



REVISTA TRIMESTRAL DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Nº 2 / Otoño 1989

350 Ptas.

SEAN SCULLY

COLECCIÓN
'AMIGOS DEL CARS'

MIQUEL NAVARRO

Z-567

TEORÍA DEL EQUIPO CRÓNICA

Compra cuanto quieras
y paga sólo el 10% al mes

Galerías
Peciciados

2357774

ONTESINOS

MURCIA: 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
Peciciados

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

RS

Nº 2 Otoño 1989

Director del Centro de Arte
Reina Sofía:
TOMÁS LLORENS

Dirección
JOAN ÁLVAREZ

Subdirección
PEPA ROMA
MANUEL COLOMINA

Han colaborado en este número

David Casado, Paul
Bonaventura, Juan Vicente
Aliaga, Aurora García, Maite
Ricard, Rosa Rivas, Teresa
Pérez - Jofre, Robin Cembalest,
Luis Pasamar y Lourdes
Gradillas.

Fotografías: José Loren, Miguel
González, Andrés Castillo,
Teresa Peyrí.

Dirección de Arte
MARÍA J. VELASCO JUEZ

Revisión de textos
Raimundo Sanz Fernández
Secretaría de Redacción

Carmen Alarcón
Suscripciones
Alicia Pajarín

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:

Progesa (GRUPO PRISA)

Director
JAVIER ANGULO

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

Fotomecánica: FOTOMÁTICA.
Cronos, 8, 3. 28037 MADRID.

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

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

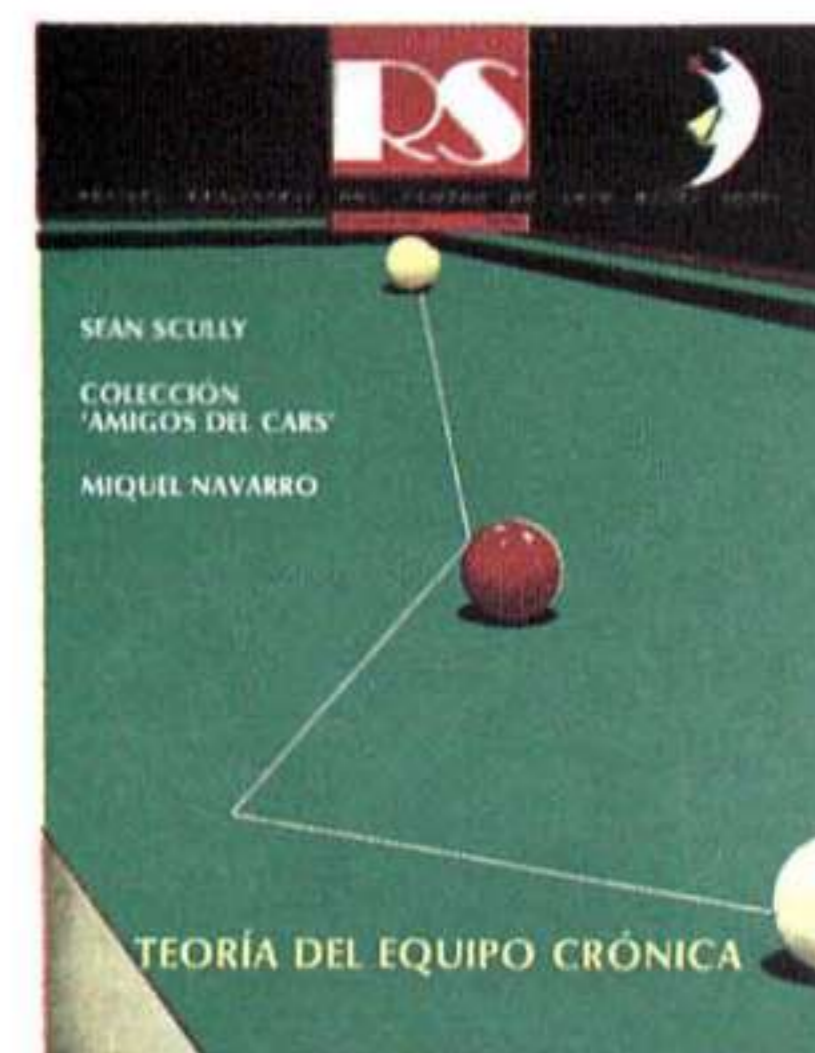
La buena acogida dispensada por los lectores al primer número de RS confirma una tendencia cada vez más sólida en nuestro país: la formación de un público vivamente interesado en la actualidad del arte contemporáneo y seguidor atento de las múltiples actividades de las instituciones museísticas.

Es el mismo público que, al iniciar la temporada 89/90, ha acudido numerosamente a visitar la exposición *Equipo Crónica (1965-1981)* en las salas del Centro de Arte Reina Sofía y al que se dirige la interesante oferta que en este otoño irá cubriendo una cartelera cada vez más nutrida y en la que tampoco falta la emocionante apertura de un nuevo espacio. En este caso, el Centro Atlántico de Arte Moderno.

En el Centro de Arte Reina Sofía, el curso reviste un carácter de fuerte singularidad. El "Reina Sofía" entra ahora en su particular *cuenta atrás* para llegar a finales de 1990 transformado en un museo nacional de arte del siglo XX. Un museo que contará con la que se perfila como una de las colecciones permanentes más importantes, la gama completa de servicios que personalizan a estas instituciones desde que en 1929 abriera modestamente sus puertas el Museum of Modern Art de Nueva York y una política de exposiciones a la altura de lo ya consolidado.

La ambiciosa operación financiera, administrativa e intelectual que hay detrás de este cambio es algo que los visitantes del Centro van a percibir durante estos meses, con el esfuerzo de remodelación del edificio de Atocha y el mantenimiento de un programa de exposiciones que marcará la transferencia de la responsabilidad desde el Centro Nacional de Exposiciones al equipo del propio museo.

Las actividades del primer trimestre de este programa ocupan el cuerpo central de la revista que el lector tiene en sus manos: la antológica de *Equipo Crónica*, la obra reciente del norteamericano *Sean Scully* y del escultor *Miquel Navarro* y la presentación de la *Colección de Amigos del Reina Sofía*, una de las más importantes de cuantas en los últimos años se han ido formando en nuestro país, gracias al esfuerzo e interés de la iniciativa privada.



Equipo Crónica, Constelación,
1977. Acrílico/lienzo, 80 x 65 cm.

JOAN ÁLVAREZ

NUEVO SEAT IBIZA II INJECTION

MAXIMA POTENCIA EN CONFORT

Ahora tienes 5 puertas para entrar en la inyección. El nuevo IBIZA Injection con Aire Acondicionado. Descubre nuevas sensaciones cuando la potencia y el confort se unen.

Enciende su corazón System Porsche. Comprobarás el poderoso latido de sus 100 CV impulsándote hasta 184 Km/h.

Disfruta también de su excepcional carácter:

— Inyección L-Jetronic.

- Llantas de aleación.
- Sistema de frenos cruzado y suspensión BTN.
- Cierre centralizado de puertas y maletero.
- Elevalunas eléctricos.
- Retrovisores regulables desde el interior.
- Nuevo salpicadero.
- Nuevos asientos envolventes.
- Spoiler y faldón aerodinámicos.

El nuevo IBIZA Injection 5 puertas con Aire Acondicionado es único en su categoría. Inalcanzable por todos los demás hasta en el precio. Disfruta de la máxima potencia a todo confort.

1.723.000 Ptas.

* Precio final recomendado con Aire Acondicionado. (IVA y Transporte incluidos).



5 puertas. Aire Acondicionado de serie.

SEAT. MAS POR MENOS.

SEAT
Grupo Volkswagen

EN ESTE NÚMERO



EQUIPO CRÓNICA

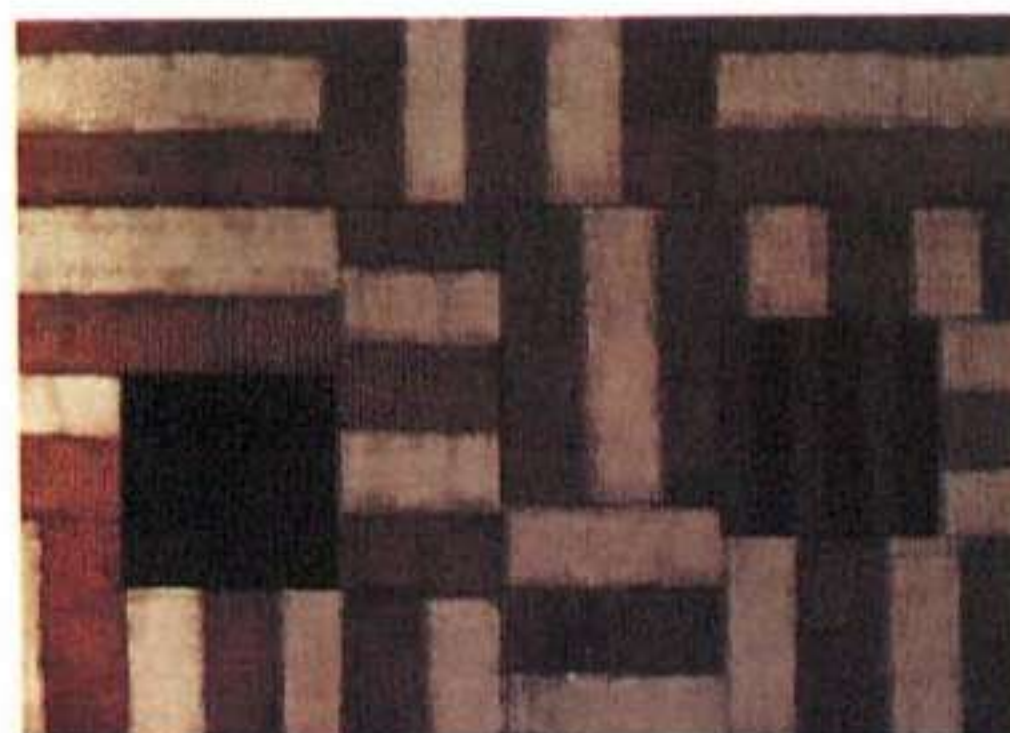
MIRADAS

7 La temporada 89/90 en el Centro de Arte Reina Sofía. La imparable ascensión de las subastas. Los primeros pasos de la Fundación Thyssen en España.

DE ACTUALIDAD

14 MIRAR Y PENSAR Ocho años después de la disolución del Equipo Crónica, una antológica de su obra permite apreciar la originalidad y la solidez de las propuestas de Manolo Valdés y Rafael Solbes.

26 SEAN SCULLY: "HAY QUE LIGAR LA ABSTRACCIÓN A LA VIDA." Consciente de que la abstracción ha podido divorciarse del mundo real, Scully le asegura a Paul Bonaventura que su intención es expresar sentimientos, ideas y emociones.



SEAN SCULLY



MIQUEL NAVARRO

36 LA ESCULTURA IMAGINANTE Inmerso en una actividad de la que obtiene el placer de quienes gozan con su trabajo Navarro afirma su deseo de "asumir contradicciones que me han resultado dolorosas."

