realmente para crear un nuevo metalenguaje, una mezcla o unión de los otros”.

Al reconocimiento y asunción de lo heteróclito, o por llamarlo de otra manera, la aceptación de un estilo carente de estilo, se une otra característica del arte de nuestra época: la descreencia y el afán por mostrar una predisposición irónica y frívola que, en muchas ocasiones, raya el cinismo. Habrá, tal vez, que concluir que la falta de valores, la trivialidad y el sinsentido son los nuevos valores de una década que paladea el agotamiento, la decadencia y la enfermedad de sus propios códigos, supuestamente infantiles, como si se tratara de un agua medicinal.

ATRAPADOS en la estulticia, se hace necesaria una concienzuda revisión crítica del arte español. De esa manera saldrán a relucir todos aquellos criterios que nos permitan dilucidar dónde empieza y acaba la personalidad del discurso teórico del arte español, sus ventajas e inconvenientes, sus deudas y sus influencias, huyendo de folklorismos baratos (por ejemplo, la pintura regional y/o autonómica que floreció durante unos años en Galicia, promovida desde diversas instituciones y plataformas).

La capacidad autocrítica, de profundo y radical cuestionamiento, se impone de manera tajante para deslindar la barrera entre la autenticidad y el mimetismo.

El arte actual es como un cuerpo enfermo

No deja de ser curioso que sean precisamente voces de arraigo y formación conceptualista —lo que en otros tiempos se solía llamar *arte alternativo*—, como las de Joan Brossa, Francesc Abad, Antoni Muntadas, Francesc Torres, las que señalan la nadería que nos rodea en un mundo que se ve abocado a un punzante malestar.

LA imagen o imágenes que se tiene en el extranjero sobre la situación artística por la que pasa España está teñida de notas inconexas, en las que se habla de eclosión, alegría, fiesta y movida; es decir, modas y clichés. Múltiples revistas de arte (*Art Press*, en Francia; *Artscribe*, en Inglaterra; *Flash Art*, *Art in America*...) se han interesado por conocer ese espectro de posibilidades que ofrece el arte español en un país que, en pocos años, ha pasado de ser un invitado de piedra a ocupar las páginas, cuanto menos, de actualidad de estos *magazines*. Pese a esta curiosidad, presumiblemente pasajera, muy poco se sabe allende los Pirineos de aquellos proyectos, por citar un ejemplo, que dieron pie a experiencias como las desarrolladas en Cataluña, a principios de los setenta, por el Grup de Treball (Abad, Balcells, Benito, Muntadas, Torres) o de los trabajos del grupo ZAJ, a principios de los sesenta. ¿Cómo podría sorprendernos este desconocimiento en el exterior de estas importantes experiencias artísticas cuando en España mismo se las mira de soslayo, en el mejor de los casos?

De esta década enfermiza que llega a su fin, aunque Jean Baudrillard sigue insistiendo en que nos queda todavía la simulación y la ilusión para sobrevivir, los nombres de más éxito, los más publicitados también, que han llenado páginas e ilustraciones de catálogos internacionales han sido, sobre todo, los siguientes: Miquel Barceló, José María Sicilia, Ferrán García Sevilla y Susana Solano.

A corta distancia les siguen otros, verbigracia: Juan Muñoz, Cristina Iglesias, Federico Guzmán, Pepe Espaliu, Guillermo Paneque, Txomin Badiola, Pello Irazu. ¿Por qué estos nombres y no otros? ¿Qué les une? ¿Qué les separa? ¿Con qué criterios han sido seleccionados? ¿Representan eso que, espúreamente, se ha llamado *gusto español*?

El caso de Susana Solano requiere una atención es-

pecial. Para bien o para mal, ha sido su nombre el que ha servido de imán para atraer a la escena internacional los nombres de otros escultores. ¿Qué es lo que subyace a su obra que la hace especialmente magnética?

El vigor frente al rigor es uno de los valores apuntados. Hablando de una de sus obras gigantescas, un cruce extraño entre una jaula y una cámara de hierro y plomo, Susana Solano diría que "la obra es un hecho escultórico y, a la vez, un espectáculo, pero sin que haya actor. El actor se ha retirado y lo ha dejado..." Su obra es una suerte de ensamblaje de elementos industriales a los que ha desprovisto de una estética del óxido y la herrumbre, añadiéndole autoridad, fuerza y una

presencia sobrecogedora que da pie a alusiones y fantasías literarias. Vigor, pujanza, embestida impulsiva e irracional son términos usados al hablar de las obras de Sicilia, Barceló y García Sevilla, y sin embargo, la factura, la presentación de sus respectivas obras no deja de estar ligada a una tradición que bebe en los trucos y habilidades de una pintura asimilada de largo aliento en los parámetros del arte occidental.



Una instalación reciente de A. Muntadas.

EL lenguaje culto empleado por Miquel Barceló contrasta con la sencillez emotiva y sincera de Sicilia y con el pruri-

to agotador y humorístico de García Sevilla. Sus obras empezaron a gozar de nombradía en la primera mitad de los ochenta, momento álgido en lo que se refiere a la adopción de modelos y códigos visuales ajenos, siguiendo una tendencia no exclusivamente nuestra, para establecer sistemas de representación que sintonizaban perfectamente con las corrientes pictóricas en alza, aupadas por el retorno a la pintura, fenómeno que no se limita al contexto español.

Las aguas parecen calmadas en estas postrimerías de decenio y el fantasma que recorre el arte contemporáneo apunta hacia el fracaso de la pintura entendida como disciplina y a la abolición de las supuestas modalidades artísticas.

Más allá de las formas artísticas empleadas se impone sin embargo una búsqueda minuciosa, crítica, personal, radical de la memoria humana, contextualizando las aportaciones y suprimiendo la morralla.

Este cuestionamiento individual y colectivo parece una vía primordial para llegar a la autenticidad sin lastres.

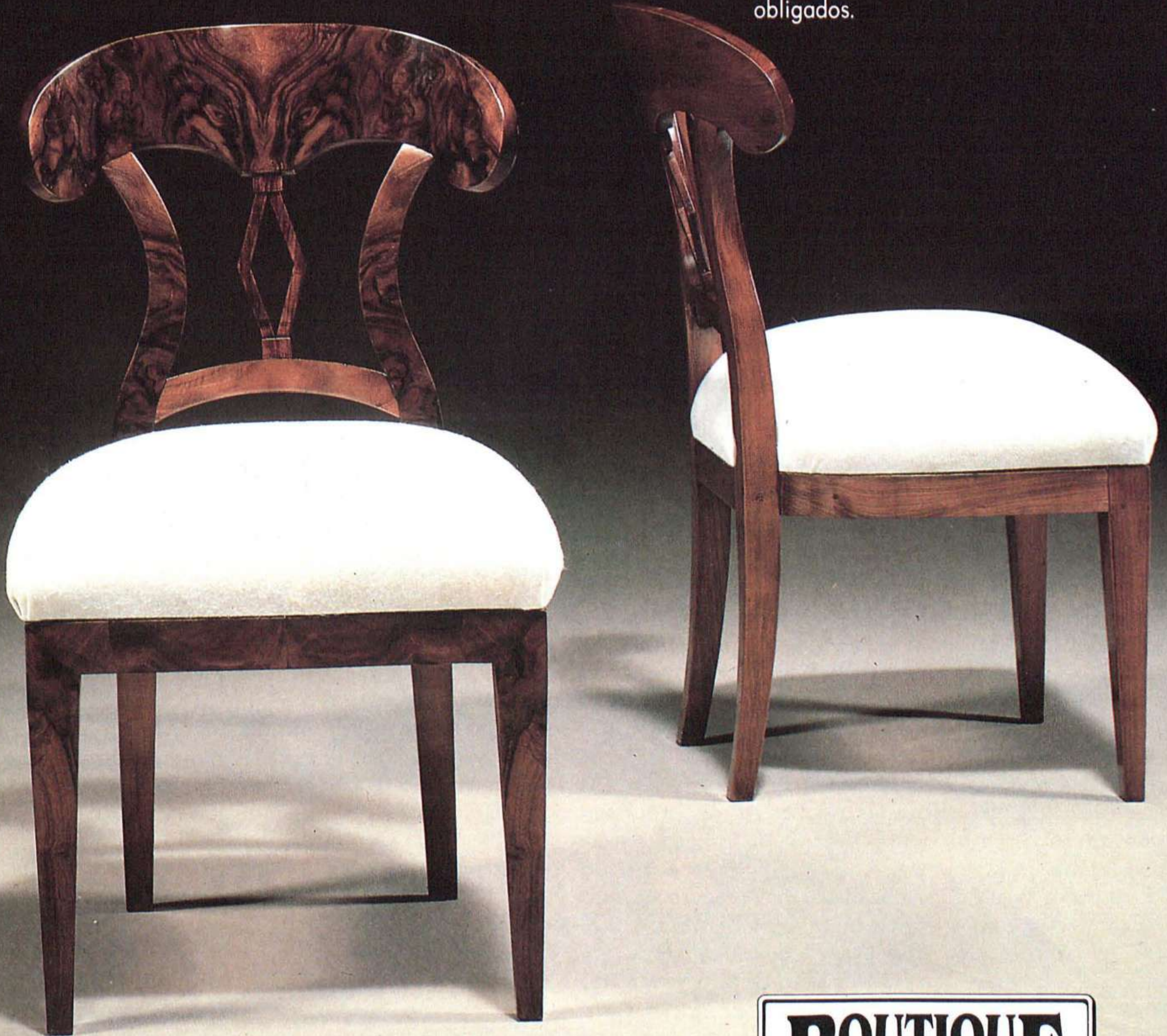
NOBLEZA OBLIGA

Silla-Decó, inspirada en el estilo regencia.

Las líneas son puras y fieles al modelo original.

El material, como no podía ser menos, es de nogal español.

Y el acabado, excepcional. Estamos obligados.

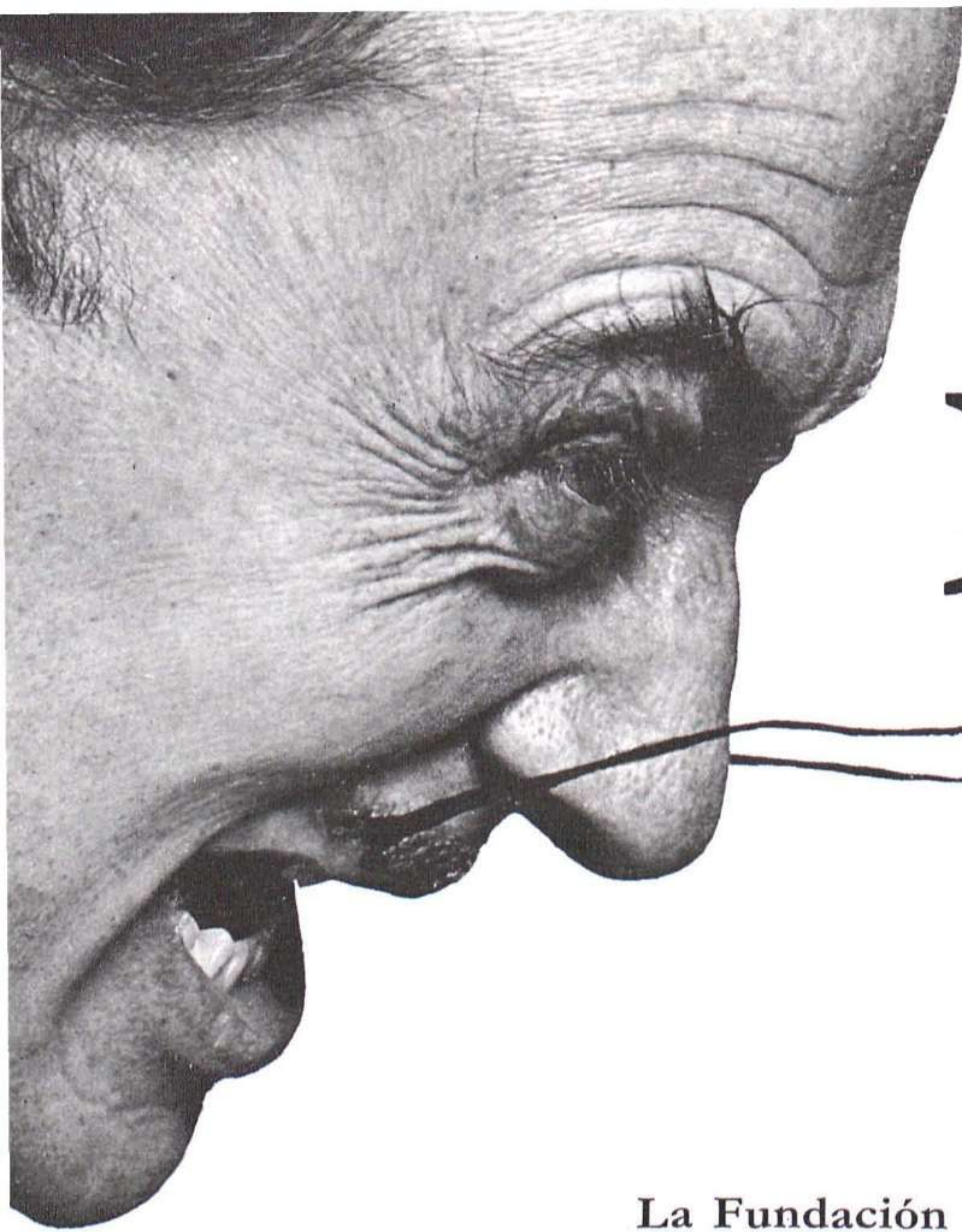


CONDE DE PEÑALVER, 45-47

ALTA DECORACIÓN

BOUTIQUE
DEL HOGAR Y
LA DECORACION

El Corte Inglés



EL LEGADO

ANA BASUALDO

La Fundación Gala-Dalí ha asumido la gestión de la herencia del artista ampurdanés. Un legado que ha provocado sorpresas por su destinatario y también por su contenido en círculos afines al pintor.

El un juego tirante de contradicciones atravesó el nacimiento y la vida entera de Sal-

vador Dalí, era dalinianamente lógico que también la polémica atravesara su muerte. Nació, como se sabe, menos de un año después de que muriera un hermano inmediatamente anterior —el *otro* Salvador Dalí-1, cuyo fantasma quiso tachar con su método paranoico-crítico—. En las *Confesiones inconfesables* escribió: “Al nacer puse los pies sobre las huellas de un muerto a quien adoraban y al que, a través de mí, se seguía amando más aún, tal vez... Aprendí a vivir llenando con mi amor por mí mismo el vacío de afecto que no me daban. Así vencía por primera vez a la muerte: mediante el orgullo y el narcisismo”. Se peleó más tarde con los surrealistas, pero nunca dejó de serlo, ni antes ni después. Lo fue quizá con menos pureza, pero, también, con más extremismo que los *popes* de la escuela. Si hubo un circo comercial posterior, las muecas que hizo frente al espejo fueron siempre las mismas: cuando a los diez años se iba a bañar a la playa de Roses, en

el Alt Empordà, instalaba una puerta sobre la arena; la abría y entraba al mar. Fue alguna vez formalmente re-

volucionario; después, payasamente franquista; por último, con alivio de síntesis final, monárquico. Y esa confesión contribuyó a que su obra se desparramara caóticamente por el mundo, fuera arrumbada en depósitos y tardara en llegar a España. Fue frenéticamente ampurdanés, frenéticamente español e indecisamente catalán (el caballo que envió en sus últimos años, con temblor de mano, a Jordi Pujol estaba inacabado). Y esas tres categorías —mezcladas, pero peleadas entre sí— se reflejan en su polémico testamento.

En la cláusula tercera de un testamento dictado el 20 de septiembre de 1982 a Josep Maria Foncillas, notario de la Bisbal, Dalí nombró “heredero universal y libre de todos sus bienes, derechos y creaciones artísticas al Estado español, con el fervoroso encargo de conservar, divulgar y proteger sus obras de arte”. Este

La Máxima velocidad de la Madona de Rafael, óleo sobre lienzo, 1954.



testamento anuló otro, de 1980, en que había repartido su herencia entre la Administración central y la Generalitat de Catalunya. Durante unos días, la Generalitat esperó la aparición de algún otro que pusiera las cosas en el lugar anterior. Pero no fue así. El ex *conseller* de Cultura Max Canher, en medio de un ataque de nervios, aludió a unas “fuerzas de ocupación”, pero Jordi Pujol (que había hablado días antes de un eventual “engaño”, refiriéndose, para quienes conocen las entrañas de este laberinto, al abogado de Dalí, Miguel Doménech), después de reunirse con Jorge Semprún, ministro de Cultura, se mostró más tranquilo.

“El Estado somos todos”, empezó a decirse, contemporizando civilizadamente tanto en el centro como en los bordes mediterráneos de la Península. Tomás Llorens, director del Centro de Arte Reina Sofía, manifestó: “Si yo hiciera el reparto, tendría en cuenta la necesidad de que el Centro disponga de cuatro o cinco obras fundamentales de Dalí, para que esté correctamente representado en la colección permanente, y por otra parte, no me olvidaría de que el pintor debe estar muy bien representado en Catalunya”.