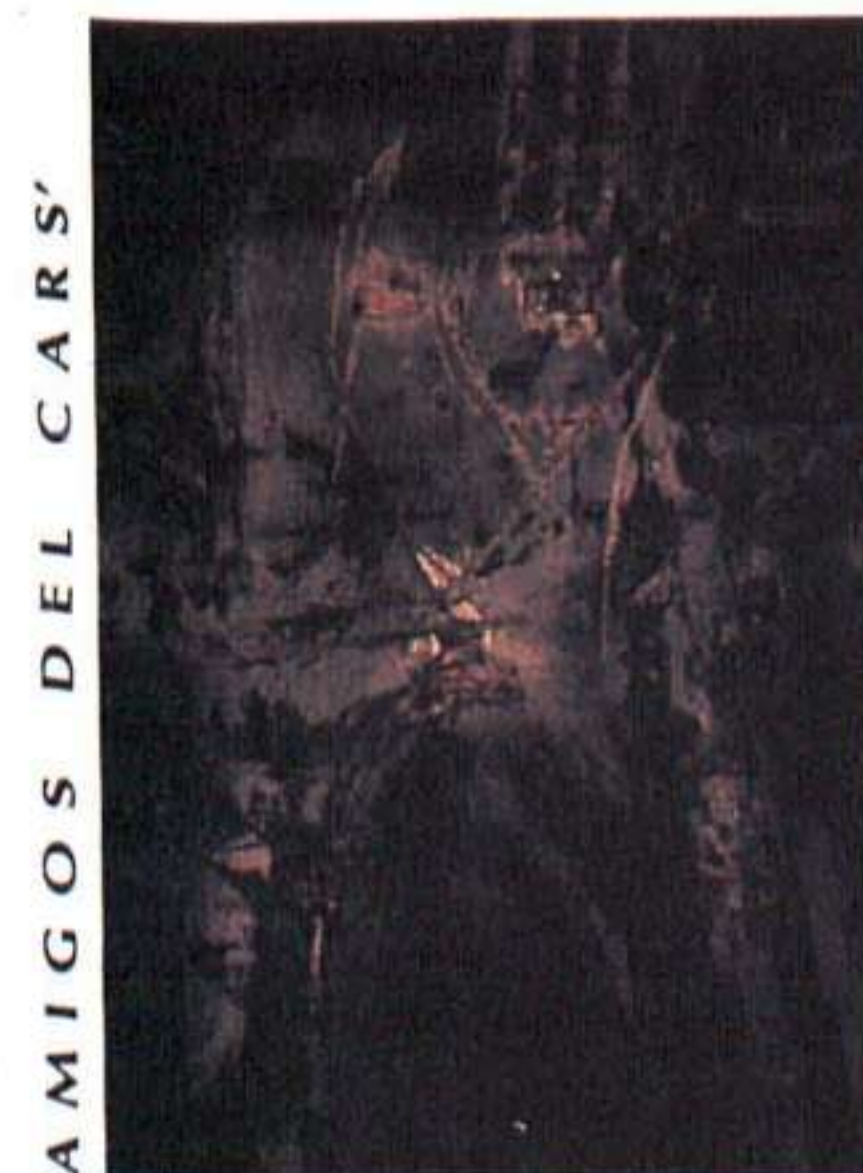
43 HISTORIA DE UNA COLECCIÓN La Asociación de Amigos del Centro de Arte Reina Sofía ha reunido una interesante colección de arte contemporáneo que este otoño se presenta al público.

48 FUNDACIÓ MIRÓ: EN BUSCA DEL TIEMPO FUTURO Pionera en su dedicación al arte contemporáneo, la Fundació Miró, tras haber superado un difícil periodo, se enfrenta al futuro intensificando sus actividades.

ENSAYOS

55 EL CUERPO ENFERMO Segunda parte del texto "Arte español en los 80", en el que el crítico Juan Vicente Aliaga completa una polémica panorámica de la creación más reciente.

61 VISIONES RADICALES Las transformaciones decisivas en la escultura del siglo XX, han dejado algunas cotas memorables: Beuys, Smithson, Serra, Nauman o Mucha.



'AMIGOS DEL CARS'

LUCIO MUÑOZ

PERSONAJES 68 **EDUARDO CHILLIDA. PALABRA DE HIERRO.** 70 **FRANCESC TORRES: "EL ARTE SÓLO ES UN VEHÍCULO."** **CITAS** 72 Un recorrido por las principales exposiciones que se celebran este otoño en España y en el extranjero. **PUBLICACIONES** 81 *La definición del arte moderno*, de Alfred Barr, y *Arte y Estado en la España del siglo XX*, de Dolores Jiménez-Blanco, dos títulos destacados que explican el fenómeno de la creación y el funcionamiento de los museos de Arte Contemporáneo.

ALGO MUY POPULAR.

Autorizado por el B. de E. n.º 16930.

BULEVAR, S.A.

Así es la tarjeta VISA POPULAR. Una tarjeta con la que Vd. podrá comprar y aplazar sus pagos en miles de establecimientos. También, obtener dinero en efectivo en una extensa red de cajeros y oficinas bancarias. Utilizada en toda España y



en más de 160 países del mundo. Así es la tarjeta VISA POPULAR.

**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL** 

REMODELACION DEL REINA SOFIA

UN CURSO ESPECIAL

CON la antológica dedicada al *Equipo Crónica*, el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, inició su nueva temporada de exposiciones con una programación y un calendario sometidos, necesariamente, a las exigencias del intenso plan de obras de adecuación de su histórico edificio a su nuevo destino como Museo Nacional de Arte Moderno. Unas obras de las que ya se han adjudicado partidas con un presupuesto global de 2.400 millones de pesetas y que, tras su terminación —prevista para finales de 1990—, fijarán definitivamente la imagen del nuevo museo que, sin saberlo, proyectara Francisco Sabatini hace más de 200 años.

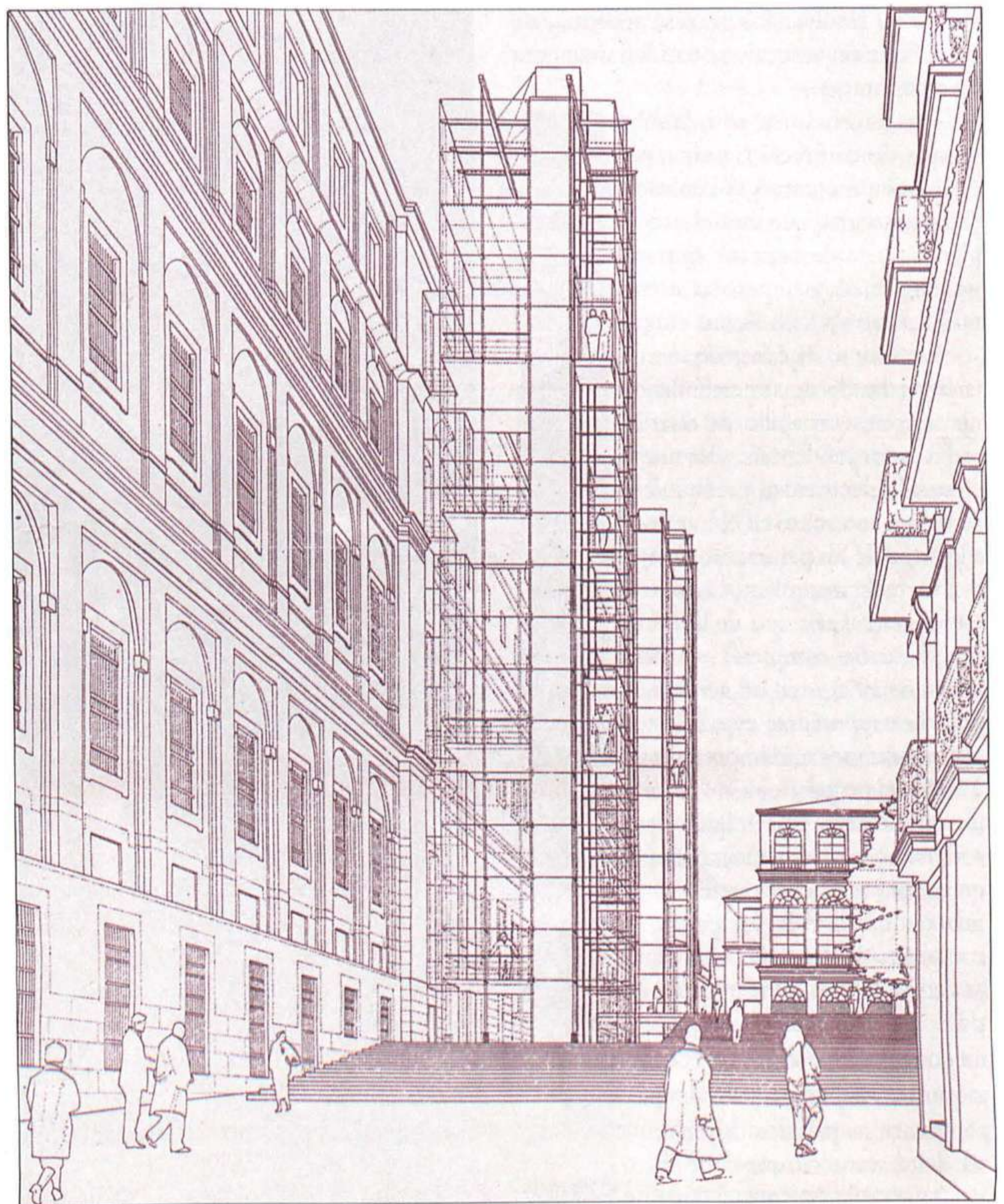
Tras esa fachada austera, cuyo trazado es de influencia barroca a la manera italiana, matizado por la gran influencia que sobre Sabatini ejercieron las trazas escorialenses, se trabaja para adecuar el espacio que albergue a una de las colecciones permanentes de arte moderno con mayor relieve del panorama europeo: el nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sin duda, más bello por dentro que por fuera, como ya han puesto de manifiesto los arquitectos Luis Iñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, encargados ambos de llevar a cabo el definitivo proyecto de remodelación de este noble edificio, antiguamente, Hospital General de Madrid, que fuera mandado construir por el rey Carlos III.

Las obras, iniciadas el pasado mes de noviembre, suponen la adecuación del viejo edificio a las necesidades de su nuevo destino como museo, dotándole de la funcionalidad, la comodidad y toda la infraestructura necesaria. Ello representa una intervención de gran envergadura, cuyos ejes giran alrededor de la remodelación completa de las plantas tercera y cuarta, para su definitiva in-

corporación al museo, y actuaciones de gran importancia en las restantes, junto con la construcción de todo un bloque de obra nueva asomado a la calle Hospital, que dota-

rá al recinto de nuevos espacios destinados al tratamiento de las obras de arte: muelles de carga y descarga, almacenes, laboratorios y aparcamientos para vehículos.

Exteriormente, la fachada será revocada adoptando un nuevo color crema que le dará más luminosidad y permitirá una mejor adecuación a su entorno. Quizá, la intervención más polémica consista en la construcción de dos torres gemelas de ascensores, cubiertas de cristal y situadas frente a la fachada principal del edificio, que dotarán al edificio de



Perspectiva de la fachada principal del futuro Museo Nacional de Arte Moderno.

una nueva imagen basada en esa corriente de la arquitectura moderna que busca el contraste y la diferenciación de los nuevos elementos añadidos a los edificios históricos, destacándolos de la obra original.

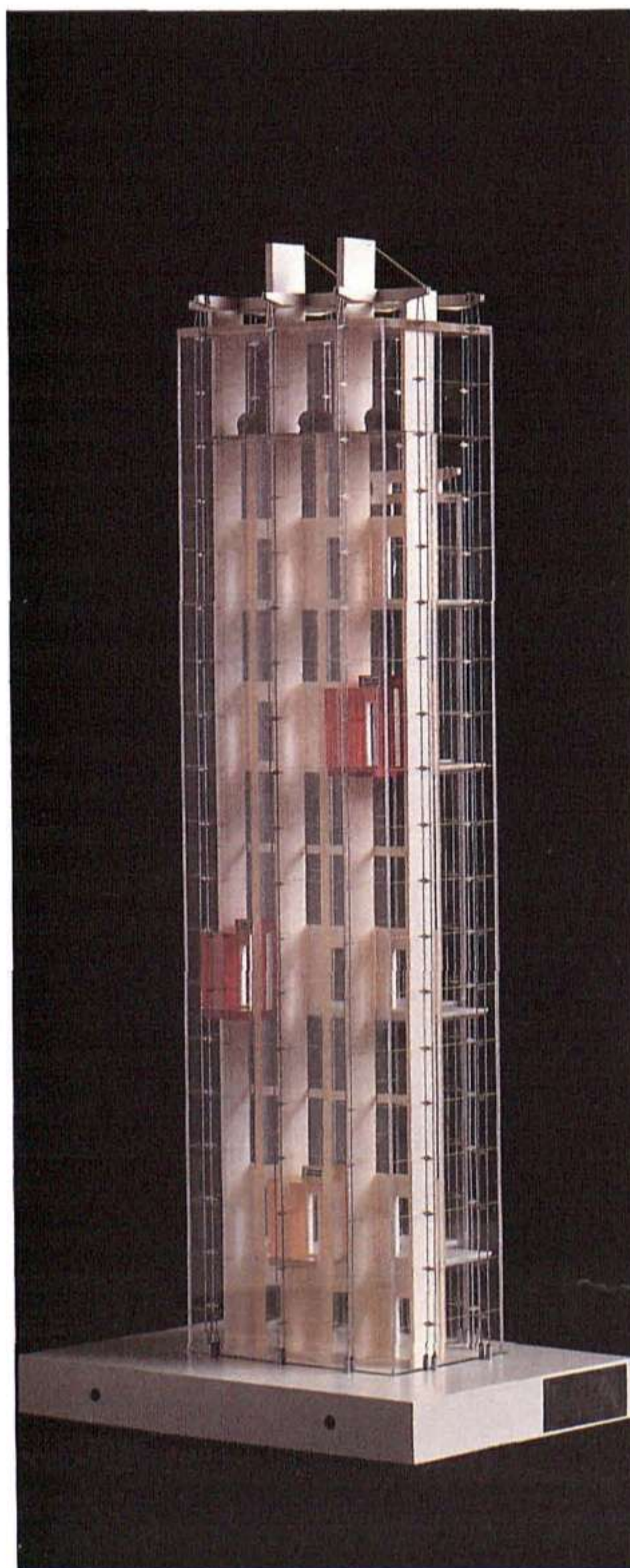
Esta solución implicará la modificación exterior e interior de la zona de entrada al museo, para darle mayor amplitud al vestíbulo y satisfacer la movilidad y necesidad de información que demandan sus cientos de miles de visitantes. Cada una de estas torres contará con tres ascensores con capacidad para 20 personas cada uno de ellos, permitiendo así resolver los graves problemas de comunicación vertical existentes hasta ahora en dicho museo.

Una tercera torre, situada sobre el nuevo bloque de edificación, permitirá la instalación de un montacargas con capacidad para cinco toneladas, que servirá a todo el edificio y será capaz de permitir el traslado de los grandes cuadros y pesadas esculturas, además del acceso a las visitas en grupos.

Por último, la construcción de una planta centralizada de aire acondicionado y climatización, con anillo de distribución para todas las dependencias y las nuevas conducciones de electricidad y comunicaciones, que ya se han enterrado en el interior del patio y a lo largo de los paramentos, dotarán de unidad de funcionamiento a todo el edificio, convertido al término de las obras y tras su inauguración completa —prevista para el otoño de 1990— en un verdadero museo de arte contemporáneo, capaz de competir con sus homónimos más importantes de Europa.

Con el propósito de no ceder en el continuado esfuerzo desarrollado desde 1986, el programa de exposiciones para la temporada que ahora se inicia pretende un aprovechamiento máximo de los pocos espacios no comprometidos con las obras que tienen lugar en el centro. Fundamentalmente, se dispone de la sala A-0 —a la que se accede por un corredor específico, con entrada desde la glorieta de Atocha— y del desahogo que representan los palacios de Velázquez y Cristal, del cercano parque del Retiro.

Así, tras la retrospectiva sobre el *Equipo Crónica* —estrenada en el IVAM—, abierta



Torre para ascensores.

hasta el próximo 30 de octubre y que supone la primera gran antológica dedicada a este grupo, se presentará una selección de los fondos de las colecciones de la *Asociación de Amigos del CARS*, compuesta por 73 obras —pinturas y esculturas— pertenecientes a una treintena de artistas españoles, que es todo un recorrido por la plástica de nuestro país durante estos últimos años. La muestra se inaugurará el 15 de noviembre y se clausurará el 18 de diciembre.

La otra gran antológica, la dedicada al pintor *Antonio Saura*, que ya fue presentada

este verano en Ginebra, será inaugurada a finales del año, el 27 de diciembre, y contiene un total de 70 obras que abarcan el período 1956-1985, a través de cuatro conocidas series de su autor, dándose también la circunstancia de ser la primera antológica dedicada a la obra del artista. Su clausura tendrá lugar el 19 de marzo del año próximo.

La última exposición a celebrar en esta sala del Reina Sofía será la de la *colección* del suizo *Heinz Berggruen*, una de las primeras muestras de producción propia que realiza dicho centro de arte, y que promete resultar tan espectacular, como cierre de temporada, como lo ha sido la colección *Beyeler*. Las fechas previstas son del 29 de marzo al 18 de junio, con nuevo cierre temporal del museo hasta su apertura definitiva a finales del otoño.

Por su parte, el palacio de Velázquez acoge desde mediados de septiembre una monográfica dedicada a la obra del pintor norteamericano —de origen irlandés— *Sean Scully*, pintor que está considerado como una de las figuras más relevantes dentro de la nueva generación de artistas abstractos. La muestra reúne pinturas, grabados y dibujos, y permanecerá abierta hasta el día 19 de noviembre.

Una impresionante reconstrucción de la modernidad artística iberoamericana, desde el período de la independencia hasta nuestros días, es la propuesta que nos ofrece la exposición titulada *Arte latinoamericano*, cuya finalidad básica es dar a conocer al público español el acontecer y la evolución artística de todo un continente. La inauguración, también a finales de año: del 14 de diciembre al 4 de marzo.

Antes, el 27 de octubre, será inaugurada en el recinto del Palacio de Cristal la monográfica dedicada al escultor valenciano *Miquel Navarro*, premio nacional de Artes Plásticas en 1986. Esta muestra y la retrospectiva dedicada a la obra del pintor *Bran van Velde*, también de producción propia y que resulta la última programada para el palacio Velázquez, entre el 27 de marzo y el 13 de mayo, completan la temporada expositiva del Reina Sofía.

FUNDACION THYSSEN

LA APUESTA POR UN MUSEO

DAVID CASADO

IGNACIO Cardenal, director gerente de la nueva Fundación Thyssen, es un economista bilbaíno, de 47 años de edad, para quien el proyecto de la fundación es un reto que hay que superar si se quiere conseguir que el contrato de préstamo actual se convierta en permanente. La Fundación Thyssen es una entidad privada nacida bajo los auspicios del contrato de préstamo suscrito entre el barón Heinrich Thyssen y el Reino de España el pasado 20 de diciembre de 1988.

“Los barones Thyssen”, asegura Ignacio Cardenal, “están muy decididos a que la colección se quede en España; pero debemos realizar el esfuerzo necesario para que esta voluntad se lleve a buen término. Personalmente, la Fundación es un proyecto cultural que me satisface mucho”.

El palacio de Villahermosa, situado en una zona privilegiada de Madrid, a las mismas puertas del Museo del Prado, garantiza a la colección Thyssen —según los cálculos más conservadores— una afluencia de entre el millón y el millón y medio de visitantes anuales. “Así lo ha entendido el propio barón Heinrich”, continúa diciendo el director; “sin embargo, al no estar lo suficientemente madura la idea de la cesión definitiva de su colección a España, ni para él ni para sus herederos, los negociadores españoles, encabezados entonces por el ministro Javier Solana, propusieron al barón Thyssen la idea de la creación de esta fundación, lo

que sin duda ha facilitado mucho las cosas”.

La fundación se constituyó como una entidad privada presidida por el barón y vicepresidida por la baronesa Carmen Cervera, lo que permite la intervención directa de ambos en el proyecto. “La creación de una institución española de estas características tiene

como objetivo asumir los derechos y deberes a los que se comprometió el Reino de España, tras la firma del contrato de préstamo con el *trust* creado por el barón y sus herederos legales, para el manejo de la colección y la resolución de todos los problemas hereditarios”, explica el director gerente.

“Me consta que el barón quiere evitar que su colección se disgregue, ya que él tuvo que trabajar mucho para recuperarla tras la división que su padre realizó entre sus tres herederos. Todo esto ha quedado muy claro en el contrato de préstamo suscrito con España, mediante el cual se cede la colección por un período de nueve años y medio”. Con

esta fórmula se garantiza la libertad de movimientos e independencia de los dueños de la colección frente a las leyes del patrimonio artístico español, según las cuales, toda obra de arte que permanezca en nuestro país más de diez años pasa a formar parte del patrimonio nacional. Para asegurar esta prolongada estancia en nuestro país de la colección, el Gobierno español se comprometió a la creación de la fundación y a la cesión del palacio de Villahermosa como sede para albergarla y exhibirla por un período de 12 años. Éste está calculado en función del tiempo que se necesitará para realizar la rehabilitación del edificio antes de los nueve años y medio en que está prevista la permanencia de la colección en nuestro país.

“Para hacer posibles estos objetivos ya se han aportado, como adelanto de tesorería, los 9.000 millones de pesetas pactados, cantidad estimada como necesaria para realizar las obras y contribuir a los gastos de gestión de la institución, además de sufragar el canon anual de arrendamiento de cinco millones de dólares destinados a los



Ignacio Cardenal, director gerente de la Fundación Thyssen.

MIGUEL GONZÁLEZ

herederos del barón”, explica Ignacio Cardenal.

La fundación será la encargada de la gestión económica y financiera de estos recursos, así como de la rehabilitación del edificio. Sin embargo, el Estado sigue manteniendo una responsabilidad total en el caso de que esta institución, por cualquier razón, no pudiera cumplir con los términos acordados. “Uno de los propósitos de nuestra gestión es el manejar bien las inversiones para asegurar esa rentabilidad con la que pagar el canon anual, pero tenemos también objetivos más ambiciosos, como el de conseguir que el palacio de Villahermosa se convierta en un gran museo moderno, dotado de excelentes instalaciones para albergar y exhibir el núcleo central de una colección que, por su número y calidad, constituye una de las más significativas del mundo y una de las pocas que cuenta con obras de arte fechadas desde el siglo XIII hasta nuestros días”, señala Cardenal.

El museo de Villahermosa acogerá un total de 787 cuadros, de los que 458 corresponden a maestros antiguos y 329 a pintores modernos. Unas 400 de estas piezas constituyen lo que el propio barón denomina *le coeur* de la colección, y son obras maestras de la pintura de todos los tiempos. Este número de piezas es el que establece en principio el contrato de préstamo, con la obligatoriedad de exhibir 70 de forma rotativa en el palacio de Pedralbes, de Barcelona. Pero, como señala Ignacio Cardenal, “el señor Thyssen se encuentra ya absolutamente decidido a enriquecer estos fondos con nuevas aportaciones, tales como una buena parte de su colección de esculturas —entre las que se encuentran obras de Rodin— y algunas adquisicio-



Mata Mua, de Gauguin, una de las más célebres de la colección.

nes tan recientes como el *Mata Mua*, de Gauguin. Con todo ello, no cabe duda de que Villahermosa se convertirá en uno de los grandes museos del mundo, arropado por la larga sombra del Prado”.

Hasta que este proyecto se haga realidad, la fundación tiene también como objetivo promocionar la colección en España y en el resto del mundo, poniendo especial énfasis en su vocación internacional, para que muchas de sus obras puedan ser exhibidas en intercambio con otras instituciones.