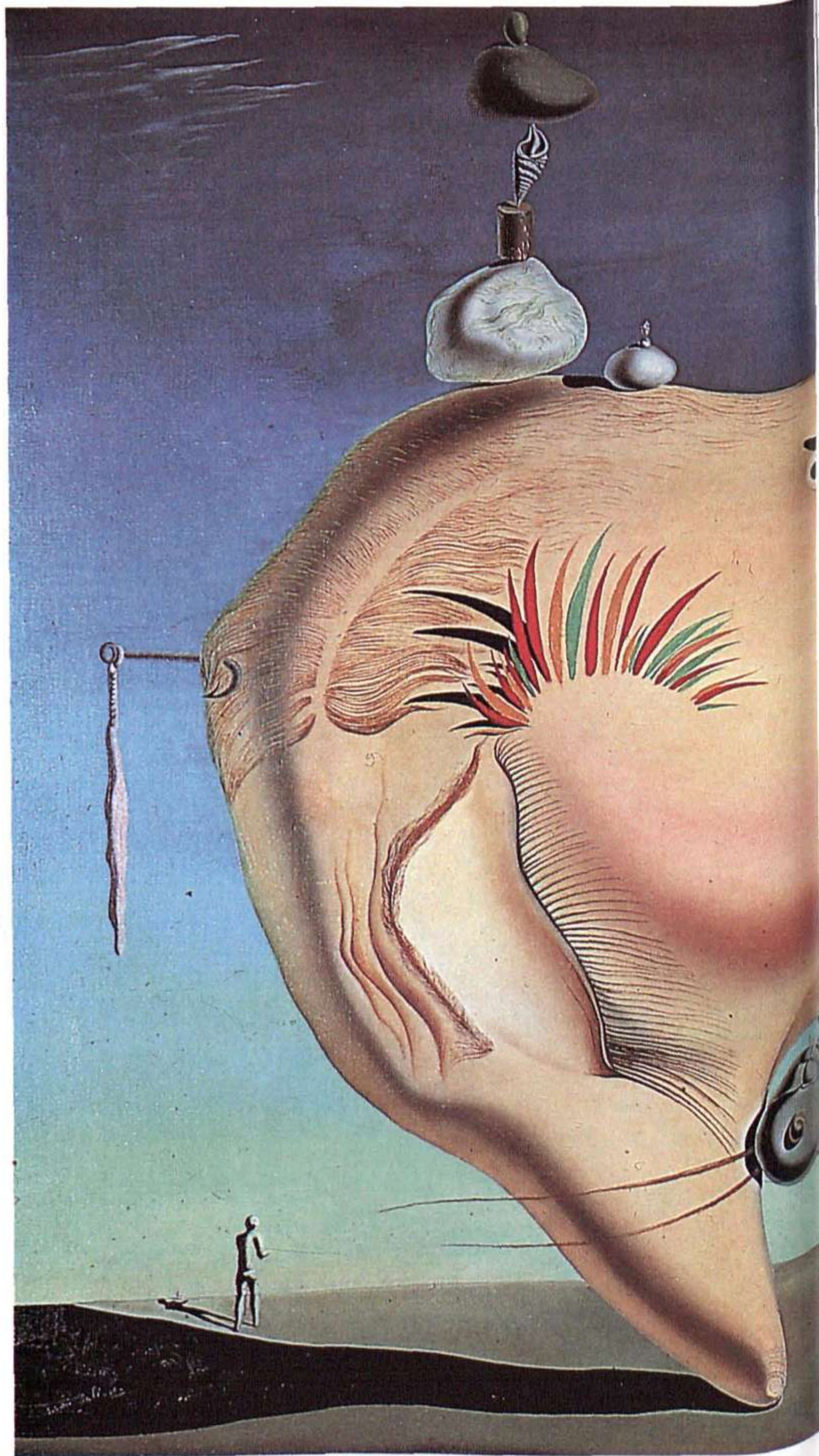


HALSMANN (MAGNUM)

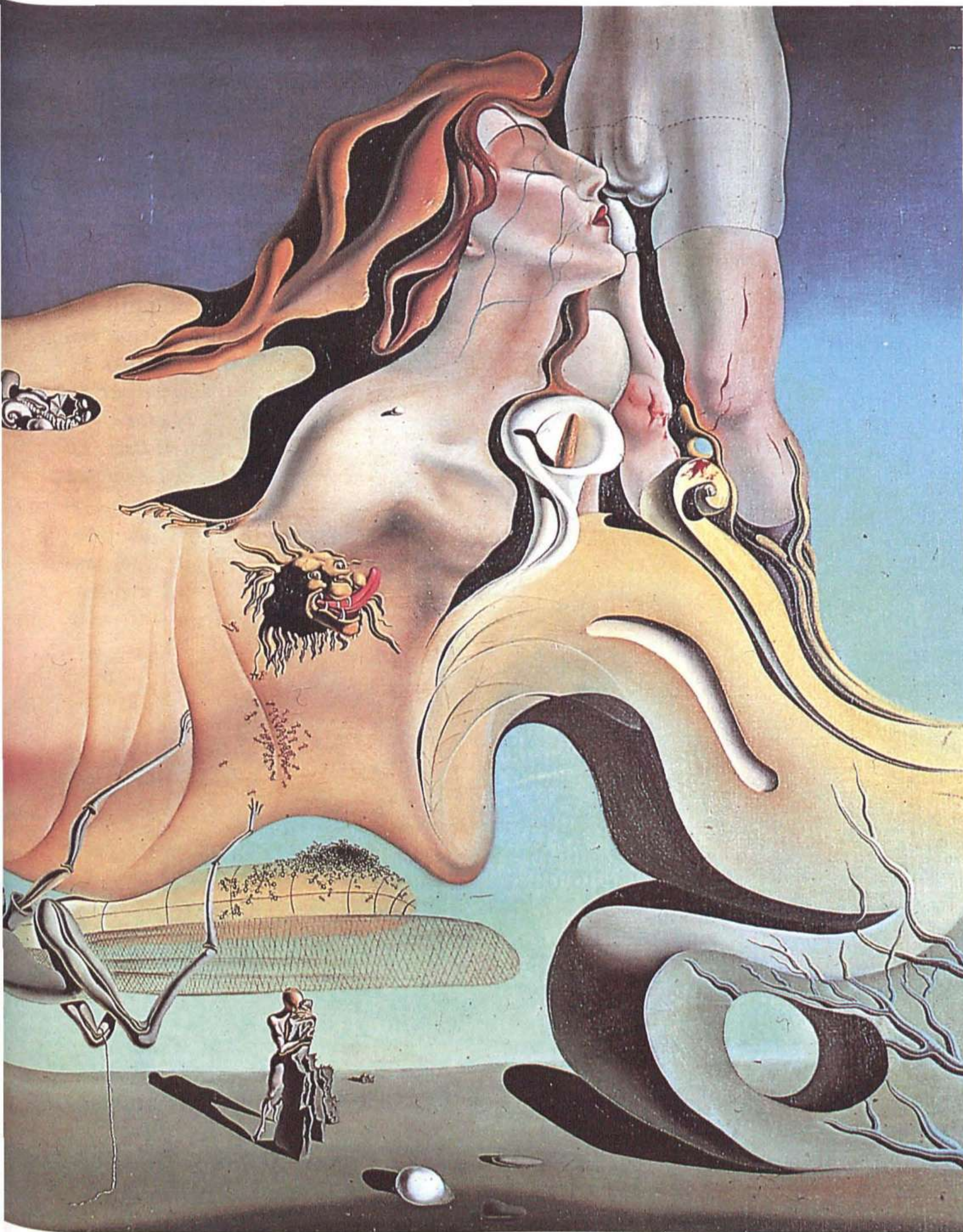
A la derecha, *El gran masturbador*, obra que realizó Salvador Dalí a raíz de conocer a Gala. Arriba, el propio Dalí en una actitud característica ante una de sus obras.

POR su parte, Alfonso Pérez Sánchez, director del Museo del Prado, mantuvo la misma postura: “Hay que tener en cuenta que el Estado somos todos y los gobiernos autónomos forman parte del Estado”. Y el director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Federico Sopena, declaró: “Hay que reconocer que Cataluña ha sido generosísima con Dalí. Catalunya tiene el derecho moral de disponer de la obra del pintor, aunque no le asista el derecho jurídico”. El alcalde de Figueres, Marià Lorca, propuso, el 6 de febrero, que la gestión del legado estuviera a cargo de la Fundación Gala-Dalí, propuesta que Semprún aceptó.

La Fundación Gala-Dalí se constituyó el 23 de diciembre de 1983, en el curso de un acto que tuvo lugar en el castillo de Púbol, oficiando como notario, una vez más, Josep Maria Foncillas. La donación inicial del pintor fue de 621 obras, valoradas en 3.200 millones de



pesetas. En la carta fundacional, Dalí declaró que su obra “ha sido destinada a esta querida patria, madre de patrias, España”. Pero también consignó que deseaba convertir Figueres en “meca cultural y museística de España y del mundo”. La versión definitiva de los estatutos determinó que el patronato de la fundación estaría formado por dos tipos de patronos: los escogidos directamente por Dalí y los representantes de las instituciones. La representación institucional la compondrían: “De uno a tres miembros del Gobierno español,



uno o dos miembros del Ayuntamiento de Figueres y un miembro designado por la Corporación Municipal de Cadaqués". Dalí eligió, como miembros del segundo grupo de patronos, a Ana Beristain (conservadora del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid), Melitón Casals Casas (fotógrafo), Robert Descharnes (fotógrafo y secretario privado), Ramón Guardiola (abogado), Antonio Pitxot (pintor), Emilio Puignao (contratista de obras), Faust Pujols (propietario), Gonzalo Serrachara (abogado), Óscar Tusquets (arquitecto), Eva-

rist Vallés (pintor) y Francisco Vergés (ex director de banco). El Ayuntamiento de Figueres cedió, para su uso como sede de la entidad, el edificio del Teatro-Museo, y conjuntamente con la Generalitat, la Torre Galatea.

EL 7 de febrero, Jorge Semprún anunció, en una visita a Barcelona, que esta fundación sería "el eje fundamental" en la negociación del legado. Una de esas primeras conclusiones de la fundación es que el legado supera las donaciones hechas por Dalí a la ciudad de Figueres y a la propia fundación. Actualmente, el Teatro-Museo de Figueres es depositario de 780 obras, de las cuales, 155 son óleos. Pero Dalí conservaba otros 230 óleos; de ellos, al menos 50 son inéditos. Todo esto se completa con más de 60 acuarelas, *gouaches* y tres centenares de dibujos y esculturas, sin contar con la documentación y el archivo personal. Por tanto, el inventario supera las 2.000 piezas y su valor aún es incalculable.

La colección privada de Dalí está formada por tres grandes bloques. La llamada Colección Gala, formada por obra que se rescató del puesto franco de Ginebra, de depósitos en Nueva York y en París. El nombre de

esta colección se debe a una ocurrencia de Dalí, pero no era propiedad legal de Gala. Sólo ocho de estas obras pertenecen a la fundación, dos fueron compradas por el Estado, una entregada a Cecille Eluard (hija de Gala) y dos regaladas por el propio Dalí a la Generalitat y al Estado. El resto —47 óleos y 13 dibujos, esculturas y acuarelas— forma parte del paquete heredado por el Estado. El último período creativo de Dalí —calificado unánimemente como el menos interesante— representa el 40 por 100 de los óleos del legado.



Bodegón al claro de luna malva, óleo sobre lienzo, 1925-26. A su lado, una inquietante fotografía del pintor.

De los 92 óleos que Dalí pintó entre 1981 y 1983, el Estado ha heredado 87. Diez de esas telas están inspiradas en Velázquez, y 25, en esculturas y frescos de Miguel Ángel. Hay una serie que alude a *convulsiones oníricas* y otra —de 10 cuadros— inspirada en la teoría matemática de René Thom. Hay también dos retratos del príncipe Felipe y otras obras difíciles de clasificar. Este paquete es el artísticamente más polémico, ya que son muchos los expertos que dudan de que sea enteramente obra del pintor.

En el tercer grupo están los 22 óleos que se vieron en las antológicas celebradas en Madrid y en Barcelona en 1983 (los otros que se expusieron allí pertenecen a la Colección Gala), algunos tan conocidos como *La imagen desaparecida* (1938), *Los trocitos de pan expresando el sentimiento de amor* (1940) o *Atómica | Melancólica* (1945). Y quedan unos 60 inéditos.

En la herencia de Salvador Dalí está concentrada toda su trayectoria. Sin embargo, las etapas primeriza y última son las mejor representadas, mientras que se notan ausencias en lo que se refiere a la surrealista y a la de los años cuarenta y cincuenta. Del período que va de 1914 —cuando empezó a pintar— a 1925, el Estado

ha heredado una treintena de cuadros, entre los cuales hay tres retratos de la hermana, uno del padre y dos autorretratos. También hay cuatro paisajes de Cadaqués y cuatro óleos con el título *Naturaleza muerta*.

DEL período que va de 1926 hasta 1939 —uno de los más intensos y, seguramente, el más cuestionable de su arte— hay 14 óleos muy conocidos. Por ejemplo, *El gran masturbador*, que pintó en medio de la euforia que le produjo conocer a Gala. Los otros pertenecen también



HALSMANN (MAGNUM)

a ese período en que encontró y extremó su lenguaje plástico personal, como *Naturaleza muerta al claro de luna*, *El enigma sin fin* o *El enigma de Hitler*.

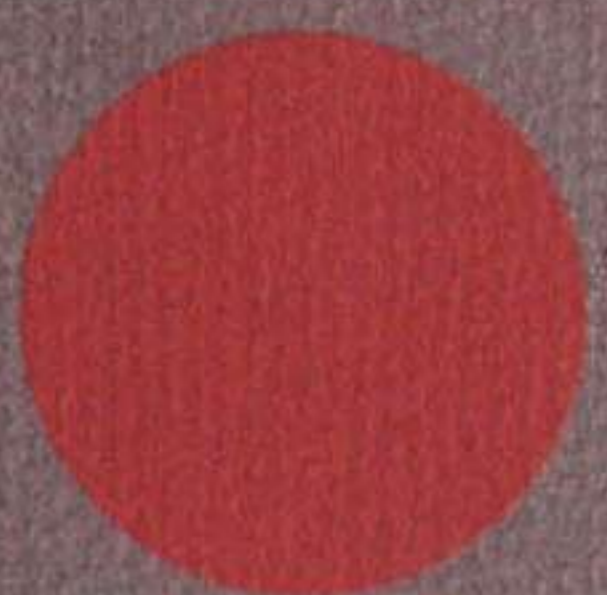
Del período de posguerra hay pocas muestras. Quedan, sin embargo, una quincena de entre las más importantes pintadas entre 1940 y 1960. Por ejemplo, *Atómica | Melancólica*, *Desmaterialización de la nariz de Nerón*, *Equilibrio intraatómico de una pluma de cisne*, *Primera versión de la Leda Atómica*,

Estudio para la Madona de Port Lligat, *La velocidad máxima de la Madona de Rafael*, *Figura rinocerónica de Fidias Ilisos*. Cuadros que pertenecen a la llamada etapa místico-atómica, caracterizada por la impresión que le causó la explosión de la bomba atómica sobre Hiroshima y por el frenesí católico (con visita al Papa incluida) que le siguió. De los años sesenta y, especialmente, de los setenta destacan algunos cuadros estereoscópicos, como *Las señoritas de Avignon*, *Alucinación rafaelesca* y *Odalisca cibernética*.

Acuarelas, *gouaches*, dibujos a tinta y a lápiz, esculturas y litografías de la primera época (de tiradas cortas) completan lo más valioso del legado. Dibujos como *Gradiva*, *Estudio para la premonición de la guerra civil*, *Retrato de Sigmund Freud*, y acuarelas como *Trotsky*, *Escenas de Madrid* o *Esfinge pasando a través de una llave* están, en realidad, mejor cotizados que algunos óleos.

En toda esta herencia que el pintor ha legado a los españoles es posible recomponer el mosaico total de su obra. Una obra que atraviesa los años y las contradicciones del siglo. Como escribió Ignacio Gómez de Llano, el tramo más imaginativo de este siglo tiene 60 años, justo el tiempo en que se movió el pincel de Dalí.

KALÍAS
REVISTA D'ARTE
Año I - Núm 1
Febrero 1989



IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

IVAM CENTRE JULIO GONZALEZ

 **GENERALITAT VALENCIANA**
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIO I CIENCIA

EL PRADO DEL SIGLO XX





MIGUEL GONZÁLEZ

REMODELACIÓN DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

KALI NEGRA

La tecnología más moderna y el respeto al pasado se conjugarán para convertir al histórico edificio que alberga al Centro Reina Sofía en la sede del futuro Museo de Arte Contemporáneo. El Centro cerrará sus puertas en agosto para dedicarse de lleno a las obras.