“Desde que el Estado, de acuerdo con los barones Thyssen, designara el pasado mes de diciembre al arquitecto Rafael Mo-

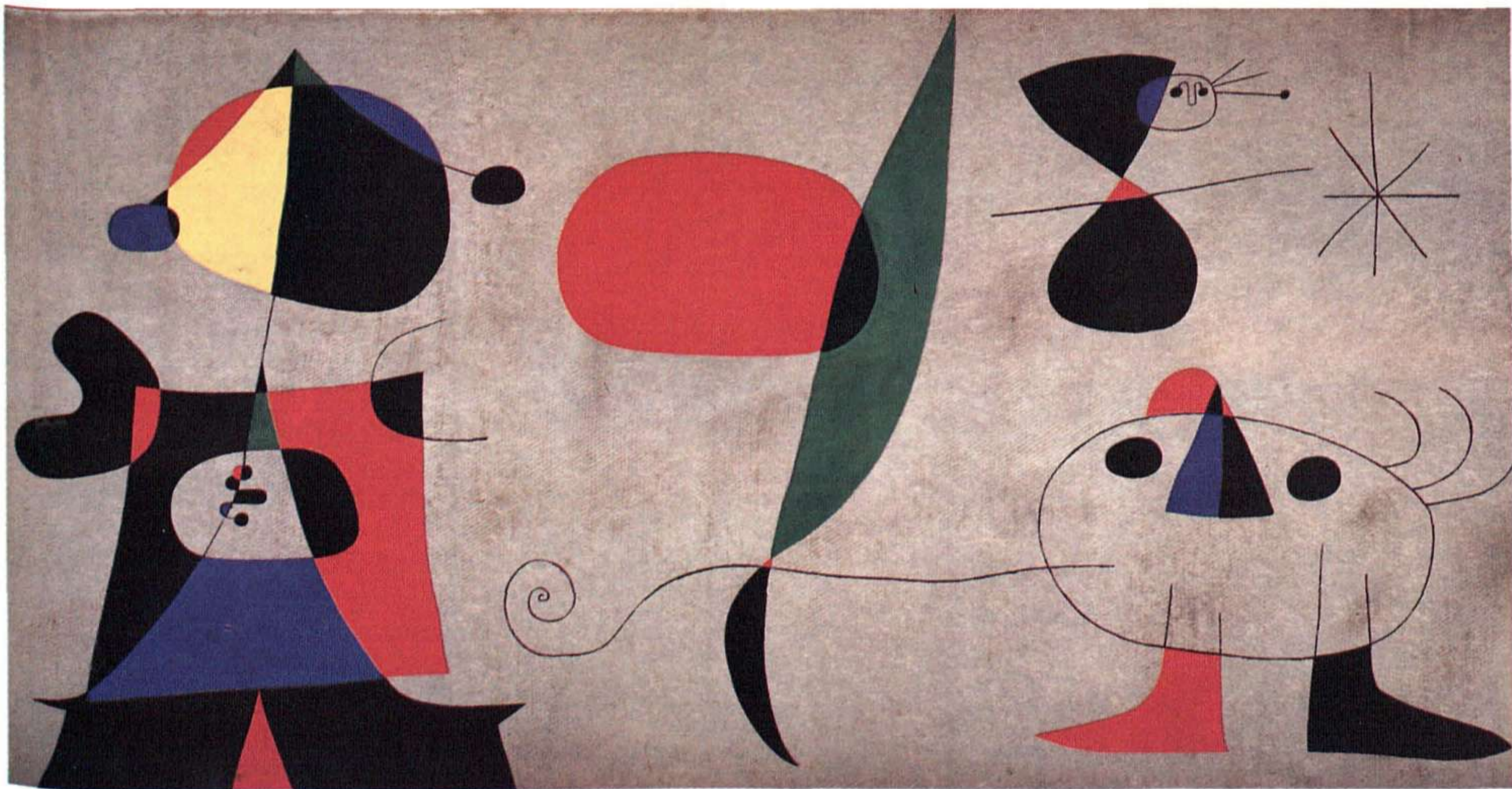
neo y su equipo como los encargados de ejecutar el proyecto de rehabilitación del palacio de Villahermosa, se están cumpliendo los plazos marcados y puedo decir que el proyecto básico de intervención ya está prácticamente terminado, a falta de algunos detalles técnicos. En general, se respetará la configuración original del edificio, interviniendo sobre el patio central de la construcción actual para reducir sus medidas y permitir la creación de un amplio conjunto de salas de exposición, fruto de un detallado estudio de circulación interior de los visitantes”, explica Ignacio Cardenal.

El museo contará con seis plantas. Se perderá la que en la actualidad corre bajo la cubierta para devolver al tejado su primitiva inclinación, mucho menos acusada. El proyecto de Rafael Moneo aumenta así el espacio entre cada una de las plantas y prevé la

creación de un anfiteatro, de almacenes en el sótano, de muelles que permitan la carga y descarga de obras con plena seguridad, junto con salas pedagógicas y de conferencias, además de las dedicadas a las exposiciones temporales y permanente.

Toda la maquinaria del edificio se ha encargado a una reconocida empresa de ingeniería británica, especializada en la rehabilitación de museos. El presupuesto destinado para las obras es de unos 2.000 millones de pesetas. En estos momentos, todo parece indicar que antes de fin de año se iniciarán estas obras que deben finalizar en un período de 18 meses. “Me temo que los 2.000 millones de pesetas estipulados por el Ministerio de Cultura puedan llegar a ser insuficientes, aunque yo espero que las obras de arte empiecen a llegar a mediados de 1991. Ése es mi propósito”, dice Cardenal.

El palacio de Villahermosa conquistó al barón



Pintura mural para Joaquim Gomis, de Joan Miró, batió el récord en España.

LA LEY DE LA OFERTA Y EL DESEO

SUBASTAS DE ARTE

MANUEL COLOMINA

UN cuadro de Joan Miró, *Pintura mural para Joaquim Gomis*, se subastó el 7 de junio en Madrid por 340 millones de pesetas. Se batía así el récord de dinero pagado por una obra de arte en España. La fiebre de las subastas artísticas alcanza también a nuestro país.

La obra de Miró es un óleo impactante de grandes dimensiones, realizado sobre fibrocemento en 1948. Al haber sido declarado Bien de Interés Cultural, el cuadro alcanzó una cotización mucho menor de la previsible en caso de haberse subastado sin restricciones para su posterior exportación. El comprador fue un comunicante telefónico que ha permanecido en el anonimato. La su-

basta estaba organizada por Edmund Peel y Asociados, que, con más de 700 millones de pesetas en ventas, consiguieron establecer también un nuevo récord de recaudación global. La fuerza creciente de las inversiones artísticas en nuestro país es avalada por cifras y un volumen de negocios homologable a los alcanzados a finales del pasado año en Nueva York o Londres, en plena fiebre alcista del mercado artístico.

La puja pública permitió, además, apreciar la revalorización alcanzada por pintores españoles como Óscar Domínguez, Francisco Bores, Modest Cuixart, Manuel H. Mompo, Luis Feito o Rafael Zabaleta. Al mismo tiempo, artistas ya cotizados desde hace años, como Antonio López García, Eduardo

Chillida, María Blanchard, Antoni Tàpies o Manolo Millares, alcanzaban cifras vertiginosas.

Meses atrás, la firma de Edmund Peel y Asociados había organizado en Madrid otra subasta acaparadora de récords. El cuadro *Gitana*, pintado en 1906 por Isidro Nonell, fue adquirido por 188 millones de pesetas. Esa cifra supuso entonces un récord mundial en la cotización de este artista y convertirse en la obra más cara vendida durante una subasta en España. Hasta ese momento, el cuadro *Cristo con la cruz a cuestas*, de El Greco, vendido en 1987 por 93 millones de pesetas, era la obra que había alcanzado un precio más alto en nuestro país.

Para Edmund Peel, esta efervescencia de las subastas de arte en España "corre en paralelo a lo que ya venía sucediendo en los grandes centros del mercado del arte como Nueva York, Londres, Milán o París desde 1983". En esa fecha, el mercado internacional de las subastas experimentó un significativo cambio. En vez de poner el acento en la búsqueda de nuevas piezas originales, la aten-

ción se desplazó a la forma como se vende el arte a finales del siglo XX. Su revalorización como signo social diferenciador de sensibilidades, el convertirse en una de las inversiones generadoras de mayores plusvalías y la atención creciente de los medios de comunicación, transformaron el ámbito apacible de las subastas de arte. “La línea divisoria entre

neo. Curiosamente, el Banco Urquijo no ha efectuado nuevas compras desde finales de los setenta, a causa de su crisis financiera.

Más recientemente, la compañía Telefónica ha decidido destinar el 0,1 por 100 del total de sus inversiones anuales a la adquisición de obras de arte. Transcurridos cinco años y efectuada una inversión que ronda los

tadora. No puede decirse lo mismo del régimen fiscal que regula la adquisición, transmisión o tenencia de obras de arte. Cinco impuestos son aplicables en tales casos: la renta de las personas físicas, el impuesto sobre sociedades, el impuesto de transmisiones patrimoniales, el impuesto de sucesiones y donaciones y, finalmente, el IVA.

La eclosión de subastas de arte tuvo su epicentro más espectacular durante el mes de noviembre de 1988. Los salones de Christie's y Sotheby's, en Londres y Nueva York, fueron testigos atónitos de pujas multimillonarias que pulverizaron numerosos récords. El cuadro *Acróbata y joven arlequín*, de Picasso, consiguió convertirse en la obra más cotizada de un pintor del siglo XX. Sólo dos cuadros de Van Gogh, *Los lirios* y *Los girasoles*, sobrepasan la cotización alcanzada por el pintor malagueño. Otro cuadro suyo, *Maternidad*, también alcanzó el pasado año una cotización que rondaba los 3.000 millones de pesetas. Curiosamente, los cuatro cuadros más caros de la historia de la pintura han sido adquiridos por firmas japonesas, cuya potencia financiera ha disparado el mercado internacional.

La tormenta de noviembre también salpicó a artistas vivos, en especial al norteamericano Jasper Johns, cuyas obras *Bandera blanca* y *Salida en falso* alcanzaron la cotización de 850 y 2.000 millones de pesetas, respectivamente. Le siguen muy de cerca, en esta vertiginosa carrera de precios entre pintores del siglo XX, obras de los norteamericanos Mark Rothko, Roy Lichtenstein, Pollock y De Kooning.

El revuelo de noviembre del año pasado ha llegado a España con algunos meses de retraso, pero tiene aires propios y un acento particular en las preferencias por determinada obra. No obstante, son mayores las simetrías que las diferencias entre el mercado artístico de Nueva York y el de Madrid-Barcelona. Es esa simetría la que explica que, en los últimos cinco años, las obras de los más destacados artistas de la vanguardia plástica española, como promedio, han multiplicado por quince sus precios. *¿Hay quien dé más?... ¡Adjudicado!*



MIGUEL GONZÁLEZ

Una de las subastas millonarias realizadas en Madrid en los últimos meses.

coleccionistas e inversores actualmente es mucho más confusa”, afirma Peel.

El conocido marchante afincado en España se muestra muy optimista respecto al futuro inmediato de las subastas de arte en nuestro país y considera que, “a diferencia de otros mercados, aquí aún no se ha tocado techo ni mucho menos. En España se empieza a tener conciencia de su importancia cultural en las artes plásticas del siglo XX y ello, indudablemente, favorece la vitalidad del mercado del arte”. Sin embargo, en España es relativamente escaso el número de coleccionistas privados. Merecen reseñarse la colección del Banco Urquijo y la de la Fundación March, considerada la mejor colección privada de arte español contemporáneo.

1.600 millones de pesetas, la compañía es poseedora ya de un fondo muy apreciable de arte español contemporáneo. Este ejemplo está siendo seguido por numerosas empresas españolas, que encuentran en la inversión artística un punto de equilibrio entre la desgravación fiscal y el prestigio social, al emplear en tales menesteres una parte de sus excedentes de la cuenta anual de resultados.

En España, la adquisición de obras de arte en una subasta supone abonar el precio de adjudicación, incrementado en un 12 por 100 de comisión para la empresa subastadora. El importe de la comisión tendrá un incremento de otro 12 por 100 en concepto de IVA. No resultan excesivos los recargos fiscales en nuestro país para la actividad subas-



Voy a tener que casar a mi hijo.

TIEMPO/BBDO

EQUIPO CRÓ



El panfleto, 1973 Acrílico/lienzo.
200 × 400 cm.

MIRAR, PEN

NICA

Ocho años después de la disolución del equipo formado por Rafael Solbes y Manolo Valdés se presenta por primera vez al público español una muestra antológica de su obra.



SAR, ACTUAR

JOAN ÁLVAREZ

DE ACTUALIDAD / 15

TRAS su paso por Valencia y Barcelona, podemos ver en Madrid la primera gran antológica de Equipo Crónica. Organizada por el Ministerio de Cultura, el Instituto Valenciano de Arte Moderno y el Ayuntamiento de Barcelona, es una presentación exhaustiva de la trayectoria que durante casi dos décadas (1965-1981) dibujaron los artistas valencianos Manolo Valdés y Rafael Solbes. Una trayectoria: actitud y estilo. Una actitud ante la historia, el arte y la vida; un estilo que trascendía el realismo crítico. Un programa estético, nacido en el debate de los sesenta y que ha quedado entre los más interesantes de los últimos treinta años. Para el espectador es una "una imagen de marca" que, paradójicamente, evoca un cierto aura de clasicismo.

La muestra, de la que ha sido comisario Tomás Llorens, es también una sugerente invitación para que los nuevos aficionados descubran la propuesta que truncara en 1981 el fallecimiento de Rafael Solbes. A quienes en su día pudimos seguir sus peripecias nos devuelve uno de los archivos visuales más queridos y fecundos de nuestra memoria. En cualquier caso, es una celebración del conocimiento y un testimonio para comprender qué ha pasado y qué nos ha pasado en este país. Una larga y emotiva crónica de ese lado del presente que empieza a borrarse.