A

partir del próximo mes de septiembre, cuando se reanuden las exposiciones en el Centro de Arte Reina Sofía, los visitantes podrán empezar a apreciar los primeros cambios visibles del avance de las obras. Las fachadas, que aparecerán cubiertas durante el verano, empezarán a revelarse con su nuevo tono crema que dará más luminosidad a ese edificio compacto y austero. También este verano se iniciará la construcción de los elementos arquitectónicos más espectaculares que se incorporarán a la estructura original: las dos torres de hierro y cristal que se instalarán en la fachada principal, con cuatro ascensores transparentes cada una.

Las obras de remodelación, cuya finalización está prevista para el próximo mes de marzo, con un presupuesto de unos 2.000 millones de pesetas, convertirán al Centro de Arte Reina Sofía en uno de los museos de arte contemporáneo más importantes de Europa. Se habilitará la totalidad de sus 40.000 metros cuadrados, de los que ahora sólo se utilizan 20.000, para fines museísticos. Una extensión considerable si se la compara con los 12.000 metros cua-

drados que tiene el edificio principal del Museo del Prado. Espaciosidad y situación privilegiada en el Madrid de la Ilustración que construyó Carlos III, la zona museística por excelencia de Madrid —con otros museos como el del Prado, así como el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico y los Palacios de Velázquez y de Cristal, en el Parque del Retiro—, hacen de este edificio un marco excepcional para albergar el principal museo de arte contemporáneo de España.

Pero no ha sido un edificio de fácil aceptación. Construido por Carlos III a mediados del siglo XVIII para albergar al Hospital General de Madrid, ha sufrido a lo largo de su historia modificaciones del proyecto original que han alterado sus nobles proporciones originales. Por ello, desde que se decidió su remodelación, ha suscitado las reacciones más opuestas. Mientras unos defienden su arquitectura con calificativos como “grandeza estructural”, otros han dicho que es “feo”, “austero”, “una mole compacta y poco grácil”.

LA misma divergencia de opiniones llevó al borde del derribo en los años setenta a este edificio, que cesó en sus funciones como Hospital General de Madrid en 1965. Finalmente, logró salvarse del derribo y fue declarado monumento nacional en 1977, gracias a un defensor a ultranza, el profesor Pérez Villanueva, entonces director general de Bellas Artes. Poco después, tras ser transferido al Ministerio de Cultura, se iniciaron las primeras obras de remodelación, a cargo del arquitecto Antonio Fernández Alba, para convertirlo en un centro de arte.

Pronto otros arquitectos dieron la razón a Pérez Villanueva. Porque, a pesar de su fachada austera, sus interiores son luminosos y de una bella arquitectura. Y esto es lo que se proponen preservar y poner de relieve los arquitectos encargados de su remodelación, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. “Se trata de sacar el mejor partido de una estructura que es más bella por dentro que por fuera”, sostienen ambos.

Sus interiores ofrecen grandes posibilidades para la exhibición del arte moderno. Ya sea en el ambiente apacible y casi monacal de su patio, un lugar idóneo para las grandes piezas de arquitectura moderna, o bien en otros espacios como el cuarto piso, con una estructura que recuerda a las grandes naves industriales o *lofts* neoyorquinos, y que permite recrear la simplicidad y desnudez de los espacios en los que se ha creado mucho del arte que se exhibirá en estas salas. Por ello, aquí estarán las exposiciones temporales, sobre paredes encaladas de blanco. Ésta es la última planta que fue añadida al edificio original de tres pisos diseñado por el arquitecto italiano Francisco Sabatini, por encargo de Carlos III hace 200 años. Y a diferencia de

Carlos III
construyó
el edificio para albergar el
Hospital General de Ma-
drid, en la segunda mitad
del siglo XVIII



las plantas inferiores, sus techos no están abovedados.

Un ambiente más sereno se reserva para la exposición permanente. Se situará en la segunda planta, la más noble del edificio, con imponentes abovedados y con un fondo tamizado de color gris perla.

La separación de las dos principales plantas dedicadas a las exposiciones no se ha hecho al azar. La intermedia, la tercera, era el ático o última planta del edificio original. Por ello, aunque sus techos tienen quizá el abovedado más bello, son también los más bajos, lo cual la hace poco apta para la exhibición de obra grande. Ésta es la razón de que el piso tercero se dedique a biblioteca, videoteca y a la exposición de trabajos gráficos y obra pequeña.

Otros cambios afectarán al área de entrada o recepción, que se ampliará con el espacio que ahora ocupa la librería, para permitir el acceso desde el interior a los ascensores de cristal de la fachada. Otra área en las plantas cero y uno se dedicará a la restauración y a librería, cafetería, autoservicio y restaurante. En el resto de estas dos plantas se encontrará el salón de actos y otras salas de exposiciones para técnicas visuales directamente relacionadas con el arte moderno.

Remodelar el centro para habilitar sus 40.000 metros cuadrados costará más de 2.000 millones de pesetas

Se trata de poner de relieve sus interiores espaciosos y abovedados que conforman la parte más bella del edificio



MIGUEL GONZÁLEZ

Pero quizá los cambios más importantes son los que afectan a las áreas de acceso, que se ampliarán por la calle Hospital, para permitir la entrada de los camiones con obras de arte, y también, el aparcamiento de autocares con grupos. En esa misma entrada se instalará un potente montacargas capaz de levantar 5.000 kilos o 60 personas, dedicado al traslado de las obras que se expongan en el Centro y a las visitas en grupo.

Frente a la fachada principal se proyecta un gran espacio vacío o zona peatonal para uso ciudadano, al estilo de las plazas que se encuentran frente a grandes museos europeos, como el Centro Pompidou.

Para preservar y poner de relieve la estructura original del interior, lo más difícil ha sido encontrar una solución al sistema de canalizaciones, sin que alterara las líneas arquitectónicas. El acondicionamiento del ambiente, con una temperatura, humedad y pureza constante del aire, es vital para la preservación de las obras de arte. Tras estudiar diversas fórmulas, al final se encontró la solución para que las numerosas canalizaciones pasaran inadvertidas, aprovechando los vacíos en los riñones de las bóvedas.

No ha sucedido lo mismo con el problema de acceso de una planta a otra que presenta el edificio. La instalación de ascensores o de cintas transportadoras en el interior habría obligado a importantes destrozos precisamente en lo que tiene de más bello la construcción, explica Íñiguez de Onzoño. Por ello, la mejor solución que se ha encontrado ha sido la de instalar dos torres en la fachada con ascensores transparentes.

A pesar de que hay quien ha criticado esta solución como algo que rompe con la línea estética propia de este edificio del siglo XVIII, hay también quien considera que aporta un aire de modernidad muy acorde con el arte que se expondrá dentro.

Según este arquitecto, "el criterio que prevalece es el de incorporar elementos que puedan identificarse claramente como una aportación actual a los edificios antiguos. Es una corriente de la arquitectura que se basa en el contraste y la diferenciación". Por ello, para las torres de cristal con los ascensores se utilizará la más alta tecnología europea destinada a la sujeción y fijación del vidrio, de la misma naturaleza que la incorporada por el Louvre para su espectacular y polémica pirámide a la entrada del museo.

IVAM

EL ÉXITO DEL RIESGO

JORGE GARCÍA

Una amplia colección de piezas y dibujos del escultor catalán Julio González —la mayor reunida por una institución museística— constituye el principal activo del recién inaugurado Instituto Valenciano de Arte Moderno. Sus fondos reúnen también una muestra muy selectiva de informalismo español, así como una selección de obras del pintor Ignacio Pinazo.

CON la puesta en marcha del Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia se convierte en una de las capitales europeas del arte del siglo XX.

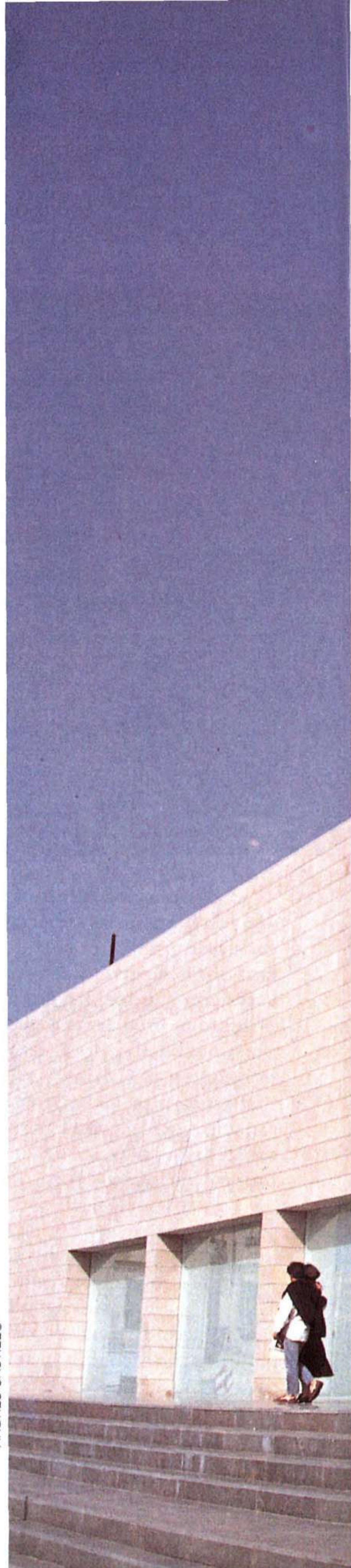
Desde el mismo día de su inauguración por la Reina Doña Sofía, el pasado 18 de febrero, el IVAM ha suscitado multitud de parabienes y felices augurios. Todo ello acompañado de una euforia ciudadana debida, sin duda, a un fenómeno tan de nuestro tiempo como el prestigio novedoso del arte actual en los medios de comunicación.

Y no obstante, en momentos de consenso tan unánime como éste, aunque sea de justicia, uno desearía que el optimismo tuviera también su vertiente polémica, porque la aparición de un museo que se autoproclama Instituto Valenciano del Arte Moderno es, en primer lugar, una invitación al debate de cuestiones abiertas, de alternativas que no parecen precisamente definitivas. Un museo es una tesis; un museo que se consagra al arte desprendido de las vanguardias clásicas es una tesis doblemente problemática, cuyas decisiones más elementales pasan, a riesgo de la incoherencia, por una idea clara de lo que esas vanguardias han supuesto y deben suponer en lo sucesivo.

El IVAM sólo existía como proyecto de la Genera-

Fachada principal del IVAM, reflejo de la austeridad que domina todo el edificio.

ANDRÉS CASTILLO







ANDRÉS CASTILLO

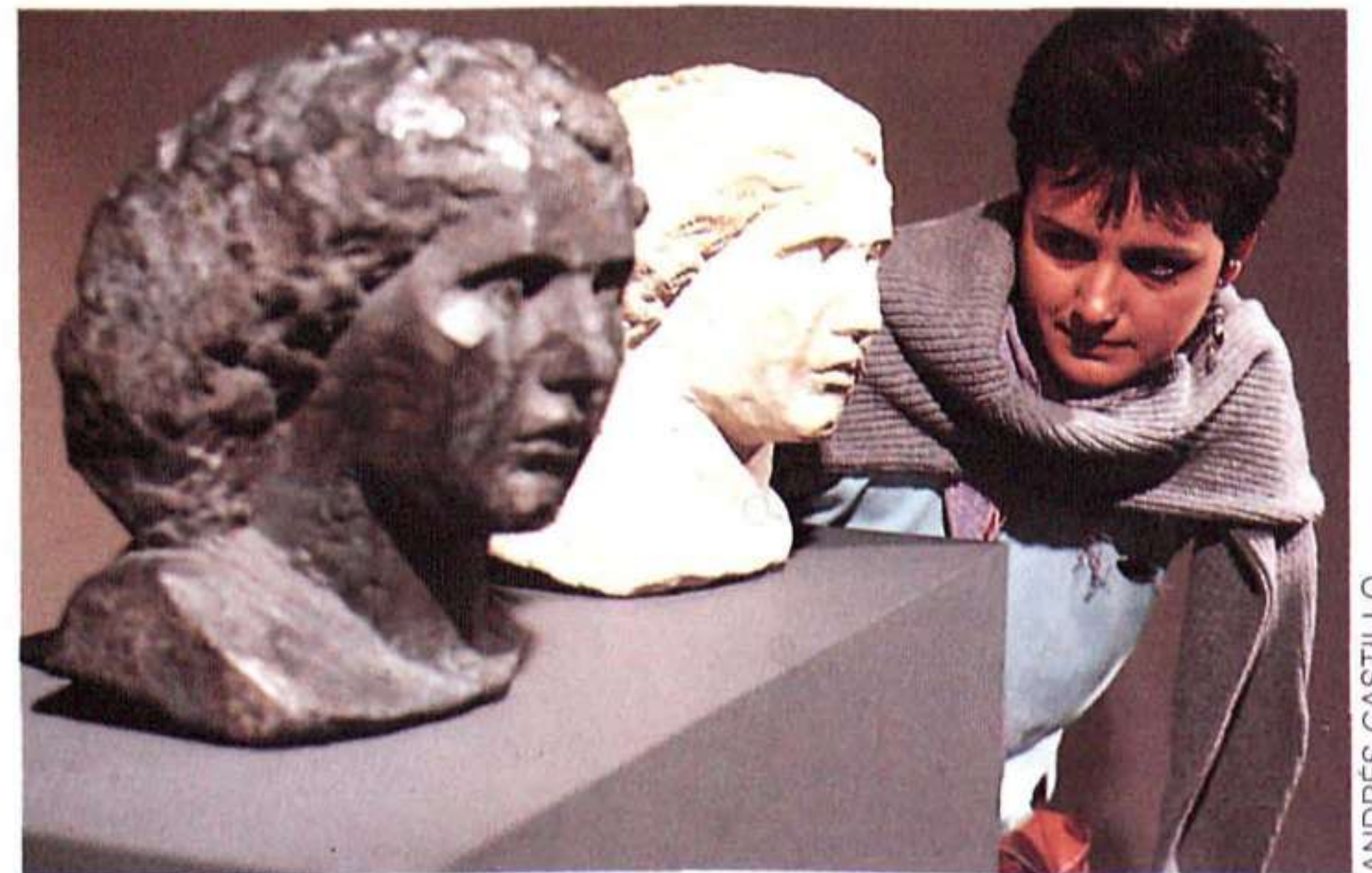
La exposición antológica del Equipo Crónica ha sido una de las de mayor éxito en el IVAM.

litat valenciana, hasta que en julio de 1985, Tomás Llorens, entonces director general del Patrimonio Artístico y responsable de llevar adelante la puesta en marcha del museo, adquirió una importante colección de esculturas, pinturas y dibujos del escultor catalán Julio González. Dicha colección, presidida por la espectacular *Femme au miroir*, iba a convertirse en sostén del futuro instituto, cuya sede de nueva planta sería incluso bautizada con el nombre de Centro Julio González.

LA colección de Julio González tiene suficiente entidad como para valer un museo. La contribución de González a la escultura del siglo no necesita demostraciones; por medio de esta compra, el IVAM se ha convertido en poseedor del mayor conjunto de piezas del artista, lo que equivale a decir que supone una parada obligatoria de cualquier historia de la escultura y del arte recientes.

El propósito de Tomás Llorens fue centrar las adquisiciones de fondos para el futuro museo en las décadas de los cincuenta y sesenta, con algunas prolongaciones hacia adelante o hacia atrás, pero poniendo ahí el mayor esfuerzo adquisitivo, en razón a la disponibilidad del mercado y a la atención teórica relativamente escasa que se ha dispensado al período. La actual directora gerente del IVAM, Carmen Alborch, que ocupa el cargo desde varios meses antes de la inauguración, ha confirmado su apoyo a esta estrategia.

De algún modo, no obstante, Julio González se constituye en síntoma de la ideología que subyace al proyecto; puesto que la colección del IVAM descubre



ANDRÉS CASTILLO

Dos esculturas de Julio González.

la imposibilidad de encasillar al escultor en un vanguardismo al uso y pone de manifiesto las tensiones internas de la propia vanguardia; proporciona un punto de partida ejemplar para una relectura tanto de las vanguardias como de sus legítimos herederos. La perspectiva historiográfica se constituye así en uno de los objetivos mayores del instituto, reforzado incluso desde las propias publicaciones del IVAM —la revista *Kalías*— o desde iniciativas como las salas de técnicas alternativas.

Estas últimas cuentan entre los ragos más personales del museo valenciano, que convierte la debilidad en virtud; puesto que no es posible —tal vez carezca de sentido— competir con colecciones veteranas o con museos de mucho más poder adquisitivo, el IVAM re-

serva varias salas a técnicas *menores*, como el dibujo o la fotografía, pero cuya importancia a la hora de establecer el rumbo del arte del siglo XX no puede ser ignorada, junto al protagonismo de pintura y escultura. El IVAM será uno de los pocos museos de arte moderno en dedicar una atención específica a estas artes.