La selección y la presentación

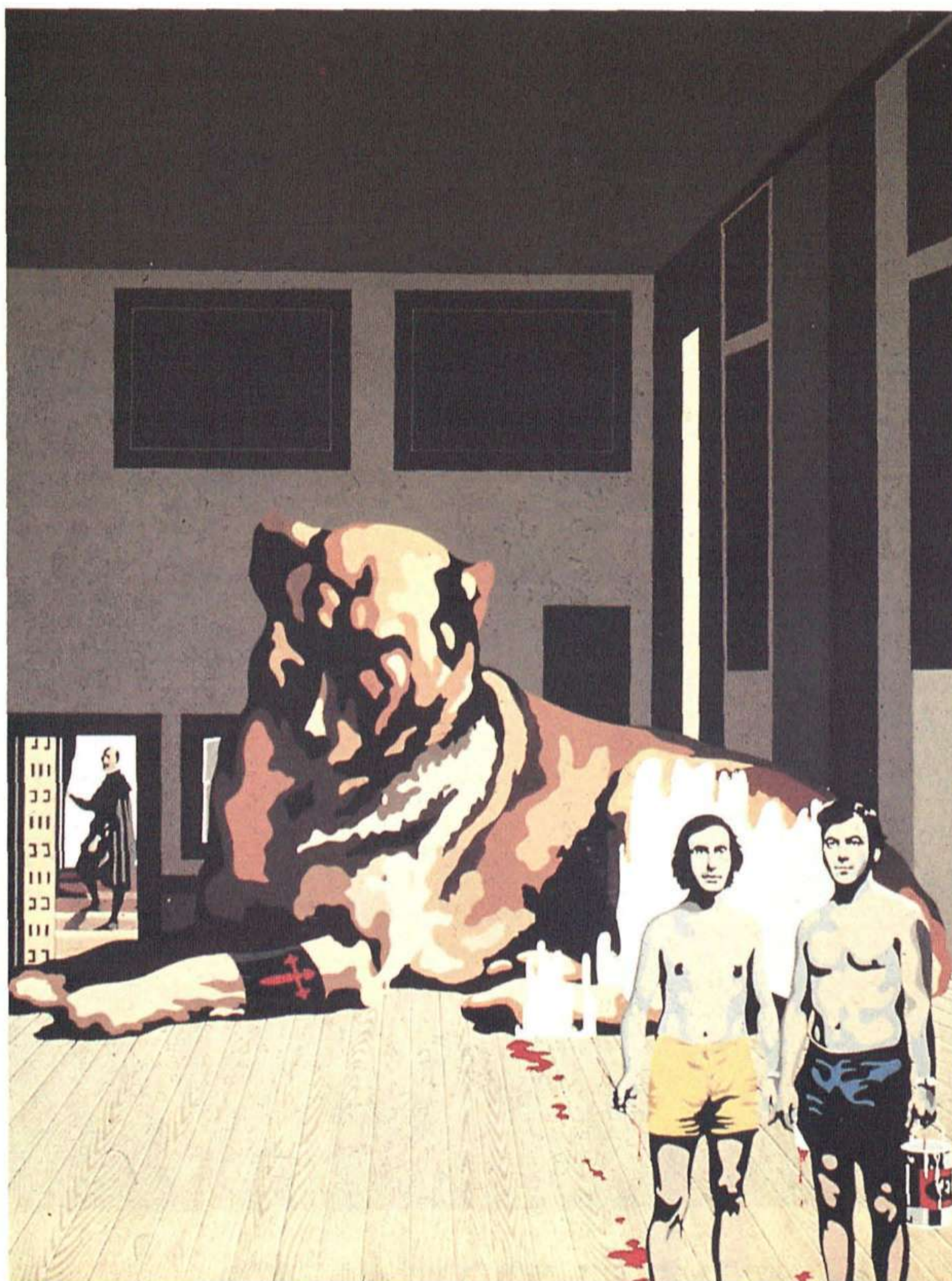
de las obras han sido hechas con la mirada del historiador. Se ha querido fijar una experiencia, sus límites y su significación en el contexto de la historiografía actual. Como ya ha sucedido con otros nombres de esa época, y a pesar de la presencia de sus obras en museos españoles y extranjeros, se diría que es ahora cuando el Equipo entra consecuentemente en el museo.

Los ocho años transcurridos desde 1981 parecen, sin embargo, precarios para que se consolide esa *opinión fría* que exige el conocimiento histórico. El comisario ha mantenido la duda hasta el último momento. Manolo Valdés expresó sus temores el mismo día de su inauguración en el IVAM, el pasado mes de febrero: "Al verla me gustó", recuerda, "me pareció coherente,

me hizo corregir ideas previas; series a las que habíamos dedicado mucho esfuerzo resultaban menos interesantes, cosas que tenía olvidadas cobraban valor. Hice descubrimientos, corregí algunas posiciones".

La iniciativa ha llegado en un momento de interés creciente por los "Crónica". Estaba reciente el éxito de la dedicada a su obra gráfica por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Es palpable la actualización del efecto Warhol, el estudio de la influencia de los *comics* en el arte de nuestro siglo (monográfica de Roma) y la vuelta de un clásico como Claes Oldenburg, por no hablar indebidamente de la buena o mala salud del apropiacionismo.

Técnicamente,



El perro, 1970. Acrílico/lienzo, 122 x 100 cm.



Latin lover, 1966. Acrílico/lienzo, 120 x 120 cm.

la exposición tiene como eje la división de la obra en series respetando la visión que de su propio trabajo dieron a finales de los ochenta Solbes y Valdés. Dos excepciones: el período inicial (1964-66), cuando todavía no manejaban la noción de “serie”, y las obras finales que, aun agrupadas bajo el rótulo de “Lo público y lo privado”, quedaron como un proyecto inacabado. Algunas de las obras reunidas se muestran al públi-

co por primera vez, otras muchas —subraya Tomás Llorens— se exhiben por primera vez en España y la mayor parte del resto sólo se habían podido ver en galerías comerciales. Por otra parte, a diferencia de las 108 obras que aparecen en el catálogo, la muestra tiene una cualidad caleidoscópica, adaptándose en cada lugar a las posibilidades del espacio y a los compromisos de préstamo. En el Centro de Arte Reina Sofía se ha

reducido a 62 cuadros. Es una selección de la selección que, sin embargo, no priva al espectador del mensaje más luminoso de Equipo Crónica: una lúdica travesía por el arte para desvelar el inequívoco paisaje político y humano de una época.

Constituido en 1964 por Rafael Solbes, Manolo Valdés y Joan A. Toledo (quien pronto dejaría el grupo, aun permaneciendo unido por la amistad y el contacto asiduo), la propuesta de Equipo Crónica, recuerda Tomás Llorens, nace como “una reacción frente al estancamiento y degradación del programa realista espa-

abandono del informalismo de los años cincuenta llegaba a la vindicación de lo figurativo y la crítica del subjetivismo romántico que aquél arrastraba.

EN España, el renacimiento de la figuración realista derivó hacia los modelos del *pop-art*. Francisco Calvo Serraller pone de manifiesto cómo en nuestro país hubo suficiente información sobre el fenómeno *pop*. Desde las exposiciones *Arte de América y España* y *Arte USA de la colección Johnson* (1963 y 1964) hasta las crónicas de Bárbara Rose sobre el arte de Nueva York en la revista *Goya* (1963), sin olvidar los viajes al extranjero de los jóvenes artistas que, posteriormente, darían pie a una de las series de Equipo Crónica.

Diferentes documentos de aquellos años —los manifiestos de Equipo 57, las propuestas de Estampa Popular— defienden un criterio de objetividad y normativismo y subrayan el enfrentamiento que José María Moreno Galván resumía en su *Autocrítica del Arte* diciendo: “El destino final del informalismo es la manifestación neutral y el del objetivismo es el proyecto válido para la comunidad”.

Estampa Popular de Valencia, una prolongación del movimiento de grabadores agrupados, en palabras de Agustín Ibarrola, “para militar democráticamente desde la profesión, procurando hacer un arte de denuncia y de testimonio”, participa de esa obsesión por neutralizar lo subjetivo-romántico y es la matriz de la que surgirá Equipo Crónica que cuenta desde el principio con unas bases ligeramente distintas.

En el texto fundacional, Tomás Llorens, quien luego acompañaría, junto con Valeriano Bozal, la evolución de Solbes y Valdés, afirma aquella



Los soldados de Bretón, 1971. Acrílico/lienzo, 200 × 200 cm.

“ñol”, buscando la radicalización de la objetividad y el distanciamiento, al tiempo que quiere “recuperar la tensión lingüística inherente al arte moderno”.

Como afirma Hans L. Jaffé, en *El arte del siglo XX*, es a comienzos de los años sesenta cuando se transforma la idea de “acción” en la pintura por la de “acontecer”, que ya no era, como en Pollock, “una tormenta en la vida emotiva del artista que se descarga en la tela con manchas de color aplicadas en una especie de danza estática, sino una partitura figurativa de instrumentos que el director guía para que suenen juntos”. El

vía objetivadora, “e incluso satírica, para proponer los contenidos éticos frente a las tradicionalmente líricas o encomiásticas; la concreción de tales contenidos evitando una simbolización excesivamente genérica y el aprovechamiento de las imágenes de los medios de comunicación de masas”. En el catálogo de la exposición es Valeriano Bozal quien resume así aquella *primera voluntad*: “La disyuntiva razón / expresión cambia radicalmente. Ya no se trata de distinguir entre realismo y expresionismo, tampoco entre abstracción y figuración; ahora se aborda directamente el problema del

lenguaje —la estructura significativa de la obra de arte— y del sentido: utilizar las imágenes de los medios de comunicación de masas en el plano de la conciencia ética”.

El realismo crítico de aquel momento tiene su mejor apoyo en la polémica suscitada por las ideas de Marx y Engels y su concepción de lo típico. “La hipótesis debatida”, prosigue Bozal, “es que el realismo no era la captación y representación del mundo de las apariencias, sino la de aquellos elementos que tipificaban una situación y una estructura sociales, inscribiéndose entonces en el proceso histórico, ya fuera para animarlo o para detenerlo”.

A diferencia de los defensores *ortodoxos* del realismo social, Equipo Crónica, al igual que Juan Genovés, Eduardo Arroyo y Estampa Popular de Valencia, llevaron las cosas al terreno de la estética, entrando en los problemas del lenguaje o de la calidad artísticos. La reflexión de Tomás Llorens acerca de la imagen pictórica como signo, siguiendo al Galvano della Volpe de la *Crítica del Gusto* y la influencia de la novedosa semiótica, y sobre la cultura de masas conformaron la radical originalidad del Equipo Crónica.

CASI al final de su trabajo, Solbes y Valdés ofrecerían su propia versión de la “formación del Equipo”, destacando, sobre todo, la singularidad del método de trabajo colectivo, cuyos antecedentes eran los grupos clásicos del informalismo (Dau al Set y El Paso), el más cercano Equipo 57 y la experiencia efectuada en París por Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo y Antonio Recalcati. En cuanto a otras influencias, eran escuetos. En Europa, dicen, “triumfa el movimiento *pop-art* y declina el corto esplendor de la alternativa post-informal”, para añadir: “Nuestro conocimiento del arte de vanguardia no era muy profundo, pero, a pesar de ello, intentamos, a través de la relación con T. Llorens, V. Bozal, A. Cerni y el grupo de París (básicamente, E.



Pintar es como golpear, 1972. Acrílico/lienzo, 152 x 202 cm.

Arroyo), conocer y ahondar en la interpretación de las tendencias realistas europeas más avanzadas”.

Veinticinco años después de sus primeros pasos, la obra de Equipo Crónica se presta a ser leída como un repertorio de imágenes complejas, con las cuales se narra y se desvela la trama interior, las claves, de la época que empieza cuando aparecen grietas en la rancia mitología del franquismo; sigue la agonía de la dictadura y concluye cuando a la transición democrática se le somete a la dura prueba del golpe de Estado de Tejero.

Más allá de los hechos narrados, son cuadros que destilan la evocación visual de esa época, lo ha recordado oportunamente Tomás Llorens, y ésta es una cualidad que tiene que ver con la naturaleza de espejo del universo simbólico de toda una generación que ya tuvo la obra del “Equipo” coetáneamente, cuando se iba tejiendo. La generación que hace veinte años tenía vein-

te, treinta años; la generación de la televisión, del *sandwich*, de los tejanos y del *rock and roll*; la generación que ha protagonizado el cambio político del país.