AQUÍ es necesario mencionar las 25 exposiciones que Llorens va a coordinar para examinar la función del dibujo en la obra de grandes artistas del siglo. La primera de ellas, dedicada a Picasso, es particularmente instructiva sobre la génesis del cubismo. El papel no ha sido sólo un elemento auxiliar del pintor; funciona como auténtico banco de pruebas, disparadero de las grandes ideas. A lo largo de un generoso catálogo de exposiciones, esta tesis deberá verse reforzada.

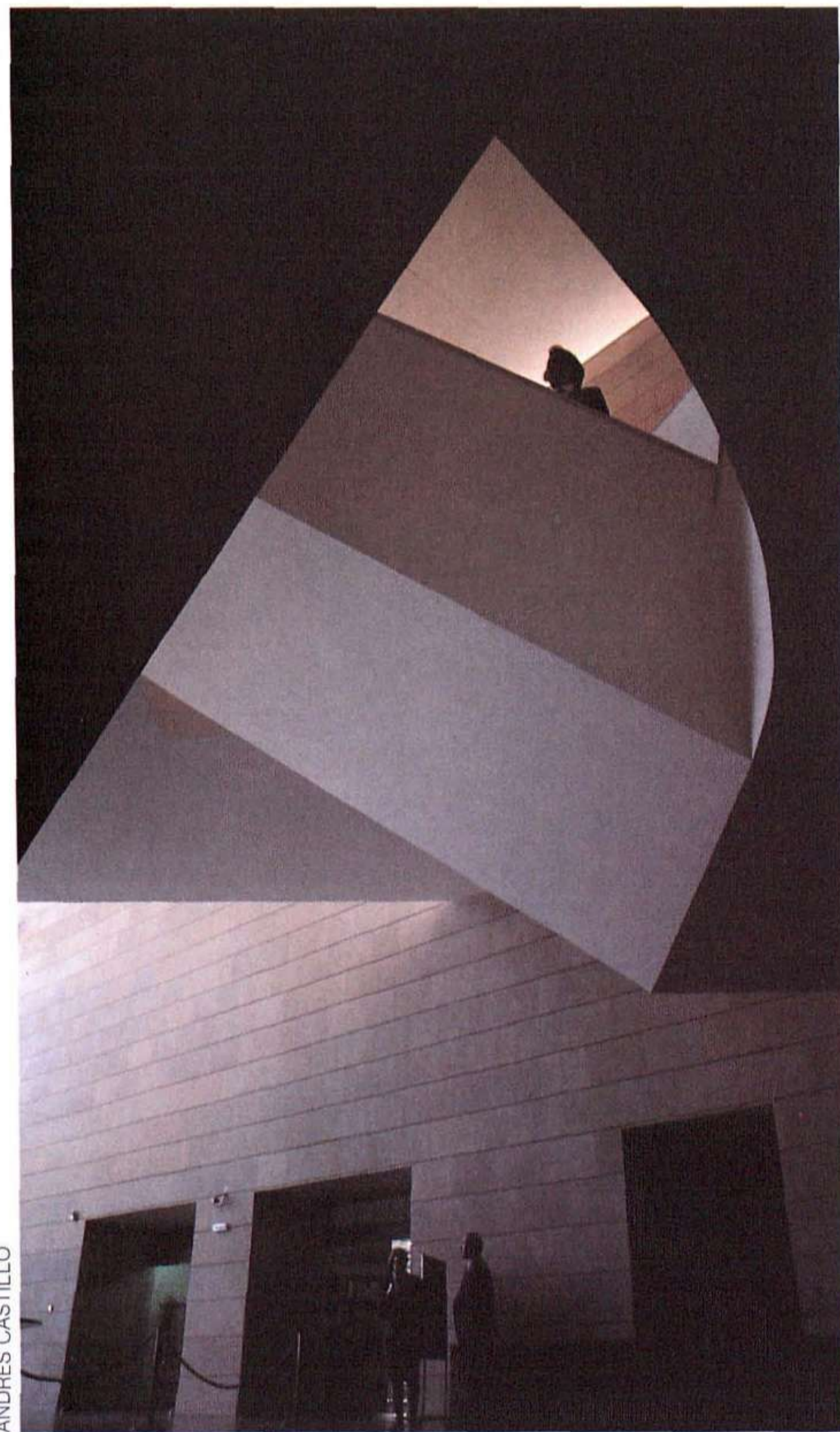
El IVAM tiene dos sedes, ambas situadas en el popular barrio del Carmen, a orillas del antiguo cauce del Turia. La principal de ellas es un edificio de nueva planta: el Centro Julio González. El llamado Centro del Carmen ocupa parte de un antiguo convento del siglo XIII, que ha conocido sucesivas intervenciones arquitectónicas hasta el siglo pasado, cuando pasó a ser la sede de la Escuela Superior de Bellas Artes.

El Centro Julio González ha sido fruto del trabajo de diversos arquitectos, en estrecha colaboración con Tomás Llorens. Un equipo de profesionales, en el que sobresalen los nombres de Emilio Giménez y Carlos Salvadorés, ha procurado resolver, junto a los problemas propios de un museo, otros sobrevenidos, como el de la armonía con un barrio modesto.

La solución ha preferido en casi todos los casos la funcionalidad y la discreción. Por lo que toca a la relación del edificio con el barrio, basten los síntomas del revestimiento en piedra caliza; los muros calados allí donde se enfrentan con viviendas o los breves adornos florales, como síntoma de la convivencia *respetuosa* que está en el ánimo de los arquitectos. Por lo que toca a la función museística, el primer dato a tener en cuenta es que no se ha ido a una arquitectura innovadora; no se ha concedido apenas protagonismo al receptáculo, del que la monumentalidad está prácticamente ausente, si exceptuamos la magna fenestration de la fachada principal o la elegante perspectiva de la escalera que aboca en el *ball*.

Se nota que el edificio sirve a un concepto. Se nota tal vez demasiado, de modo que sólo los cuadros y las

□ El edificio cuenta con nueve galerías de diversos tamaños y usos



Panorámica del espacio interior del museo.

esculturas lo completan; ausentes éstos, el Centro Julio González resulta severo, dominado en exceso por la geometría del ángulo recto y el tono gris de las zonas de acceso. Pero, de cualquier modo, sería difícil ver un defecto en esta especie de adecuación máxima entre continente y contenido.

El edificio cuenta con nueve galerías de diversos tamaños y usos. Dos de ellas van a albergar las colecciones permanentes del propio González y del valenciano Pinazo, cuyos atrevimientos impresionistas señalan el límite cronológico, el punto de arranque del proyecto. Hay una sala especialmente llamativa por sus amplias dimensiones y sus cristaleras abiertas sobre la calle. En un principio se ha reservado para mostrar los fondos del IVAM, en materia de informalismo es-

pañol, con obras de Tàpies, Saura, Millares y Chillida; pero en un futuro se pretende dedicar preferentemente a la escultura. El espacio total destinado por el museo a las exposiciones es de 4.800 metros cuadrados, sobre un total edificado de 17.200.

En pleno barrio aparece el antiguo monasterio, la sala llamada del Carmen. Todavía por ultimar su restauración, la intervención ideada por Carlos Salvadores respecta al máximo la especificidad del edificio y cada una de sus distintas alternativas estilísticas. Es un espacio difícil, pero muy atractivo, casi espectacular. Los diversos comisarios encargados de las exposiciones destinadas a este centro tendrán que ingeniárselas en un combate contra el propio receptáculo, que debe arrojar siempre resultados sorprendentes. Así sucedió en el caso de Jean-Luis Froment, director del Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, que cargó con la responsabilidad de inaugurar el centro con una exposición de obra reciente del pintor José María Sicilia. La dirección del IVAM ha entendido que estas salas deben dedicarse, lógicamente, al arte más reciente; también será la sede destinada al arte joven valenciano.

EL IVAM tiene en su juventud uno de sus mayores atractivos. Es el primer museo de una nueva generación que incluirá también el de Catalunya, en Barcelona; Reina Sofía, en Madrid, y el de Bilbao. El hecho de contar con instalaciones de nueva planta le pone, en muchos aspectos, por delante de otros centros hermanos que, pese a su mayor antigüedad o a presupuestos más grandes, quedan muy lejos del Centro Julio González en cuanto



Vista de la escalera y del vestíbulo desde el primer piso.

ANDRÉS CASTILLO

a eficiencia. Esta joven generación de museos nace al calor de una política institucional decidida a crear infraestructura para la difusión de las artes plásticas, en el horizonte de la integración de España a Europa y la cita de 1992.

En la disputa por abrirse un hueco en el panorama que va a estar presidido por la proliferación, el Instituto Valenciano de Arte Moderno goza de un inmejorable punto de partida: la colección Julio González, cuyo calibre internacional es cada vez más difícil de igualar con nuevas adquisiciones. Es necesario hacer mención también a la colección de obras de Antoni Tàpies, que el propio pintor ha juzgado como la mejor de cuantas se exhiben en distintos museos internacionales. La política de adquisiciones en un futuro inmediato puede acabar perfilando uno de los conjuntos más sensibles de arte moderno en España. Por lo pronto, y en lo que se refiere a figuras extranjeras, el IVAM posee ya obras de Masson, Lidner, Fontana y Torres García, entre otros. A medio plazo, estas obras integrarán una pequeña colección *de lujo*, que dará cuenta de las principales creaciones que han marcado el carácter del arte de nuestro siglo.

Las recientes discusiones entre los especialistas en arte moderno han dejado bien claro que tanto la museografía como la historiografía del arte están viviendo una evolución tan sorprendente como fascinadora. A la busca de un paradigma quizá imposible, es tiempo de reconsiderarlo todo: la correspondencia entre el arquitecto y el director del museo, el valor de la rehabilitación de edificios históricos, la conveniencia de las colecciones permanentes, la necesidad de dar mayor o menor cuenta del entorno del museo.

Compra cuanto quieras
y paga sólo el 10% al mes

Galerías
Preciados

2357774

ONTESINOS

DUCA: FEB-88

TIENES A TODO GALERIAS EN EL BOLSILLO

CON NUESTRO EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE

Una Cuenta de Compras abierta permanentemente.

Con la Tarjeta de Compras dispones de TODO GALERIAS: la última MODA, lo mejor para el HOGAR, el DEPORTE... hasta un magnífico almuerzo en nuestras cafeterías.

Y con nuestro EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE eliges el límite de crédito que deseas y eliges la forma de pago.

- 10% mensualmente • Una cantidad fija al mes. Y si deseas pago total a 30 días.

Infórmate en cualquiera de nuestras tiendas de todas las ventajas de nuestro EXCLUSIVO SISTEMA REVOLVENTE.

Galerías
Preciados

GALERIAS

• ALBACETE • ALICANTE • BADAJOZ • BARCELONA • BILBAO • BURGOS • CADIZ • CORDOBA • DON BENITO • EIBAR • GRANADA • JAEN • LAS PALMAS DE GRAN CANARIA • MADRID • MURCIA • OVIEDO • PALMA DE MALLORCA • SANTA CRUZ DE TENERIFE • SEVILLA • VALENCIA • VALLADOLID • VITORIA • ZARAGOZA

ES uno de los *gigantes* vivos del arte contemporáneo, como lo fueron Miró y Picasso, maestro e impulsor de muchas corrientes de vanguardia y, cómo no, uno de los pintores más cotizados del mundo, aunque para él éste sea un aspecto secundario. Para el artista catalán, lo que ha marcado la diferencia entre el éxito y el fracaso profesional ha sido, en su caso, “el haber conseguido que la gente me escuche, y que lo que expreso a través de mi pintura, le impacte”.

MAITE RICART

ANTONI TÀPIES

“EL ARTE ES UN JUEGO EMOCIONAL”

CUMPLIRÁ 66 años el próximo mes de diciembre, y por esa misma época podrá festejar también que se cumplen 40 años desde su primera exposición personal en las Galerías Layetanas de Barcelona, aunque antes había dado a conocer su obra, por primera vez, en el marco del Salón de Octubre (1948). Mucho ha llovido desde entonces y el pintor puede ahora alardear de su contribución al arte contemporáneo con una producción artística tan extensa como diversa e innovadora, así como difícil de integrar en alguna categoría conocida. Una obra que, por otra parte, ha sido realizada desde el convencimiento de que “el arte es un juego emocional y, al mismo tiempo, un estímulo para el pensamiento”.

“Éste no es sólo mi punto de vista”, añade. “En la historia del arte ha habido siempre artistas preocupados por los aspectos éticos y cognitivos inherentes a la verdadera obra de arte, cuyo ideal era poder transportar, a través de la pintura, la mente del espectador a ciertos niveles de conocimiento. Es a través de la ética que el artista se preocupa por la vida cotidiana, por los hechos sociales y políticos de su tiempo.”

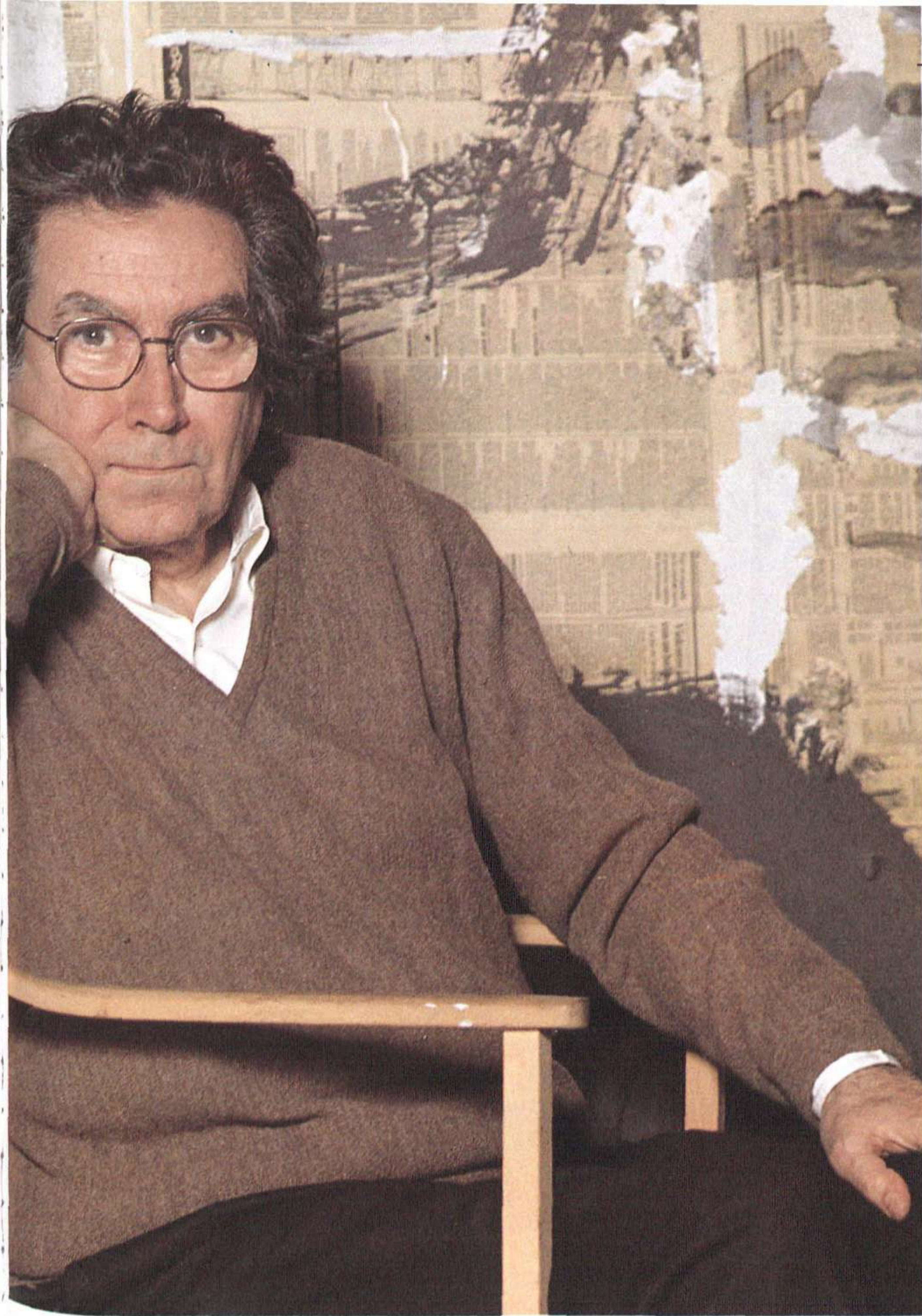
En más de una ocasión, Tàpies se ha definido como un pintor “muy realista”, cuya preocupación constante ha sido la reflexión sobre la existencia del hombre y sobre su destino. De hecho, cuando se le pregunta qué fue lo que le impulsó a pintar, responde: “Fui descubriendo que a través de la pintu-

ra podía explicarme yo mismo y la realidad. Tenía un temperamento un poco filosófico y encontré en la pintura una manera de explorar los misterios de la existencia. La pintura es un medio de expresión más directo y más limpio que la palabra”.