Simultáneamente, como en una tercera dimensión, las series de los “Crónica” incorporan una densa meditación sobre el lenguaje artístico y un elaborado siste-

“Uno de los programas estéticos más coherentes de los últimos 30 años.”



Él, 1977. Acrílico/lienzo, 150 × 200 cm.

ma de citas que agota el arsenal de imágenes de determinadas parcelas de la historia del arte: la pintura española del Siglo de Oro, algunas singularidades como Rembrandt, el realismo francés del XIX, Goya y, por supuesto, la casi totalidad de los movimientos y estilos del arte contemporáneo.

Las influencias, las polémicas, las inquietudes estéticas y políticas se condensan en el Equipo Crónica en una sencilla, artesana, voluntad de narrar. La crónica, la fábula, el dicho, la narración de lo que pasa y de lo que es aparece como el precipitado de las teorías originarias. La voluntad de narrar, de poner en pie una crónica de la actualidad y de la historia a mediados de los años sesenta tiene que nacer, inevitablemente, creando un lenguaje propio, consciente de la genealogía y de las implicaciones; siendo, sin remedio, posterior a la experimentación y las revoluciones de la vanguardia histórica.

Iluminada así la *cocina de la creación*, el alfabeto del nuevo lenguaje no puede ser ya ni la materialidad de la pintura ni las sucesivas máscaras de la representación. El Equipo Crónica moja sus pinceles en esa película transparente y fantasmagórica de las imágenes ya en

saparecido el sujeto; es antilírica, no expresa sentimientos. Visualiza hechos, experiencias y problemas intelectuales.

Es un modelo respetado y enriquecido por el Equipo Crónica, al menos hasta la importante crisis que experimentó en 1979. Así, en sus cuadros encontramos desde la crónica de la actualidad (la guerra del Vietnam, el carácter destructivo del capitalismo americano, la violencia bélica o la llamada a la agrupación de los individuos para participar en la transformación de la sociedad) del período 1964-66 hasta la denuncia del clasismo de fenómenos sociales como la primera modernización del país en la década de los sesenta, con su

desarrollo económico y la instalación del consumismo de los que se ocuparon en la primera serie, titulada *La recuperación*, de 1967-69.

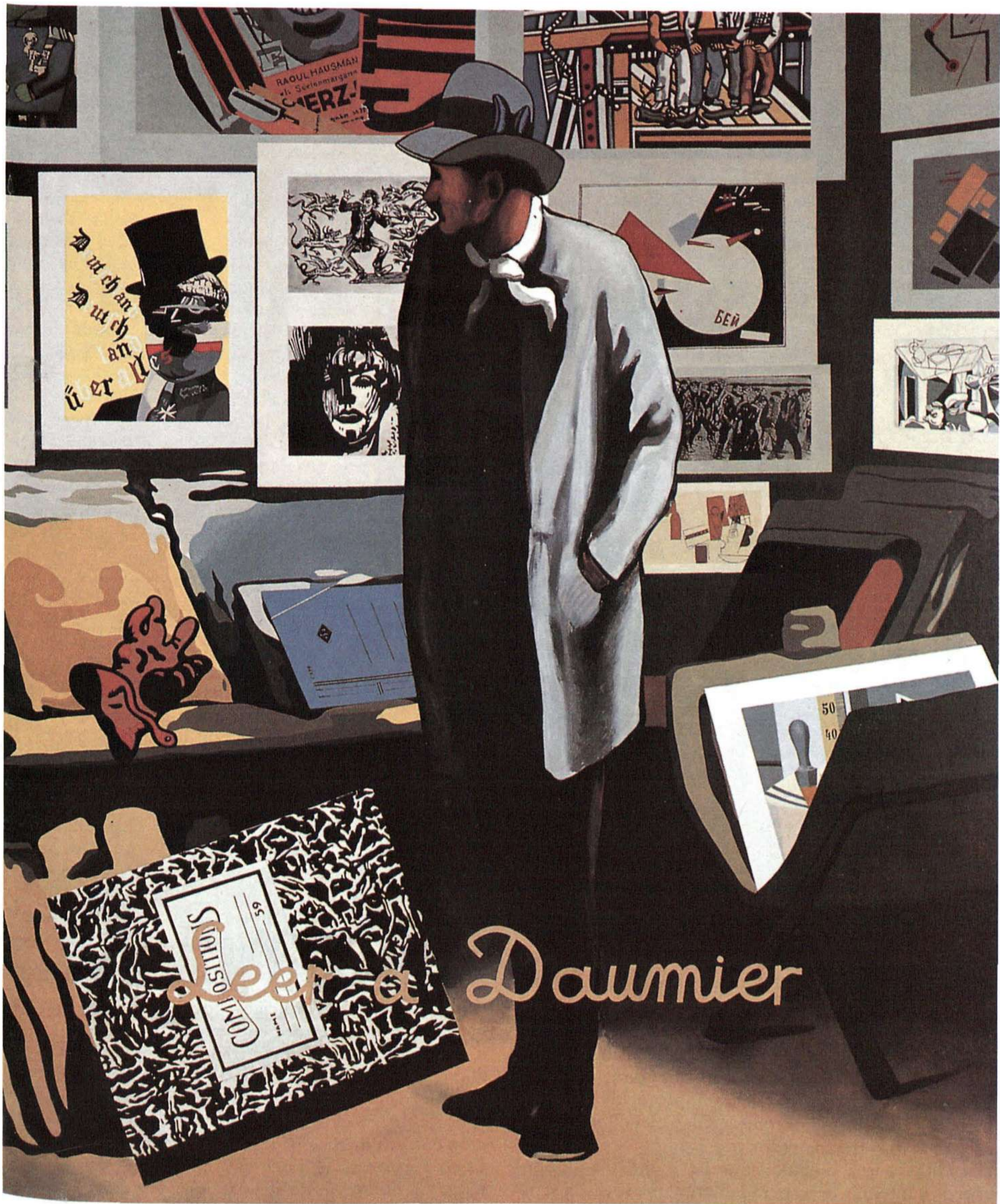
En la serie de 1971, *Policía y cultura*, por ejemplo, se respon-

de a la cuestión nada novedosa, pero insidiosamente persistente, de ¿qué relaciones hay entre el arte y la sociedad? En *Serie negra*, de 1972, se intenta la evocación de los años de la postguerra. Los fusilamientos de 1975 son radiografiados en las *Variaciones sobre un paredón*, de 1976. Del mismo año es *La trama*, donde se abordan

circulación, usadas, marcadas. En la sociedad del consumo, de la alienación y de la cultura visual, esas imágenes que nacen viejas, impertinentes o emocionantes, son el sustituto agazapado de las experiencias, los conceptos y aun de las ideas en nuestro intelecto, en nuestra memoria, en nuestra sensibilidad.

COMO en la mayor parte de las propuestas radicales de la cultura de los sesenta, la pintura del Equipo Crónica tiene una naturaleza hermenéutica y una finalidad desmitificadora. La narración propone siempre un enigma, un acertijo, una investigación de cuya solución surgirá la iluminación, el conocimiento ciertamente repentino; probablemente, verdadero. Es una pintura de la que, de manera consecuente y rigurosa, ha de-

“La selección se ha hecho desde la mirada del historiador.”



Leer a Daumier, 1975. Acrílico/tabla, 200 × 150 cm.

diferentes episodios de la vida de Franco, y de 1977 es *La Parábola*, que recrea la represión y el miedo de la España franquista.

REFLEXIONES menos vinculadas a los acontecimientos políticos, pero igualmente metidas en el espíritu narrador y crítico del “Equipo”, son las abordadas en los años sucesivos: las relaciones entre la ciudad y sus habitantes, en *Paisajes urbanos* (1978); la importancia del viaje en la formación cultural de la generación de los auto-

pero que en los planteamientos de Solbes y Valdés resulta indisoluble. Por mucho que parezca un lugar común que el Equipo Crónica es el ejemplo del arte político de su época.

La primera de las series temáticamente dedicada a estos problemas es, curiosamente, *Guernica*, de 1969, en la que se trata de “reflexionar sobre el proceso de transformación de una imagen y de su significación”. De una imagen que, como sucede con el *Guernica* de Picasso, tiene un “valor como *cliché* simbólico”, emblema de una vindicación política e histórica y ambiente

cotidiano y diferenciador para las gentes de la oposición a la dictadura. Después vendrían *Retratos, bodegones y paisajes* (1972-73), con la “manipulación de la pintura española llamada clásica”; *La subversión de los signos* (1974), que intenta “describir una posible línea en el ámbito del realismo crítico partiendo de la puesta en relación de ciertas imágenes de pintores que nada tienen que ver entre sí, en principio, y que son seleccionados en la medida en que cada uno de ellos aborda el problema del realismo de forma propia”, y *El cartel* (1979), que buscaba la abolición de la diferencia maniquea entre cartel y pintura, entre panfleto y arte.

La serie *Autopsia de un oficio*, de 1969-70, reflexiona sobre el oficio de pintar para incluirlo en un “discurso más amplio”. Una reflexión que con variaciones casi contrapuntísticas reaparece en *Policía y cultura*, donde, afirman Solbes y Valdés, “no consideramos la actividad artística como una actividad autónoma, sin que quiera decir que pensemos que el conocimiento de dicho fenómeno puede explicarse exclusivamente en función del entorno en que se produce”, y en *Serie negra*, que la inserta con otros temas, entre los cuales destaca el de la violencia y la

acción a través de la iconografía del film negro americano y de la novela policiaca, “que tanta influencia han ejercido sobre nuestra generación”.

Directamente, la encontramos también en *Oficio y oficientes* (1973-74), dedicada al “artista mago, el artista demiurgo, el *ser* aparte, el bohemio incómodo, pero soportable”, y el lugar en que se desenvuelve; la relación con sus medios de trabajo, sus fetiches y sus ritos. O en *La partida de billar* (1976-77), que, entre otras, tenía “la intención de señalar, una vez más, la limitación de la pintura como la de cualquier otra práctica



Mármoles, sedas y metales, 1973. Acrílico/lienzo, 140 × 140 cm.

res, en *Los viajes* (1980), y los encuentros y desencuentros de lo público y lo privado, en la serie del mismo título de 1981.

La especificidad de la pintura, la densidad de sus lenguajes, la frágil condición de la obra de arte una vez despojada de su aura han sido, junto a los acontecimientos exteriores y entremezcladas con ellos, uno de los *lugares* más frecuentados por Equipo Crónica. Una insistencia y una fidelidad que lleva ahora a algunos críticos a intentar desesperadamente una forzada separación entre la pintura *pictórica* y la pintura *política*,



Paredón III, 1975-76. Acrílico/lienzo, 150 × 150 cm.

cultural, si se concibe de forma autónoma, autosuficiente, irrelevante, respecto al marco histórico”. Expresada como interrogante, “nosotros”, dicen Solbes y Valdés, “como opción personal, escogimos la alternativa que vincula el arte y la producción cultural en general a las clases populares”.

La riqueza temática del trabajo del “Equipo” fue perfeccionándose desde los primeros momentos, algo

toscas; pero a partir de *La recuperación* aparece como una trama de muchos hilos en la que, en frase de Valeriano Bozal, “la imagen se convierte en el ámbito de la imagen y en él *crecen* otras”. La apropiación de las imágenes tiene un paralelismo en la abultada panoplia de técnicas utilizadas para su manipulación. La descomposición, la objetivación, la recontextualización, la metamorfosis, la repetición y la deformación evolucion-



La fotografía, 1980. Óleo, collage y acrílico/lienzo, 160 × 130 cm.

nan con las sucesivas series, hasta llegar a un dominio que se aleja progresivamente de los préstamos iniciales procedentes de los recursos abundantemente experimentados por los *media* y las primeras experiencias del *pop-art*.

Las técnicas son utilizadas de manera radical y, consecuencia directa de los planteamientos generales y de la práctica como colectivo, son el recurso fundamental para que, alejándose del subjetivismo, el punto de vista del artista pase a ocupar un segundo plano y aparezca la ironía como modo de relación con la realidad. En lugar del punto de vista aparece un procedimiento "sintáctico, porque, como en el lenguaje verbal, el significado surge de la aproximación de unidades asignificativas".