Respecto al papel de la pintura en la sociedad, Tàpies opina que tiene “el poder de provocar un cambio en la conciencia de la gente. Pero las sabidurías orientales me han hecho ver que hay que actuar de una determinada manera, utilizando rituales concretos, si se quiere llegar a modificar esta conciencia. Los orientales cuentan para ello con métodos como el *yoga*; el *ko-ham*, del Zen, o el *mandala*, en la cultura india”. “En Europa”, añade el pintor, “esto también ha existido. En la época del Románico todavía se detecta la función originaria de la pintura, como provocadora de un efecto mágico sobre el espectador; como estimuladora de un sentimiento místico, porque iba acompañada de unas creencias, de un discurso ideológico, además de un clima general que venía dado, entre otras cosas, por la arquitectura de las iglesias”.

“Sin embargo”, continúa Tà-





TERESA PEIRI

la obra pictórica, escultórica y gráfica de Tàpies se verá de nuevo refrendado, en los próximos años, en una serie de exposiciones y retrospectivas a celebrar en varios países europeos y asiáticos. La más inmediata tendrá lugar en Pekín, un mercado inexplorado por el artista, donde se presentará una antológica de su obra gráfica, con la participación de la Generalitat de Catalunya. Y en fechas aún por determinar tendrán lugar sendas exposiciones en Lisboa, en la Fundación Gulbenkian, en el Centro Georges Pompidou de París y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA).

Tàpies valora mucho, dentro del conjunto de su producción, tanto los grabados como los carteles, las portadas de libros y de discos. “Mi incursión en estos terrenos artísticos está ligada a mi afán de servicio a la sociedad y, al mismo tiempo, me ha permitido experimentar con materiales diferentes”. “Cada uno de estos medios”, añade, “tiene sus propias leyes y me he tenido que adaptar a ellas, aunque no he renunciado a la innovación. Son sistemas que permiten la multiplicación de las piezas y, de esta forma, resultan más accesibles a mayor cantidad de gente”.

Acerca del momento creativo que atraviesa, Tàpies opina: “Estoy en una etapa de mayor madurez y experiencia, lo que supone tener más dominio de los materiales y de la técnica. Esto me permite hacer cuadros de mayor tamaño, casi murales, pero siempre con la mentalidad de un pintor de caballete”. “El cuadro de caballete”, añade, “es para mí un símbolo de independencia frente a las instituciones, las clases sociales, etcétera... También me gusta la idea de seguir trabajando como un amateur. No me agrada ser un profesional, encasillado en un gremio.”

pies, “la sociedad contemporánea todavía no ha encontrado el equivalente de este sistema. Hay quien afirma que los museos serán los sustitutos de las iglesias, pero se necesitan muchos medios para hacer que esto se convierta en realidad. De otro lado, los museos han de hacer concesiones para atraer al público, y ello va en detrimento

del ritual que debe envolver la obra de arte”.

Con la creación de la Fundación Tàpies, el artista intentará recuperar esa atmósfera de solemnidad necesaria para que la pintura pueda estimular la reflexión espiritual, y dice soñar con la Fundación desde que empezó a pintar.

El reconocimiento mundial de

C

UANDO Rosina Gómez Baeza, una experta en organizar ferias, asumió la dirección de Arco 87 se elogió su desvinculación con el mundo del arte como posible garantía de imparcialidad. Ahora, con la novena edición ya en marcha, Arco es el certamen estrella de la Institución Ferial de Madrid (Ifema) y cada año atrae a más consumidores de cultura. A sus 46 años ve satisfecha cómo se cumple su objetivo: "Convertir la capital de España en un mercado internacional del arte de vanguardia".

ROSA RIVAS

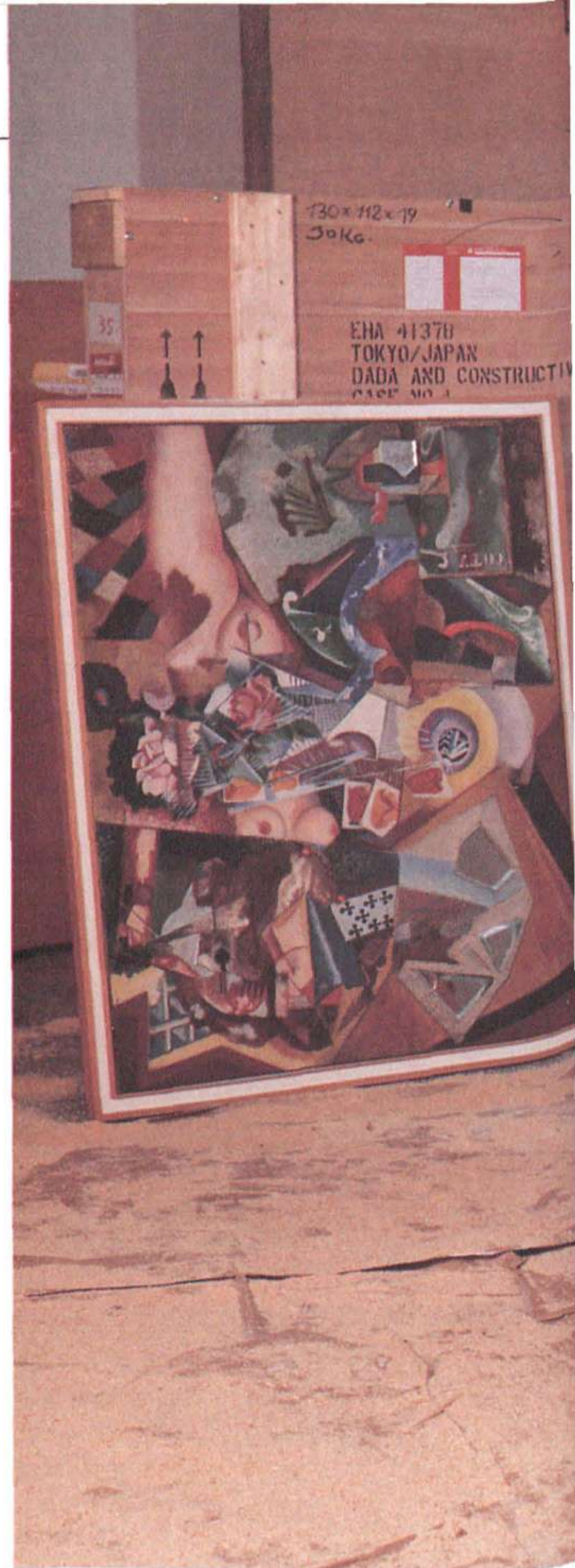
ROSINA GÓMEZ BAEZA LA MIRADA INTERNACIONAL

DESDE que inició su actividad en Ifema, hace diez años, no ha dejado de insistir en el aspecto comercial de Arco: "La idea que me animó en el proyecto fue lograr un mercado internacional de arte de gran calidad. Cuando se inició Arco, en 1982, había necesidad en España de una gran bienal, pero no así después. Yo dije que no se trataba de una mera exposición, que se presentaban las obras para ser adquiridas y esa llamada al coleccionismo la seguimos haciendo. No es una muestra como las que pueden organizar el Ministerio de Cultura, La Caixa o la Fundación March, que lo hacen formidablemente. Arco es distinto. Se dice en tono despectivo que Arco es comercial y, precisamente, eso es lo que es. Pero en

Arco no hay un arte comercial tradicional, sino de investigación de aporte creativo. Y también es falsa la afirmación de que si Arco asegura la calidad, no puede hacerlo con las últimas vanguardias y la experimentación."

La capacidad tentadora de Arco parece que da frutos, según las cifras que maneja su directora: "Este año hubo un 9 por 100 de visitantes extranjeros, un 6 por 100 más que el año anterior. En total, 1989 ha registrado un 17 por 100 más de asistentes, y de intención de compra, un 32 por 100, frente al 10 por 100 de 1988. Hay posibilidades de compra para todo el mundo o, simplemente, de informarse sobre el panorama artístico. Hay tanto que aprender de Arco..."

Febrero se ha convertido en el



mes de Arco, y ver o dejarse ver allí es casi como leer el último libro o conocer la película recién estrenada. Un dato imprescindible para estar al día. Pero Rosina Gómez Baeza no cree que esto sea una pose de nuevos ricos de la cultura. "Un mayor contacto con el arte, la ópera, el teatro, el cine... fomenta el amor por esos medios de expresión. No se ama lo que no se conoce y nadie se rodea de elementos visuales como la pintura, la escul-



ANA TORRALVA

sea aquí tan notable como en cualquier otro país del entorno comunitario o de América, donde la aportación del coleccionista o de la empresa es importantísima”.

La propia Feria de Arte Contemporáneo se convertirá próximamente en museo, cuando se instale en su nueva sede.

En torno a 1992, Arco hará una convocatoria extraordinaria de actividades; lo más inmediato para su comité (integrado por 20 miembros, “galerías de línea muy distinta”) es la edición de 1990. En ella se presentará un banco de datos de arte contemporáneo, que incluye información sobre artistas, expertos, tendencias, entidades públicas y privadas, bibliografía, calendario de ferias y exposiciones... “Además”, añade Gómez Baeza, “mantendremos el certamen *Videoarco* en sus fases documental y creativa e impulsaremos la fotografía. Hemos firmado acuerdos con el Centro Pompidou, de París, y con la Fundación Gulbenkian, de Lisboa. Organizaremos viajes con la asociación Amigos de Arco y buscaremos en los países del este de Europa y de Latinoamérica su producción artística más relevante”.

Esta mujer de 46 años, casada, con dos hijos y con hermanos en la esfera empresarial, nació “con proyección internacional”. Sus raíces están en Asturias, Catalunya y Canarias, “zonas de España muy vertidas hacia el exterior”, y su familia, adinerada, siempre ha mirado más allá de las fronteras.

De formación anglosajona, también ha vivido en Francia y en EE UU. Hiperactiva —“he trabajado toda mi vida, mi padre no consentía la vagancia”—, su trabajo la mantiene en constante movimiento y de ahí le nace una obsesión: “Nuestros artistas y nuestras galerías han de ser internacionales, porque los españoles ya somos ciudadanos del mundo”.

tura, la fotografía o el vídeo sin que verdaderamente le resulte grato. En los últimos años ha existido un mayor acercamiento al arte, debido en gran medida a programas magníficos; como los de tres entidades, dos privadas —Caixa y March— y una pública —Centro Reina Sofía—, que han realizado un esfuerzo muy importante en exposiciones y nos han acercado a grandes artistas. Ello hace que, junto a Arco —que en la actuali-

dad es un fenómeno masivo y ha iniciado a muchos en la apreciación del arte contemporáneo—, ese interés nacional sea una realidad.”

En su empeño por interesar a los españoles en el coleccionismo y en activar el mercado, otra tarea prioritaria de Arco es “instar al Gobierno a que reconsidere la fiscalidad de las obras de arte, como se ha hecho en Francia o en la RFA, para que la iniciativa privada



Si necesitas despejar tus dudas,

Si quieres que no se te escape un detalle,



Si necesitas espacio vital,

Si buscas y no encuentras, ven a Crisol.



Contrapunto

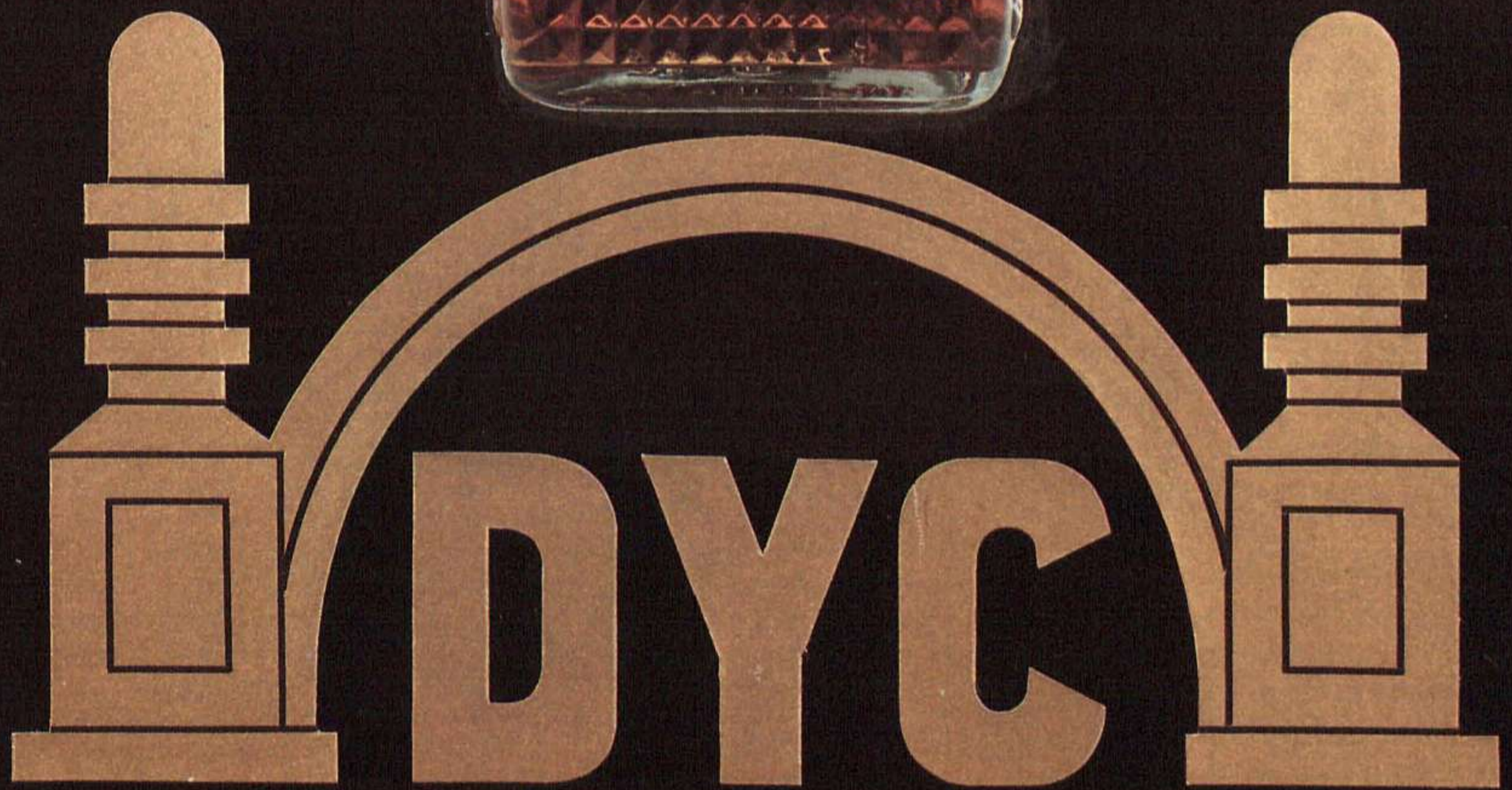
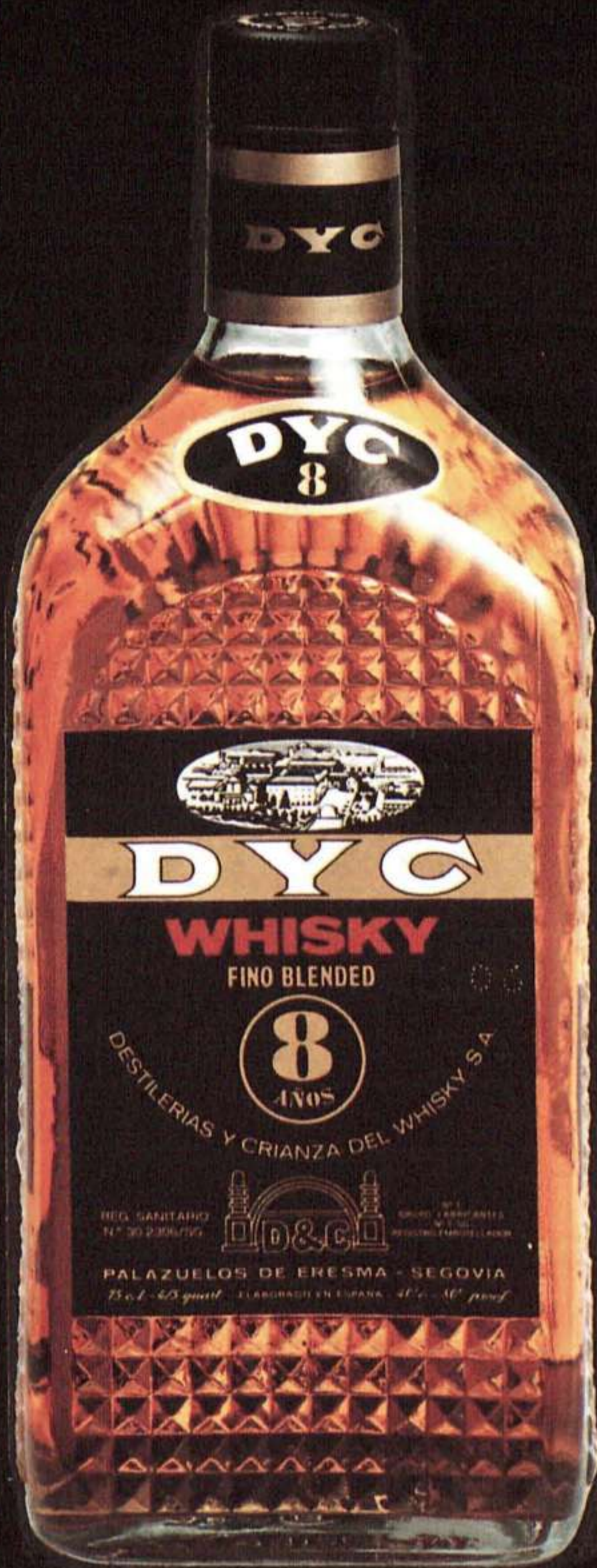
Un espacio único. Inmenso. Mágico. Para pasear y relajarte. Para divertirte. Para curiosar. Todo en discos y libros. Y si no los tenemos, te los conseguimos. Por ordenador. Y además, vídeos, revistas, comics, fotografía y papelería. Todo a la vista. A tu alcance. Ven a conocerlo con tus propios ojos. Entra en Crisol y sal de dudas.

Crisol

Libros  Discos

Juan Bravo, 38. Todos los días de 10 a 10*

* Domingos, de 11 a 15 y de 17 a 21



DYC

W H I S K Y

La fuerza de lo auténtico.

GRABADOS DE ARROYO

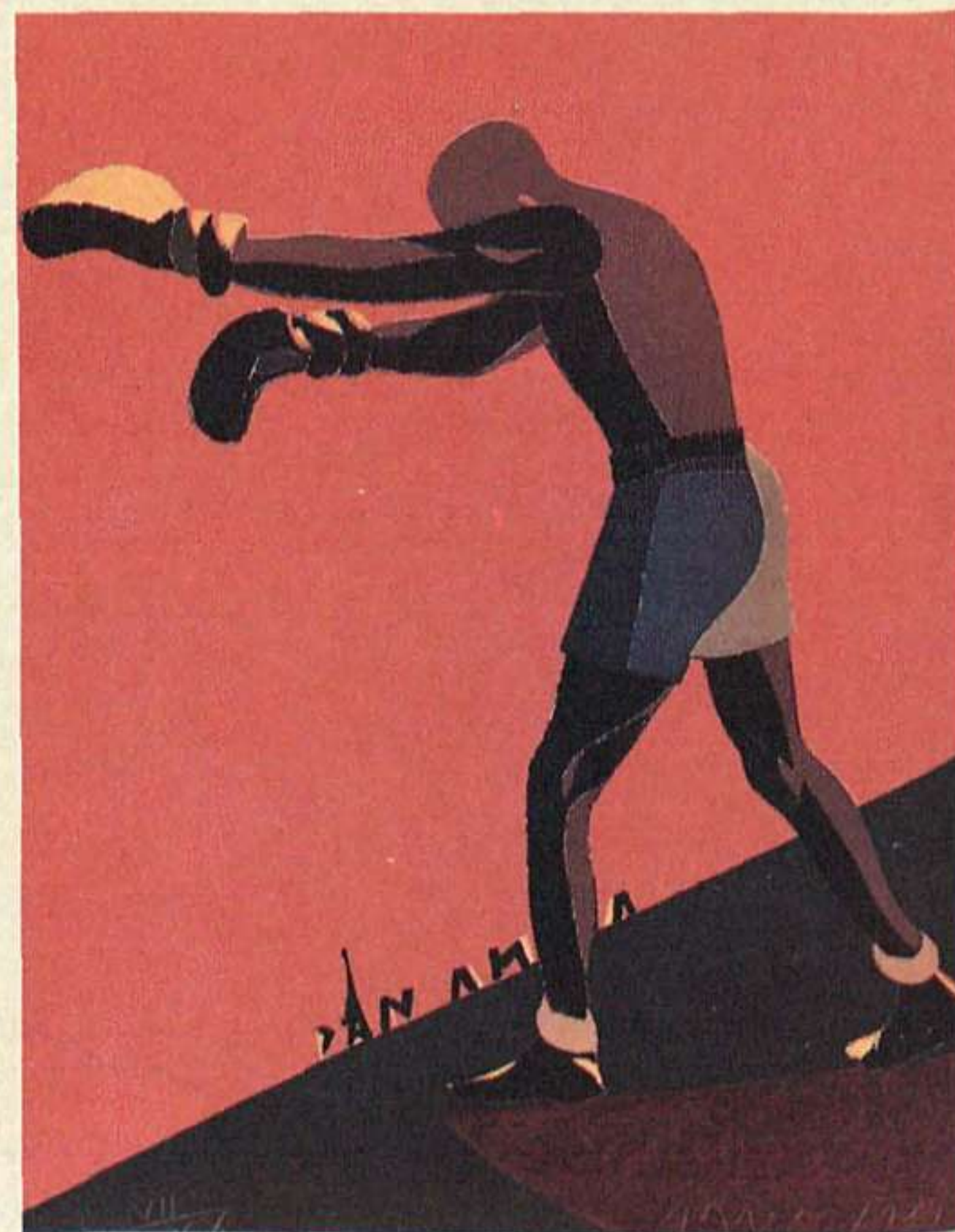
OBRA GRÁFICA.
EDUARDO ARROYO.

22 de Mayo-27 de Junio.
IVAM. CENTRE JULIO GONZÁLEZ.
Valencia.



Iberia, serigrafía.

A partir de mayo, el IVAM nos presenta la obra del pintor Eduardo Arroyo menos conocida por el público no especializado: su obra gráfica. La exposición se compone de 70 obras realizadas desde inicios de los años sesenta hasta 1989 y en ella se recoge material realizado con diversas técnicas, entre ellas: serigrafías, litografías, aguatinas, aguafuertes y grabado en linóleo. La temática de los grabados de Arroyo corre paralela a la de su pintura, por lo que volvemos a encontrarnos con series como *J. M. Blanco White*, *El deshollinador* (en tamaño monumental: 70 x 100), *Toreros gesticulantes*, *Ganivet*, *Toda la ciudad habla de ello*, *Sardinas* y *Waldorf Astoria*. La comisaria de



Litografía del año 1984 titulada Panamá.

la exposición es Fabianne di Rocco, elegida por el propio Arroyo para realizar la selección de la

EL ETERNO EFÍMERO.
FOTOGRAFÍA DE PUBLICIDAD Y MODA.

Mayo. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS. Tenerife.

Ciento treinta imágenes de 74 fotografías pertenecientes a la Asociación de Fotógrafos Profesionales de Publicidad y Moda de Madrid han sido agrupadas en esta exposición que, proveniente del MEAC de Madrid, pretende mostrar las tendencias de los fotógrafos madrileños a través de sus imágenes de publicidad y moda. Los comisarios Alberto Mariñas y Manuel Santos han dividido la exposición en siete seccio-



Fotografía de J. Vallhonrat.

nes: la moda, el bodegón, la fotografía de grandes objetos, la imagen editorial, industrial, efectos es-

peciales y los recursos de la luz. Por tratarse de la primera exposición itinerante de carácter nacional, se ha querido plantear *Eterno efímero* como una muestra que aborde la imagen publicitaria y de moda desde un punto de vista didáctico, que distinga realidad e ilusión. Firmas como Javier Vallhonrat, Silvia Polakov, Alberto Schommer, Miguel Oriola, Michael Wray y un largo etcétera estarán presentes en esta muestra, con una itinerancia que pretende llevar la exposición a, prácticamente, todas las comunidades del Estado.

obra, así como el texto del catálogo que se editará para la muestra. El amplio espectro cronológico que recoge esta exposición nos permite apreciar la evolución de este artista desde unos primeros trabajos, en los que denuncia una realidad política y social insostenible, hasta sus últimas realizaciones -ya abandonada la idea de la obra de arte como arma de combate-, en las que se aprecia igualmente un fino sentido irónico y satírico. Para Arroyo no existe ninguna diferencia cualitativa entre su trabajo de pintor y grabador. Pone igual intensidad en uno y otro, trabajando estrechamente con el impresor, ya que considera el grabado como un medio de expresión fundamental, en el que la imagen se condensa en una superficie sustancialmente más pequeña. Arroyo nos ofrece en esta exposición el resultado de una búsqueda de nuevos medios de expresión, a través de técnicas diferentes, para obtener un reflejo fiel de su voluntad creadora.

AGRADECIMIENTOS

Queremos manifestar nuestro agradecimiento a las siguientes entidades, por la amable colaboración prestada: Colección Phillips de Washington, Museo del Ermitage, Colección Nasher, Colección Panza di Biumo, Fundación Thyssen-Bornemisza, Fundación Gala-Dalí, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, Stedelijk Museum de Amsterdam, Museum of Modern Art de Nueva York, Centro George Pompidou, Palazzo Grassi de Venecia, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, Fundación Juan March, Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca, Fundación Caixa de Pensions, Editorial El Viso. Asimismo, extendemos el reconocimiento a las siguientes galerías: La Máquina Española, Juana de Aizpuru, Buades, Sala Metrònom, Marga Paz.

ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO.

8 de mayo-8 de julio.
FUNDACIÓN JUAN MARCH.
Madrid.

En esta exposición podemos ver 41 obras de otros tantos artistas desde el año 1958 hasta 1986, de las cuales, 13 corresponden al período de los años sesenta, 15 a los setenta y 13 a los ochenta. Dieciséis de ellas se muestran habitualmente en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, perteneciente a la Fundación Juan March desde 1980. Están representados gran parte de los artistas de la llamada Generación de los Cincuenta, como Tàpies, Saura, Zóbel, Millares, así como de las últimas generaciones, Sergi Agui-

lar o Yturralde; siendo una obra de este último titulada *Elegía*, de 1986, la que cierra cronológicamente la muestra. Los fondos de la colección se componen de unas mil obras, de las cuales, 470 son pinturas y esculturas. La mayor parte de las obras proceden de la donación que hizo Zóbel de las casi 800 obras que componen el Museo Abstracto de Cuenca, en 1980, y de la compra, en 1987, de la colección que el médico estadounidense Amos Cahan tenía en Nueva York. En los últimos años se han ido incorporando obras de pintores jóvenes, como Guillermo Pérez Villalta, Eva Lootz, José María Sicilia, Susana Solano y otros; por lo que la exposición se presenta como una panorámica bastante completa del arte español de las tres últimas décadas.



Equipo Crónica, *Las Meninas*, de la Fundación J. March.

LAS FUENTES DE LA MEMORIA: FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX.

18 de Mayo-10 de Junio.
SALA JULIO GONZÁLEZ DEL M.E.A.C. Madrid.

La exposición pretende mostrar la evolución de la fotografía en España en sus primeros tiempos, a través de más de 200 imágenes. Se ha estructurado en varios apartados, siguiendo la evolución de los logros técnicos de la fotografía del siglo XIX: la era del daguerrotipo, la del colodión y la del gelatino-bromuro, importante descubrimiento divulgado a partir de 1871 y que posibilita la realización de la instantánea.

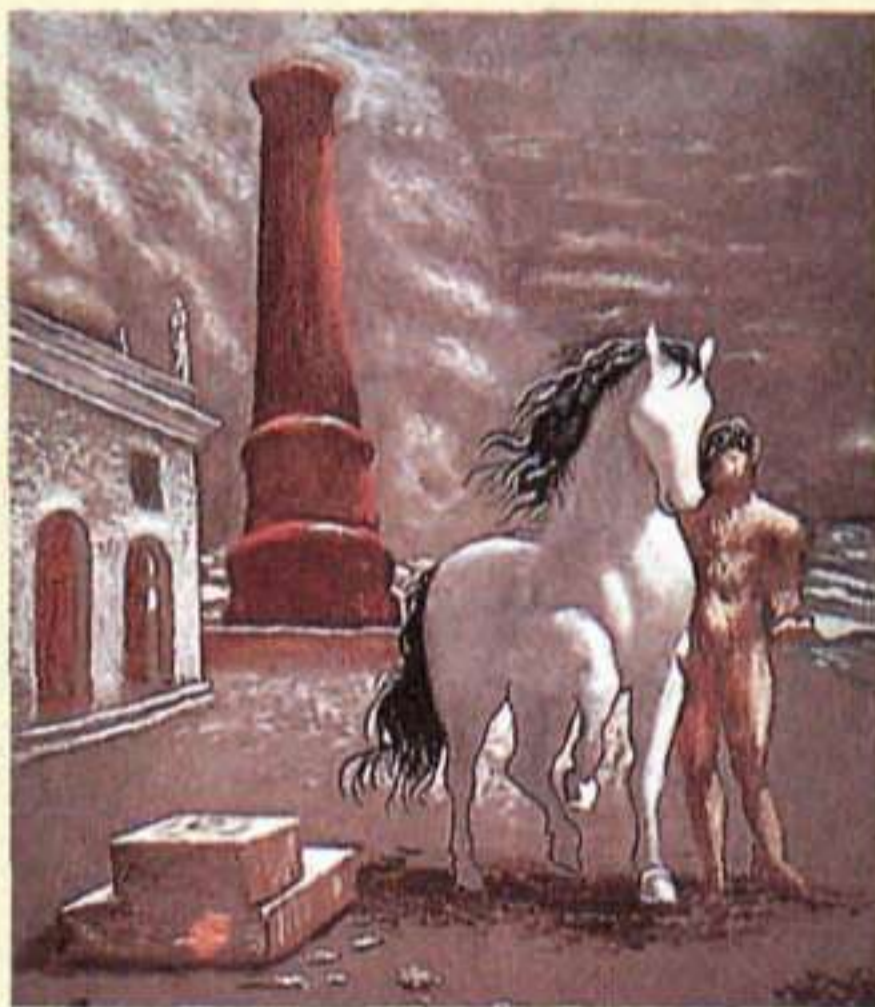
OTRAS EXPOSICIONES

LA ESPAÑA OCULTA: FOTOGRAFÍA DE CRISTINA RODERO: del 23 de Mayo hasta el mes de Agosto, en el M.E.A.C. de Madrid, 130 fotografías realizadas entre 1973 y 1988.

SALÓN DE LOS 16: se expondrán del 1 de Junio al 9 de Julio en la sala de exposiciones de la Caixa de Pensions de Barcelona.

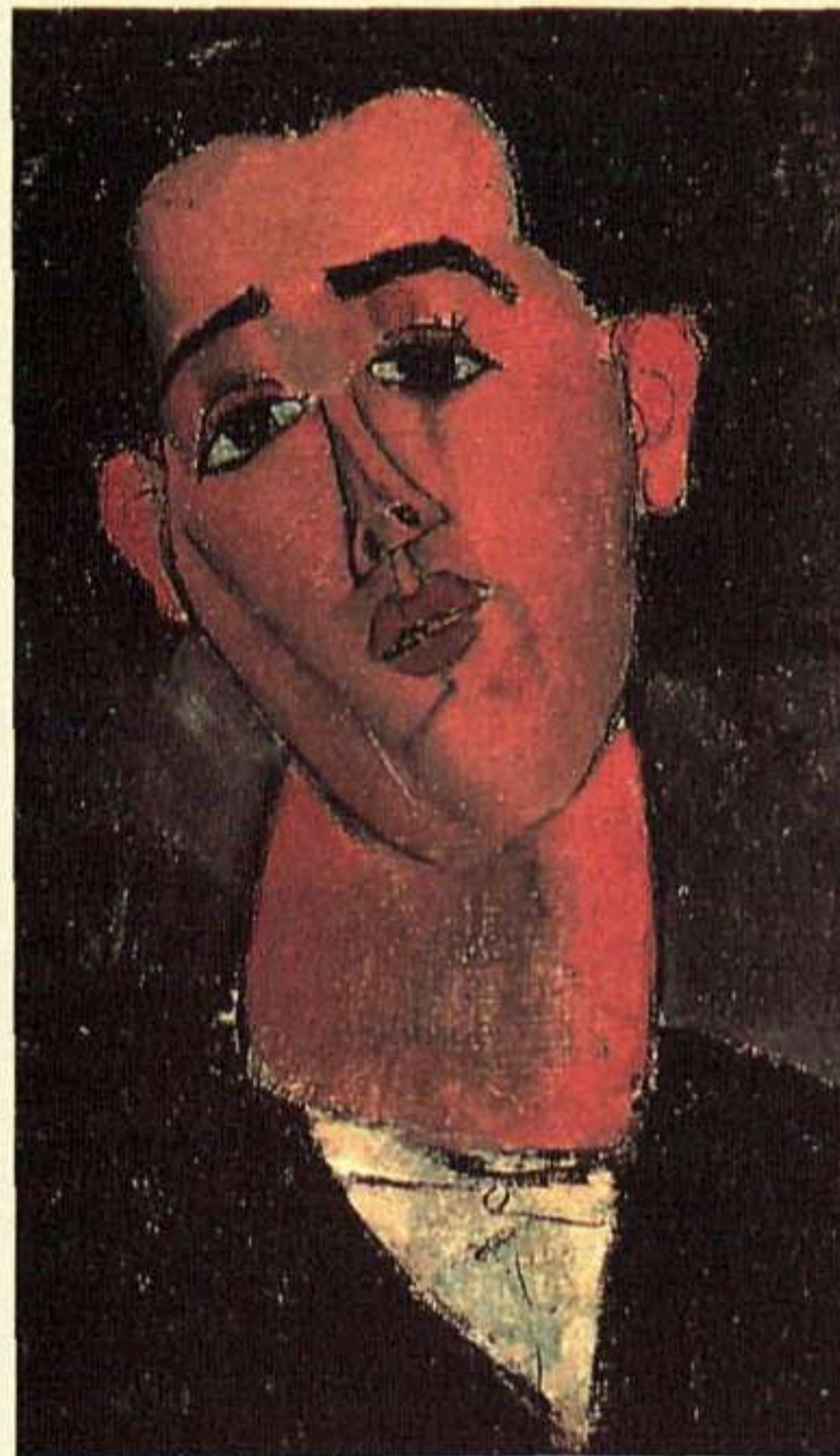
VANGUARDIA ITALIANA

PRESENCIAS.
ARTE ITALIANO, 1900-1945.
30 de Abril-5 de Noviembre.
PALAZZO GRASSI. Venecia.