EL lenguaje *canónico* del Equipo Crónica dio muestras de una gran versatilidad y de una indiscutible capacidad de comunicación, por ejemplo, en la *Serie negra*; adquirió una madurez extraordinaria en las series de los setenta, *Variaciones sobre un paredón*, *La partida de billar* o *La trama*, y estalló en 1979 con *Paisajes urbanos*. Es el momento en que, coincidiendo con las fuertes críticas suscitadas por una exposición en la galería Juana Mordó de Madrid, el "Equipo" introduce una modificación sustantiva en sus técnicas: abandona la pintura acrílica y empieza a usar el óleo de forma predominante, si bien en ningún momento de manera exclusiva.

La utilización del óleo, dice Valeriano Bozal, es importante porque esta técnica "deja constancia de la pincelada y su densidad elimina la objetualidad característica de los colores planos del acrílico y la serigrafía. La valoración de la textura y la pasta pictórica contribuyen a llamar la atención sobre el punto de vista de un sujeto creador, el que mira y pinta. El montaje característico de los años sesenta y algunas series de los setenta dan definitivamente paso a la mirada".

Consecuentemente, los cuadros de esta etapa llegan al fondo del asunto que con mayor insistencia obsesionaba al Equipo Crónica: ¿qué es la pintura?, y en *Paisajes urbanos* incorporan decididamente a un paseante capaz de una poética de la melancolía. Son series que

"reintroducen al sujeto en la pintura y lo hacen a partir de la condición suprema que posee en este ámbito: la visualidad. *Crónica de la transición*, la última serie acabada por Solbes y Valdés, da una nueva vuelta de tuerca: el sujeto colectivo e histórico capaz de mirar. En cierta medida, se trata de una variación a partir de aquel compromiso que se perfilaba nítidamente en la primera madurez.

Los años sesenta fueron la década del compromiso político, de la izquierda radical y utopista, y en el mundo artístico ésta fue la de una radicalización que llevó a



Sin título, 1981. Óleo y collage/lienzo, 130 x 162 cm.

que se asociaran las vanguardias artística y política. En palabras de Calvo Serraller: "El compromiso político del creador se convirtió en una cuestión esencial. Se volvió a plantear el problema de siempre, que hacía prevalecer la ética sobre la estética".

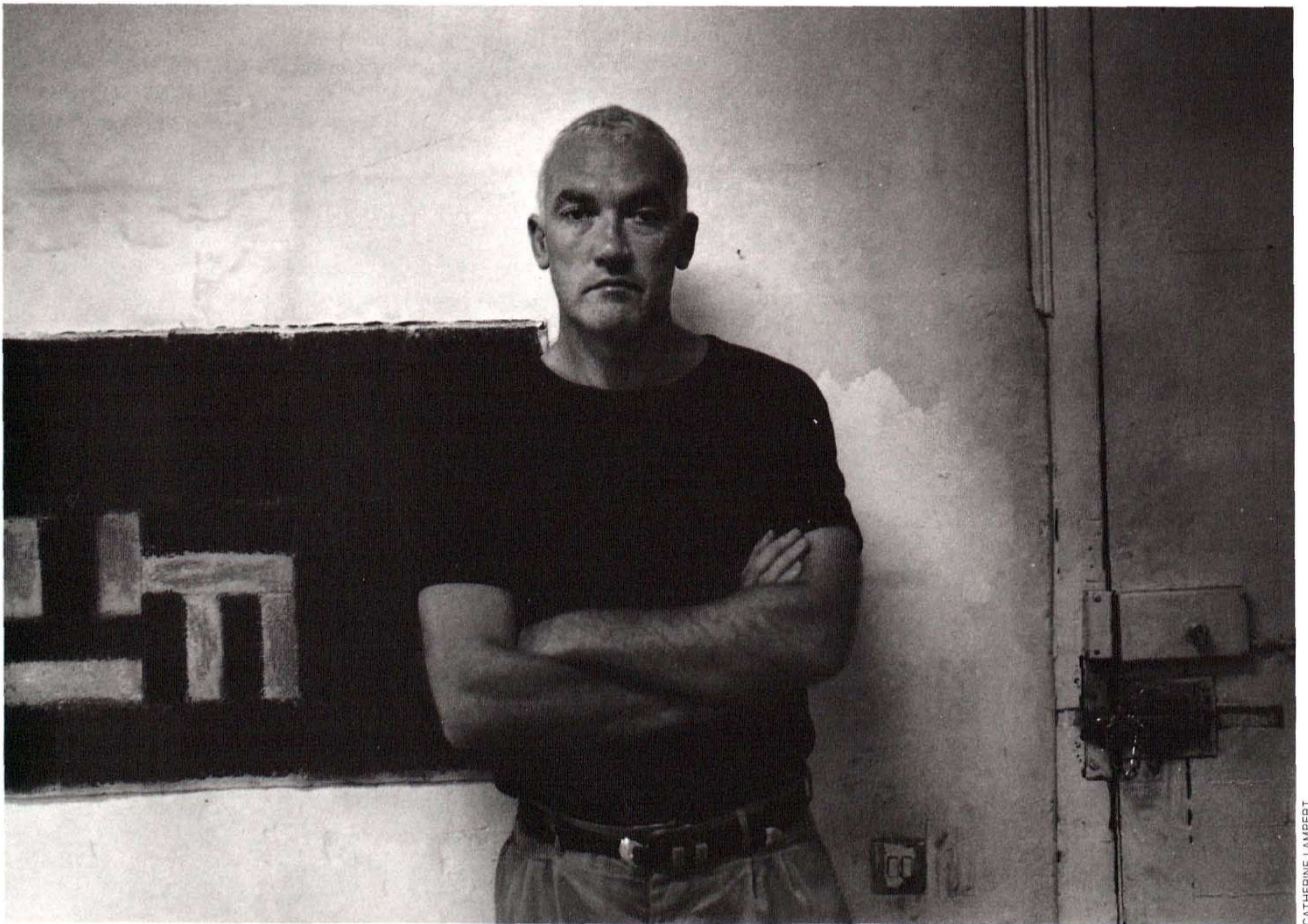
Equipo Crónica quiso crear un lenguaje pictórico propio, pensando en usarlo para hablar del mundo. El resultado de su ejercicio es una larga crónica, una precisa narración, inspirada por la sencilla voluntad de mirar y pensar, para actuar.

'EQUIPO CRÓNICA. 1965-1981'

Comisario: Tomás Llorens.

13 de septiembre-30 de octubre.

Sala A-0. Centro de Arte Reina Sofía.



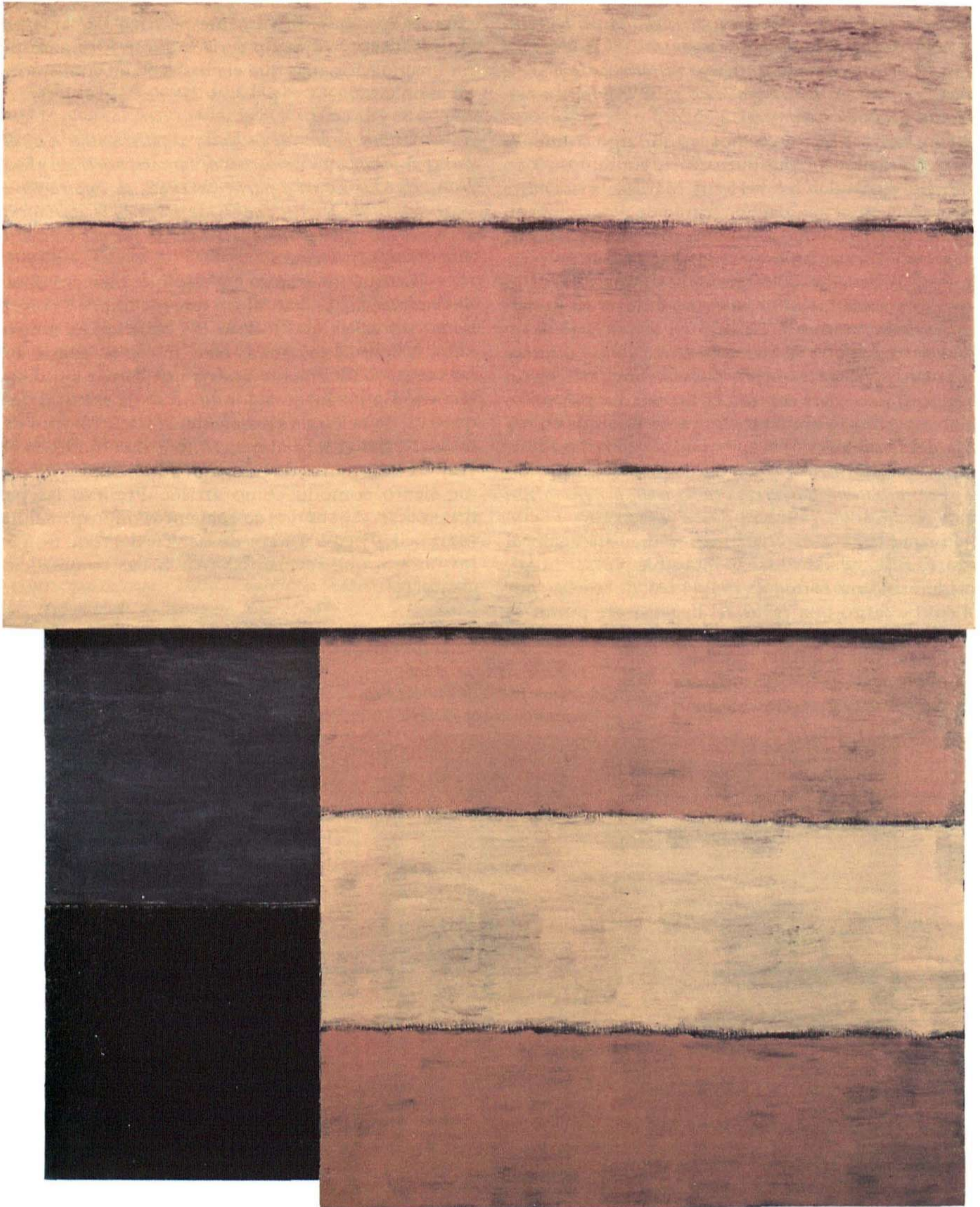
CATHERINE LAMPERT

SEAN SCULLY

'HAY QUE LIGAR LA ABSTRACCIÓN A LA VIDA'

PAUL BONAVENTURA

El palacio de Velázquez acoge una muestra del irlandés Sean Scully, uno de los autores con mayor prestigio en el terreno de la abstracción.



Todo lo que hay, 1986,
óleo sobre lienzo, 268 × 214 cm.
Colección Saatchi, Londres.

DESDE principios de los setenta usted ha utilizado la raya —o sus variantes— en su obra. La raya tiene una muy larga historia en la pintura formalista del siglo XX. ¿Qué le inspiró a continuar esta tradición en su obra?

—Hay razones históricas por las que algo comienza a existir. La raya se introdujo en el arte contemporáneo por medio de Paul Klee y Henri Matisse, vía el arte islámico; ésta es, al menos, una forma de determinar su origen. El hecho de que se haya usado antes y de que, en un sentido, sea redundante (en términos de un punto de vista anticuado de lo que es la vanguardia) es lo interesante para mí. Como he dicho antes y en numerosas ocasiones, estoy interesado en llevar la abstracción un paso más allá en su evolución. No me interesa ver si puedo conseguir que los puntos funcionen en un campo abstracto. Para mí, eso es un estadio primitivo de la abstracción y, obviamente, ya no estamos en esa fase de desarrollo.

—¿Por qué decidió usar la raya en lugar de, por ejemplo, el punto, el cuadrado o alguna otra forma geométrica?