Obra de Giorgio de Chirico.

El centro de exposiciones del Palazzo Grassi de Venecia, entidad creada por la FIAT, ofrece durante toda esta temporada primavera-verano un recorrido sobre el arte italiano de 1900 a 1945. Los organizadores de la misma, Pontus Hulten, director artístico del Palazzo, y Germano Celant, comisario de la muestra y actual director de arte contemporáneo del Guggenheim Museum de Nueva York, han querido demostrar que Italia fue también fructífera durante el fascismo —período voluntariamente oscurecido—, lo que, según Celant, hizo que este



Juan Gris, de Modigliani.

Morandi, Severini, Gutuso o Fontana, hasta un total de 50 autores, comprendiendo un conjunto de 300 obras, entre las que, además de las contribuciones de artistas plásticos, se incluye fotografía, cine y diseño. El montaje ha sido realizado por la arquitecto Gae Aulenti.

país se enfrentase a la posguerra con una vivacidad que hizo posible su resurrección. La exposición se inicia con los futuristas y continúa con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Una sala está solamente dedicada a retratos nunca exhibidos en Italia de Amadeo Modigliani. Otros artistas que completan la muestra son

JOAQUÍN SOROLLA, EL PINTOR DE LA LUZ.
23 de Junio-13 de Agosto.
SAN LOUIS ART MUSEUM, Missouri.
EE UU.

Hasta el 13 de mayo permanecerá abierta, en la IBM Gallery of Science and Art, una exposición retrospectiva de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), bajo el título *Joaquín Sorolla, el pintor de la luz*. En ella se muestran más de un centenar de obras del artista realizadas entre 1881 y 1920, incluyendo apuntes, bocetos y óleos representativos de la mayor parte de

los períodos que atravesó una obra ampliamente aceptada.

La exposición, cuyo comisario es Edmund Peel, ha sido organizada conjuntamente por el IVAM y el San Diego Museum of Art y coincide con el 80 aniversario de la primera muestra de Sorolla en Estados Unidos. Celebrada en la Hispanic Society de Nueva York, en 1909, atrajo a más de 160.000 habitantes e hizo llegar los paisajes levantinos, retratos e imágenes de la vida cotidiana a las salas de colec-

cionistas y museos americanos.

En la exposición actual se puede ver gran parte de las más famosas imágenes de la luminosidad, plasmadas en sus lienzos de forma personalísima por Joaquín Sorolla. Del 23 de junio al 13 de agosto se podrán ver en el San Louis Art Museum, Missouri; posteriormente, en San Diego —del 9 de septiembre al 29 de octubre—, y a partir del 2 de diciembre y hasta el 28 de enero de 1990 se expondrá en el IVAM, en Valencia.



En Carlos I
hay algo muy especial.

MIRÓ, INÉDITO Y PARTICULAR

LOS MIRÓ DE MIRÓ.
COLECCIÓN PARTICULAR DE
JOAN MIRÓ. 30 de Marzo-4 de Junio.
ACADEMIA ESPAÑOLA DE
BELLAS ARTES. Roma.

I Miró di Miró (Los Miró de Miró) es el título de la exposición que se inauguró el 30 de marzo en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, en la que se recogen 120 obras de la colección particular del pintor, la mayoría de ellas inéditas, si se exceptúa una muestra que se hizo en Mallorca a la muerte de Miró. Se trata de la primera exposición que se celebra en Italia del gran artista español y ha tenido un eco importantísimo, como presagiaba la prensa italiana días antes de la inauguración. El índice de asistencia de público ha sido enorme, alrededor de unas seis mil personas diarias. Las obras, procedentes de los estudios donde fueron realizadas —los es-

tudios mallorquines de Son Boter y Son Abrines—, son 48 pinturas, 27 diseños, 12 cerámicas, 29 obras gráficas y 4 grafitos. Estas últimas son las más espectaculares, ya que



Óleo de Joan Miró.

se trata de pinturas realizadas en las paredes del estudio de Son Boter, por lo que ha sido necesario un importante despliegue técnico para separarlas y transportarlas. La totalidad de las obras está asegurada por la empresa Asitalia en unos 12.000 millones de pesetas (130.000 millones de liras). El más

caro es un cuadro asegurado en 200 millones: un óleo sobre papel de lija, con *collage* de madera y clavos, que tiene por nombre *Personaje y pájaro* y no lleva fecha. La razón del elevado precio del seguro se debe a la rareza del soporte, que hace de esta obra una pieza muy codiciada por los especialistas. La exposición, organizada por la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca y por la Academia de Roma, se ha completado con una serie de fotos de distintos momentos de la vida de Joan Miró.

MUNDO

SOBRE EL PASO DE ALGUNAS PERSONAS...
INTERNACIONAL SITUACIONISTA.

21 de Junio-20 de Agosto.
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART. Londres.

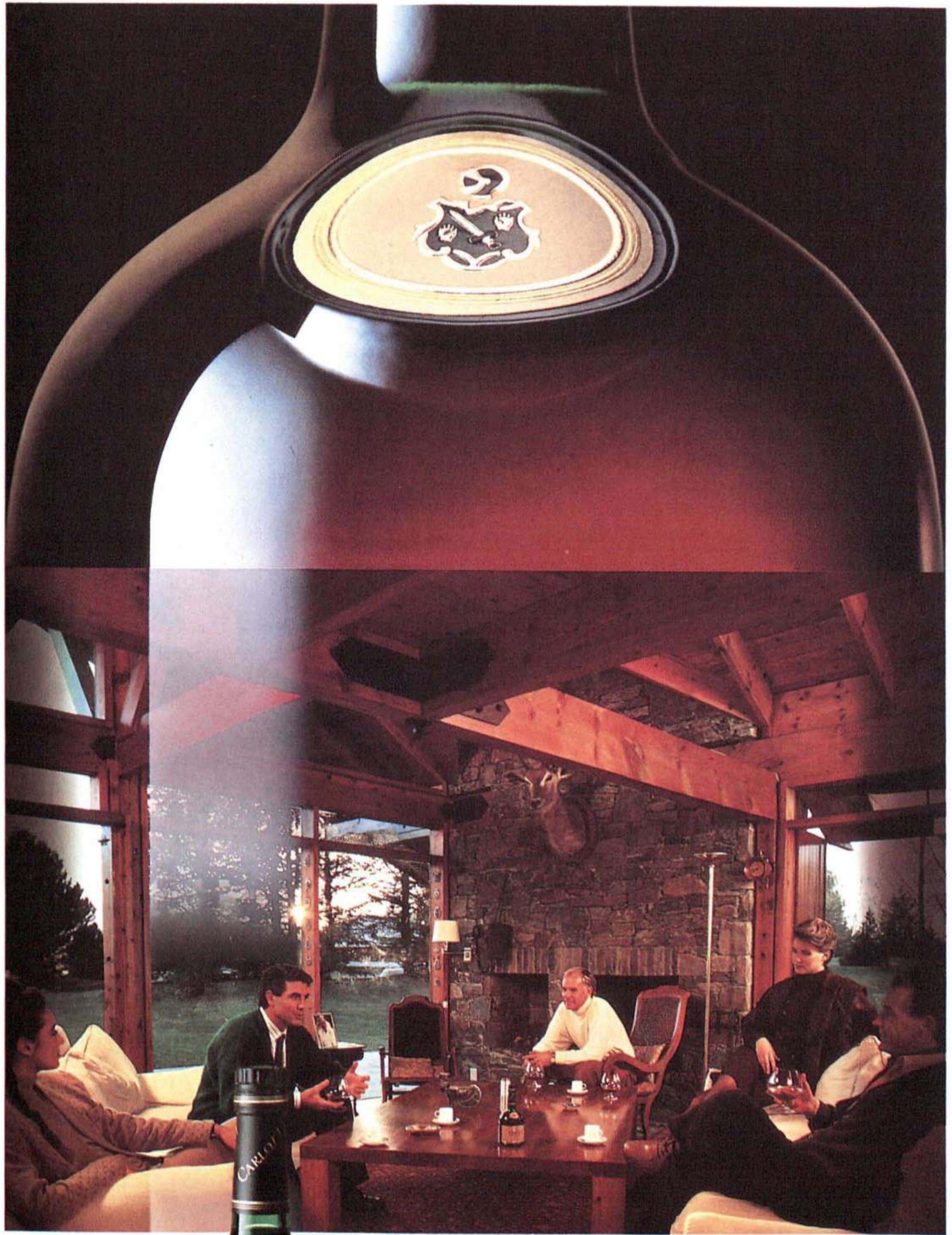
Organizada por el Centro Pompidou, donde ha estado expuesta hasta el 9 de abril, en coproducción con el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston, esta muestra presenta por primera vez una recopilación bastante completa de manifiestos, proclamas, fotografías y obras de lo que supuso, entre 1957 y 1972, el mo-

vimiento cultural más subversivo de la segunda mitad del siglo XX. La Internacional Situacionista nació en Italia en 1957, englobando a artistas del Grupo Cobra, a Guy Debord, Asger Jorn, Vaneigem, Daniel Buren, hasta un total de setenta personas, con la clara intención de derribar todos los ídolos. Consideraban necesario inventar situaciones con las que poder vencer la banalidad de la vida cotidiana y construir una nueva sociedad basada en la trilogía: no trabajo,



amor y poesía. Después de Londres la exposición viajará al I.C.A. de Boston, donde permanecerá desde el 21 de octubre al 1 de enero de 1990.

Dovre Gubben, obra de Asger Jorn, realizada en 1959.



CARLOS I
Saber vivir

DEL FUTURO AL PASADO: VANGUARDIA Y TRADICIÓN EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

FRANCISCO CALVO SERRALLER
Ed. Alianza Forma, Madrid, 1989.

Como indica el título de la obra de Serraller, a través de cinco ensayos densos y documentados, el autor pone de manifiesto la gran contribución española a la vanguardia pictórica. Sostiene Serraller que, a pesar del gran aporte, tanto en cantidad como en calidad, y con una personalidad marcadamente española, esa aportación es a menudo orillada como globalidad en las grandes obras que sobre arte moderno se publican más allá de nuestras fronteras.

En este texto, producto de años de infatigable investigación, Serraller intenta dar una explicación del desarrollo y las señas de identidad del arte español, que va desde Solana a Pablo Irazu, pasando, por supuesto, por Dalí, Miró, Juan Gris o J. González, por citar tan sólo nombres de los más conocidos.

EL ARTE MODERNO
MEYER SCHAPIRO

Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

Más que una historia del arte moderno, Meyer Schapiro analiza minuciosamente, en la serie de ensayos que publica en este libro, la obra total o parcial de determinados artistas. Cabe destacar la investigación pormenorizada que hace sobre Cézanne y, en particular, la presencia de manzanas en las telas de este infatigable creador. Opina Schapiro que la fruta de la discordia entre Adán y Eva adquiere en este pintor un simbolismo erótico subliminal; producto, sin duda, de su familiaridad con los poetas latinos, en los que la manzana logra conquistar, en oca-

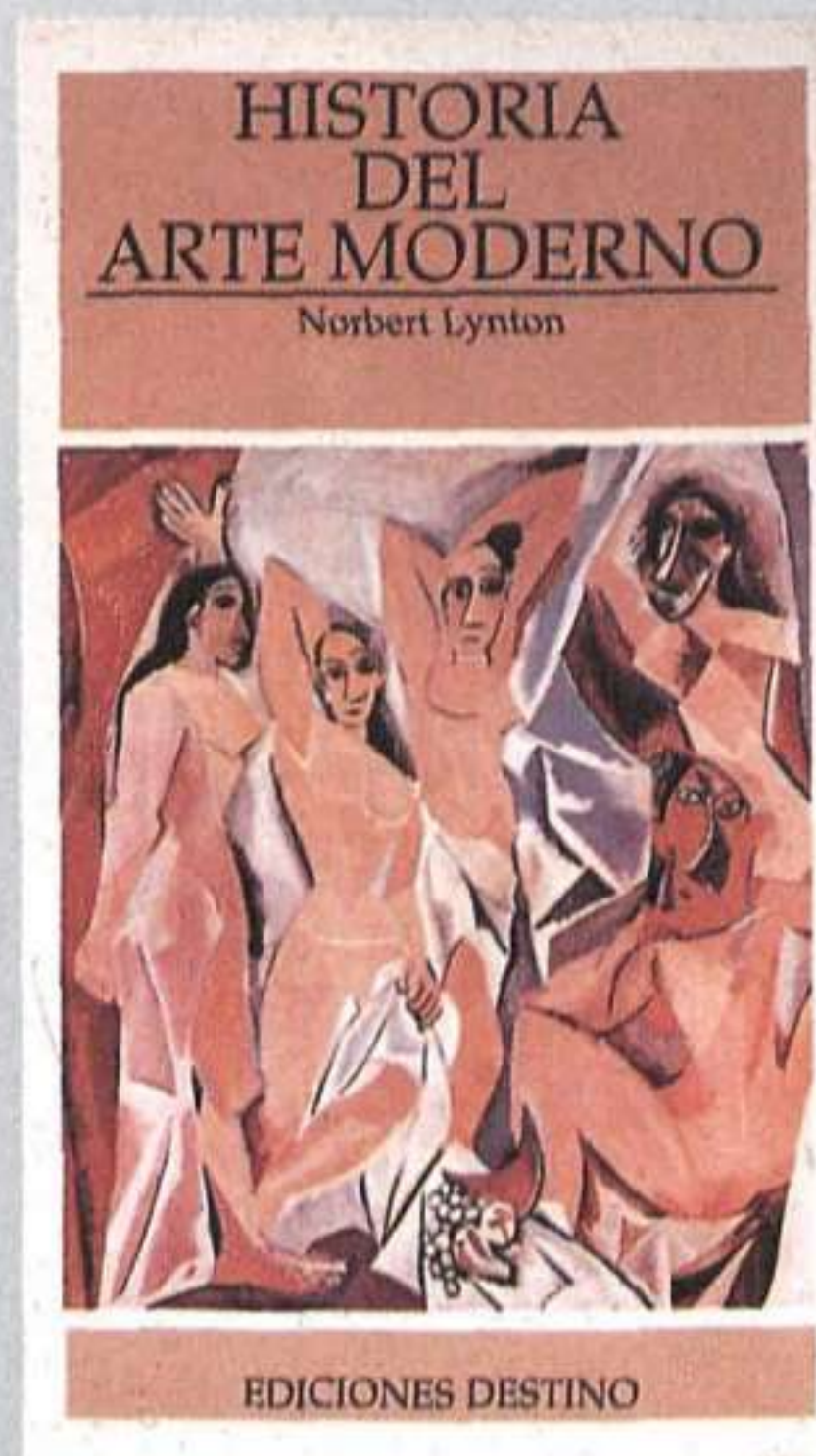
DESCIFRAR EL ARTE

HISTORIA DEL ARTE MODERNO
NORBERT LYNTON

Editorial Destino, Barcelona, 1988.

Norbert Lynton señala, en primer término, cómo las manifestaciones pictóricas de los impresionistas chocaron con el conservadurismo del gusto estético de sus contemporáneos. Sus lienzos, como es harto sabido, fueron brutalmente descolgados, y los grandes mandarines que dominaban en aquellos días los medios de información se opusieron con rotundidad.

Perduraba la concepción de que una obra de arte tenía que ser esencialmente portadora de un contenido ideológico, teológico o filosófico. Desde el Renacimiento al impresionismo, el arte estuvo dominado por una combina-

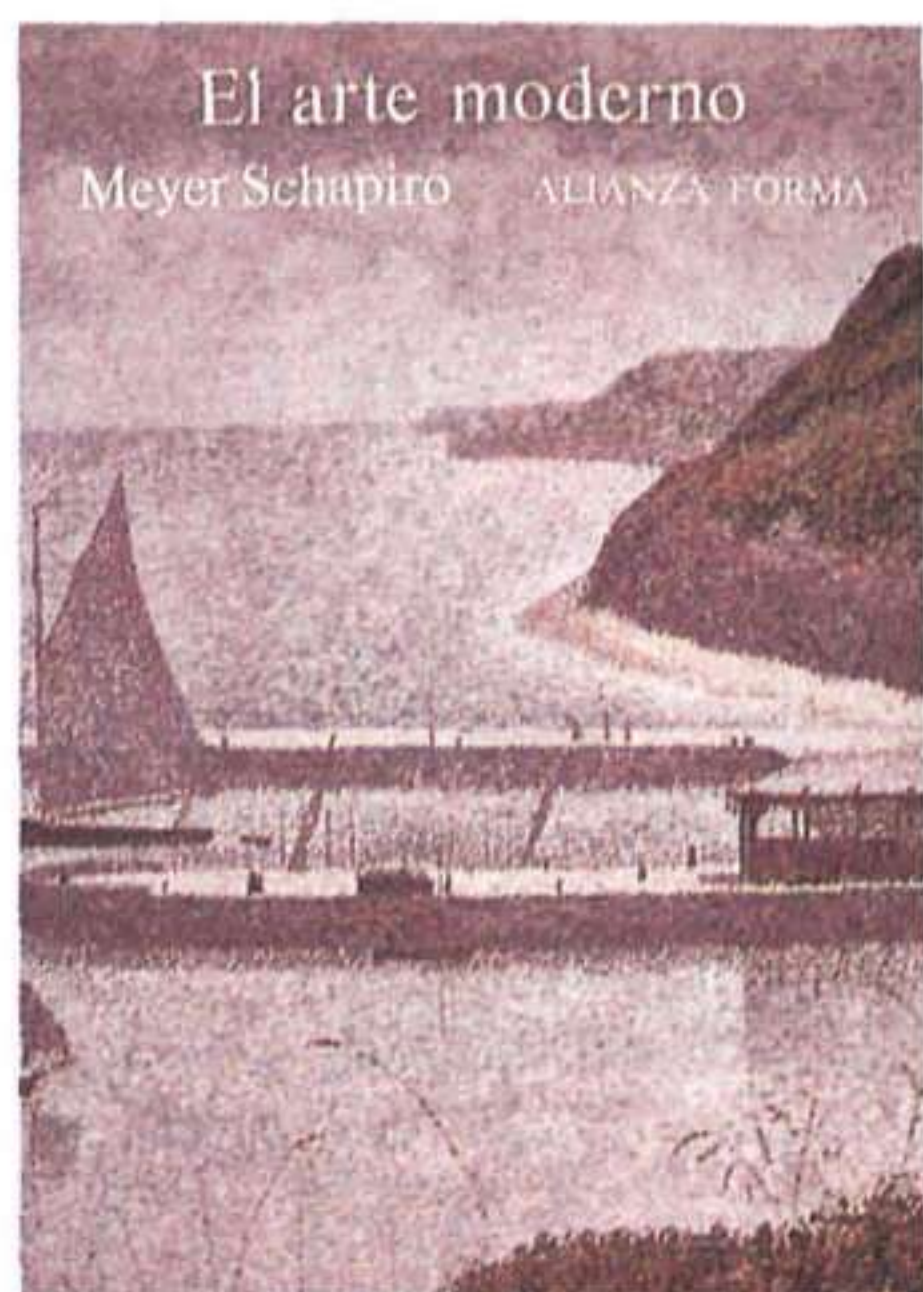


ción de los principios griegos del naturalismo selectivo y las proporciones matemáticas como medio de expresar la belleza.

Con la aparición de los *nuevos bárbaros*, como deno-

mina Lynton a las corrientes irreverentes que echaron por los suelos los pilares sobre los que se apoyaba la pintura tradicional, se abre la espita a través de la cual iba a manifestarse la capacidad creativa de unos pintores que buscaban nuevas formas de expresión.

Más que una historia del arte moderno, el texto de Norbert Lynton es una inapreciable introducción a la comprensión de una manifestación tan rica y variada como pocas épocas de la historia ha sabido producir. Desde los impresionistas hasta las manifestaciones que van más allá de la pintura y la escultura, pasando por el fauvismo, el cubismo, el super-realismo y tantas y tantas corrientes del arte moderno, la obra de Norbert Lynton es inteligible tanto para los profesionales como para los amantes de las artes plásticas.



siones, a las castas doncellas.

Mención especial dedica Schapiro al análisis de la obra de Van Gogh, y en particular, su última tela: *Cuervos sobre el tragal*, que el artista pintó unos días antes de poner fin a su

vida. Tras un pormenorizado análisis, el crítico advierte en este lienzo de forma horizontal el mismo estado de ánimo que Van Gogh manifestó en una carta redactada en los días de frenética creación: un ser torturado.

LA ESTÉTICA EN LA CULTURA MODERNA

SIMÓN MARCHÁN FIZ

Ed. Alianza Forma, Madrid, 1988.

Es harto sabido, pero es preciso repetirlo una y otra vez, que nada surge por generación espontánea; ya sea en el campo del pensamiento, la literatura o las artes plásticas. Si para ciertos historiadores el arte moderno se inicia bien avanzado el siglo XIX, para otros existe un hilo conductor

que arranca del XVII y que llega hasta nuestros días. El hombre no es él y su circunstancia, sino que es el resultado, la mayoría de las veces inconsciente, del pensamiento o las obras de quienes le han precedido.

Marchán Fiz bucea en las obras de un pasado —el siglo XVII—, para detectar los orígenes de la modernidad. Y ve en el psicoanálisis un heredero del romanticismo idealista, y su función terapéutica la compara al poder curativo que para Nietzsche tenía la poesía.

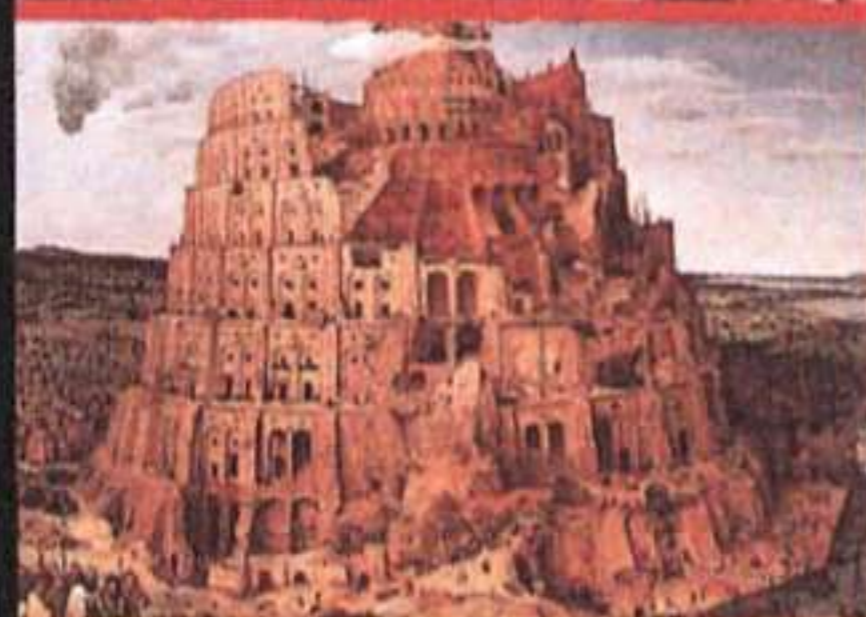
El objetivo de Marchán es "deshilvanar ciertos hilos conductores, ciertos paradigmas de los saberes estéticos desde los albores de nuestra modernidad, así como comprometer a la propia estética con esta modernidad y a la inversa".

SEVILLA 1992

DIVISION CULTURAL

Isla de la Cartuja. 41010 Sevilla.
Tel. 33 30 12

BRUEGEL



PICASSO



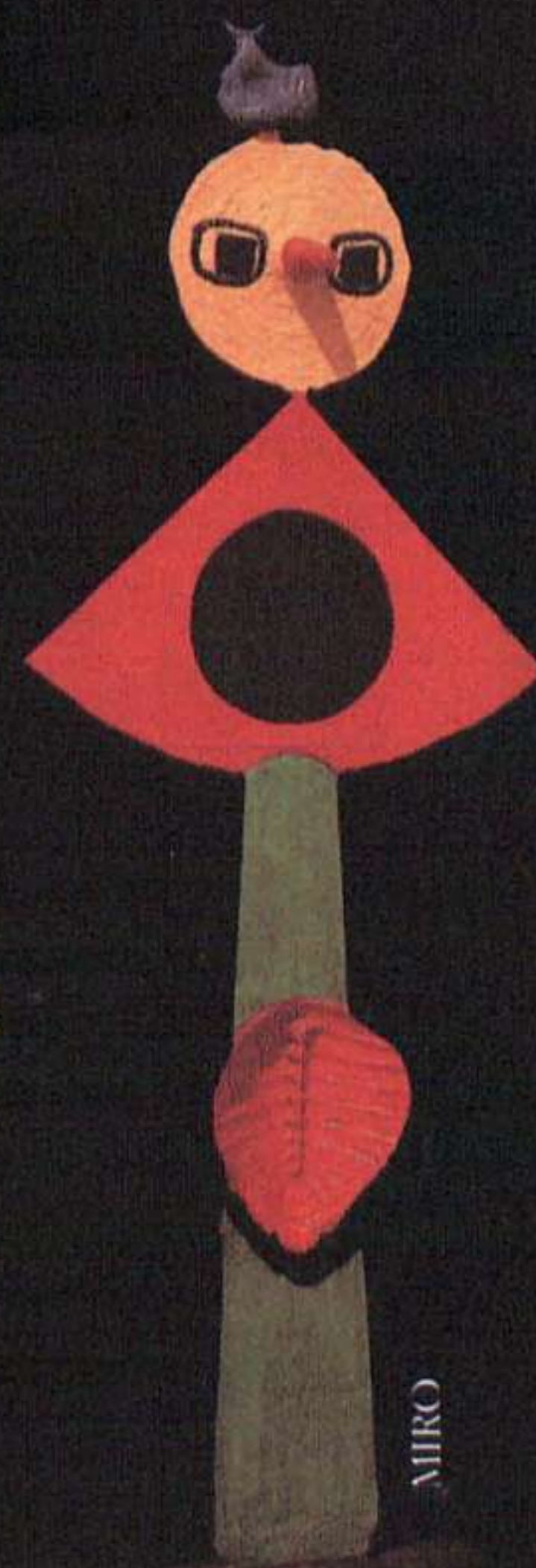
ARTE MAYA MAYAN ART



LAS ARTES PLASTICAS EN EXPO SEVILLA 92

En la Exposición Universal de Sevilla de 1992, las artes plásticas, continuando la línea de anteriores Exposiciones Universales, pretender convertir la muestra y su entorno en un escaparate del pasado y el futuro del arte.

La amplitud del tema de la exposición, "La Era de los descubrimientos", la variedad y número de sus participantes y su difusión a una audiencia mundial, permitirán desarrollar y presentar gran número de exposiciones y obras de arte. La actividad artística del siglo XV a la actualidad, las realizaciones integradas en el diseño arquitectónico del recinto de la exposición, unido al espíritu del mundo de la innovación y la tecnología, permitirán sugerir y abrir nuevas posibilidades al arte del futuro.



MIRO



MANET

MIRO



EXP '92[®]

SEVILLA



CEZANNE

GO

UTILICE UNA ENERGIA QUE NO LE QUITA EL SUEÑO.



Utilice la energía eléctrica. Es lo más seguro, lo más limpio. lo más cómodo y ahora más económico gracias a la Tarifa Nocturna.

De esta forma funcionan los nuevos sistemas eléctricos de calefacción y agua caliente por acumulación nocturna.

Mientras usted duerme, se acumula el calor. Así podrá

disfrutar del agua caliente y la calefacción, a mitad de precio, durante el día.

No permita que nada, ni nadie le quite el sueño.

**SISTEMAS ELECTRICOS
DE CALEFACCION Y AGUA CALIENTE
POR ACUMULACION NOCTURNA.**

TARIFA NOCTURNA
UNA DIFERENCIA COMO DE LA NOCHE AL DIA.

CONSULTE A

UNION FENOSA

Tel.: 900 - 101 900



A ESTA EDAD NECESITAN MUCHAS COSAS

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

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

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

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

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

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

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

Porque sabemos las cosas que usted necesita.

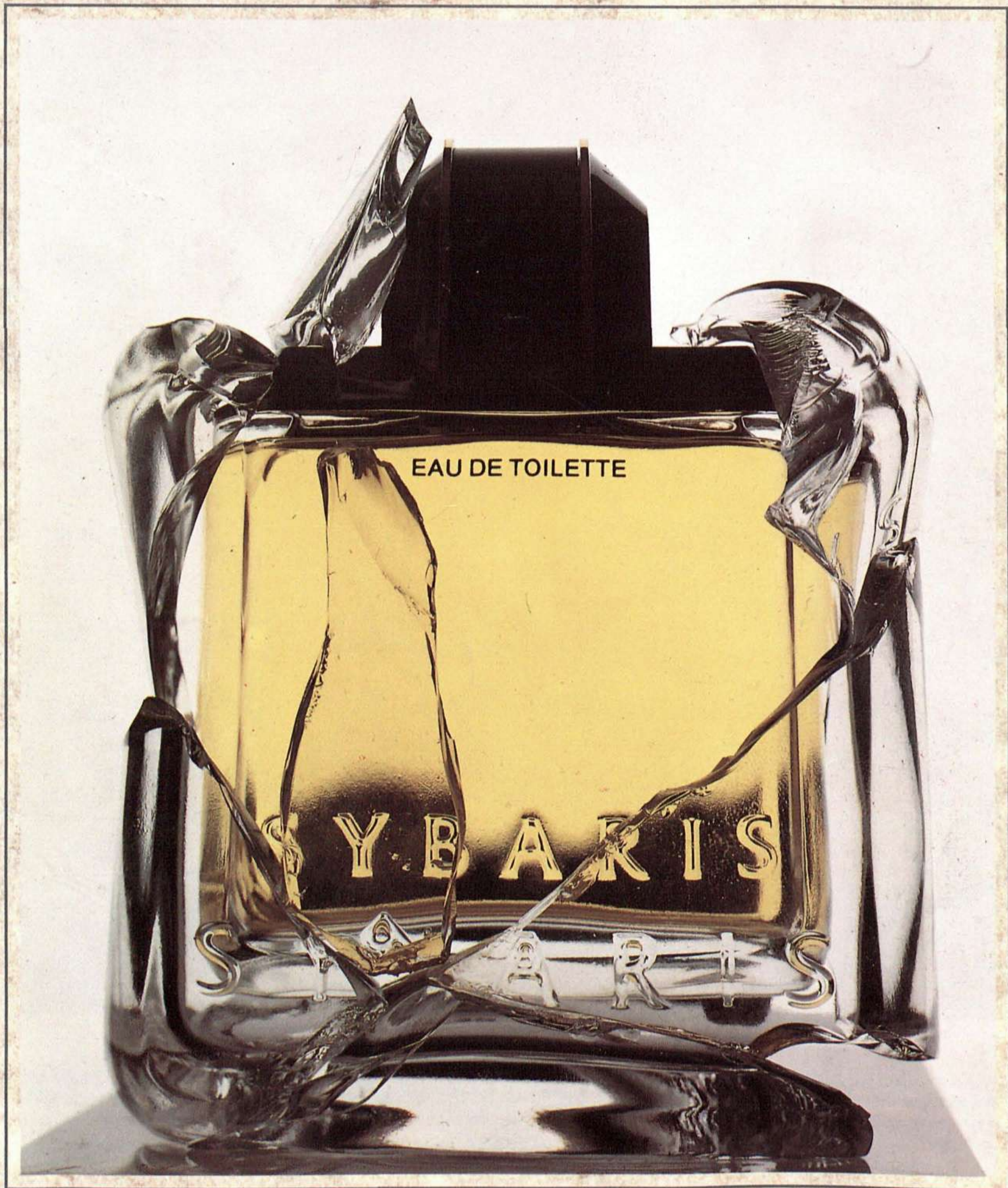
SERVICIO DEL BANCO POPULAR ESPAÑOL.

(*) Operaciones con Iberleasing, S. A.

**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL** 

SYBARIS

LA CULTURA DEL PLACER



ANTONIO PUIG

perumes