—Porque la raya es una forma y una dirección al mismo tiempo, y de ahí, su increíble versatilidad. ¿Consideraría una forma de 91,44 cm de ancho por 152,4 cm de largo una raya? Al llegar a ese punto es cuando la identificación se vuelve más resbaladiza. Se puede llamar una banda o una barra. He conseguido transformar la raya según iba avanzando. He he-

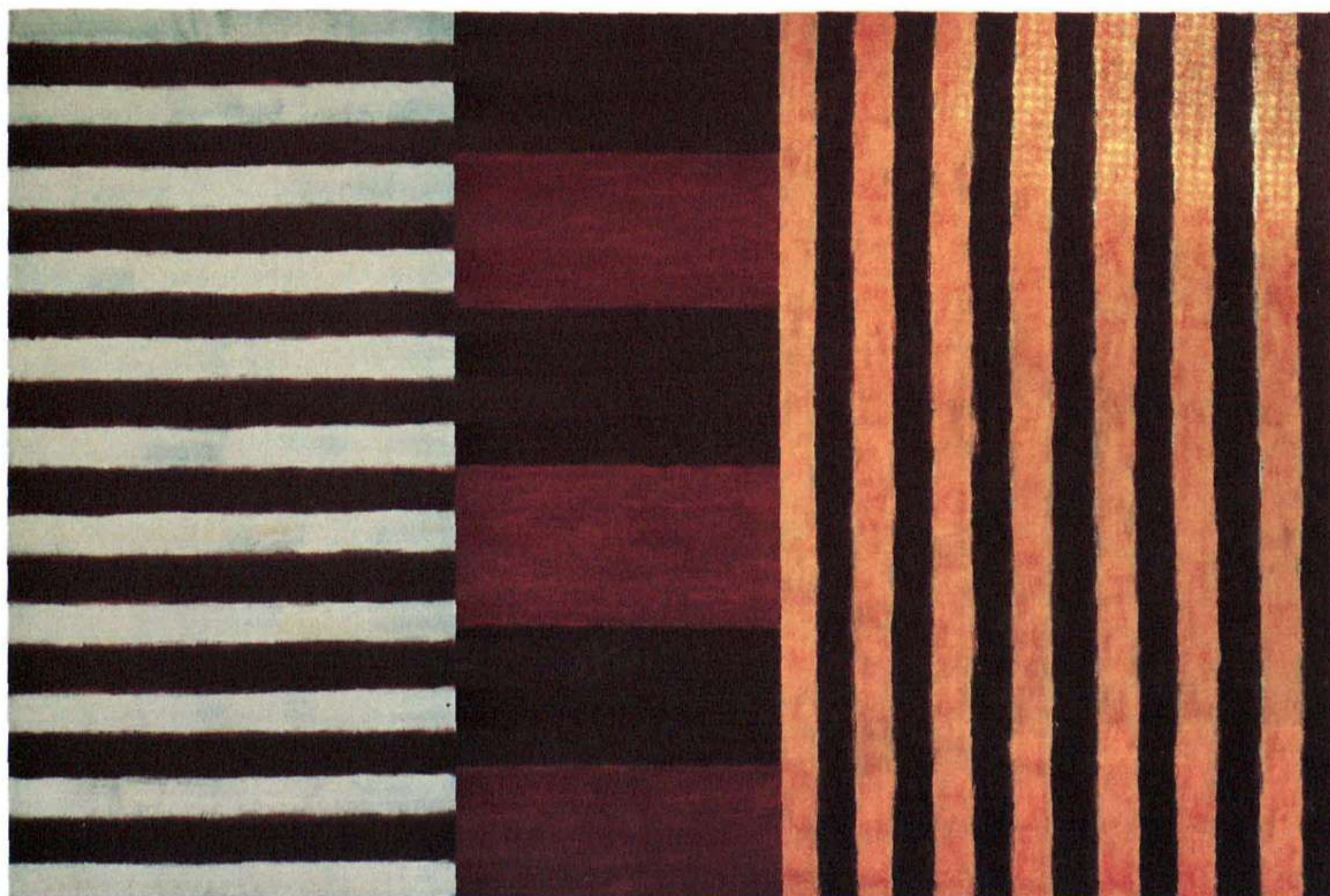
cho cuadros que difícilmente podrían llamarse pinturas rayadas. Otra razón sería que esa forma despierta mi imaginación más que el cuadrado en sí mismo. ¡Así de simple!

—Me parece que las fachadas arquitectónicas le sirven de fuente de inspiración en muchas de sus composiciones. ¿Encuentran todas las obras, a partir de 1982, su inspiración en la arquitectura de Nueva York? ¿Se traslada el sentimiento de las obras que usted produce allí a las piezas que hace en Londres durante los veranos?

—¡Lo que me inspira no creo que merezca el rango de llamarse arquitectura! Lo que me interesa son cosas como las vallas que rodean los edificios en construcción, la actitud encarnada en el modo en que se apilan las cosas. ¡Difícilmente podríamos llamar a eso arquitectura! En los medios donde no se da ese tipo de tosquedad, de belleza inconsciente, encuentro poco de interés. Ni me gustan ni me encuentro cómodo en ellos. Hay algunas partes de Londres, por ejemplo, donde no me siento cómodo como artista. Prefiero las partes más toscas. Ahí es donde encuentro mi inspiración, en los muelles y en los arcos de las vías del tren. Son éstos los lugares que revelan las más bellas composiciones abstractas.

—¿Le agradan las metáforas que la gente hace de su obra asemejándola, por ejemplo, a los tipos de formas que se ven en ciertas situaciones urbanas? Cuando miro sus pinturas y su

El corazón de la oscuridad,
1982, óleo sobre lienzo, 243,8 × 365,8 cm.
The Art Institute of Chicago.



obra sobre papel no busco otros temas. Me seducen el carácter y personalidad de las superficies, las resonancias emocionales que parecen capaces de emitir.

—Lo que le ha ocurrido a la abstracción me produce una reacción apasionada. En cierto modo, se ha desligado del mundo real y de la vida real. Para mí, la obra que se distancia así se vuelve académica, no se puede relacionar con la experiencia vivida. Esto es lo que le ha ocurrido a la abstracción desde el suprematismo. (Obviamente, ha habido otros grandes períodos de la abstracción desde entonces, como el expresionismo abstracto y ciertos aspectos del minimalismo.) Pero una gran parte de la abstracción se ha producido en un vacío y sólo se puede ver en un vacío, quiero decir, en una situación que la coloca en una posición privilegiada. No quiero que mi obra se vea así, quiero que trascienda al mundo. Así que si alguien quiere mirar una de mis obras y relacionarla con algún aspecto de su vida, puede hacerlo. Si no pueden hacerlo por sí mismos, entonces está muerta.

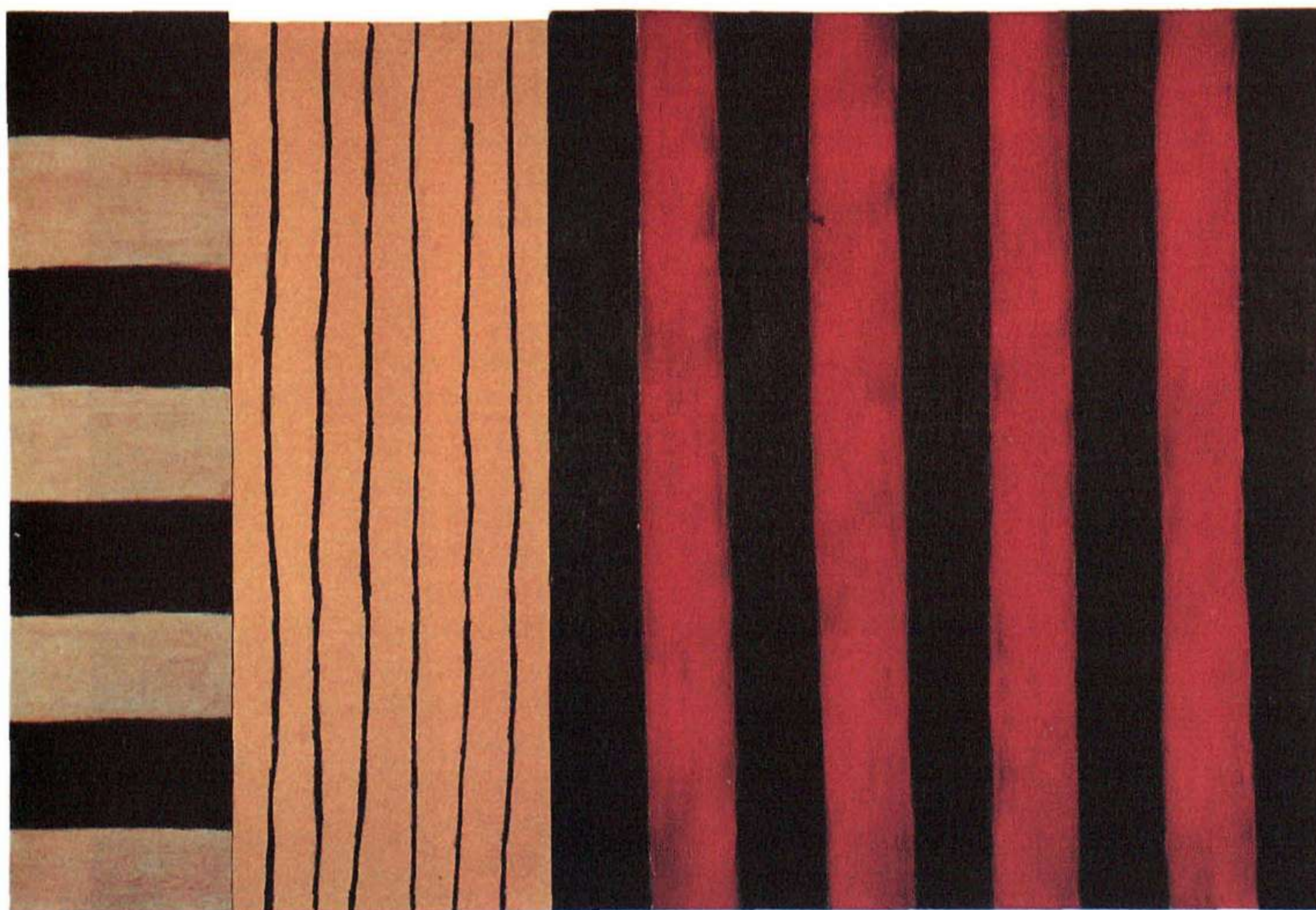
—*En artículos recientes, usted ha dicho que no quiere que su obra pierda el poder asociativo del arte figurativo, que quiere que retenga una especificidad emocional. ¿Qué poder asociativo espera que retenga y cómo es posible ser específico habiendo elegido trabajar de un modo no figurativo?*

—Ésas son dos preguntas extremadamente difíciles y realmente cruciales, en relación a lo que intento hacer. Esas observaciones son lo que ahora me distin-

gue de otros pintores abstractos. Creo que el modo de hacer la pintura abstracta específicamente emocional no es por medio de una alusión a una situación particular, que es lo que hace el artista figurativo, sino por medio de algo que es más similar a lo que hizo Mark Rothko: hacer la relación entre las formas y el artista tan profunda que la articulación de dichas formas, en relación al color y la superficie, se vuelva alegre y dolorosa, y esto se puede afinar hasta tal punto que se puedan ver esas sensaciones como sentimientos, donde traspasan el límite de ser algo sentido para ser algo visto. Esto es lo que ocurre en un cuadro de Rothko. En su obra, la desventaja de esa estrategia es que uno participa en una confabulación con las formas según se dan. No caben invenciones formales, porque no se puede ser formalista y tener esa relación profunda, inconsciente y reflexiva con esas formas al mismo tiempo. Lo que a mí me gustaría hacer es tener una relación con un tipo de forma —en este caso, la raya— y hacer lo mismo que hizo Rothko, con la diferencia de que me gustaría hacerlo para crear situaciones formales que sean evocativas. En otras palabras, me gustaría crear una situación con las formas y los personajes de tal manera que cada vez parezca algo diferente, algo que no has sentido antes frente a un cuadro, una obra de arte.

Obviamente, todos llevamos dentro esos sentimientos. No trato de inventar sentimientos, sólo trato de inventar composiciones que hagan posible que

*De noche y de Día, 1983,
óleo sobre lienzo, 247,7 × 360,7 cm.
Colección Saatchi, Londres.*



esos sentimientos surjan. Soy consciente de que lo que digo es bastante complejo y de que lo que intento hacer es muy difícil. Se podría decir, y con razón, que no logro lo que me propongo porque lo que estoy haciendo requiere cooperación. El arte está basado en la cooperación y debe haber una complicidad entre el pintor y el espectador. Pero lo que no estoy intentando hacer son nuevas disposiciones formales por el gusto de hacerlas.

En realidad, es una cuestión de énfasis. En mis cuadros trato de expresar un sentimiento, una idea o una emoción que sea un poco diferente de la que he expresado antes, que quizá me llegue a través de algo que he visto o de una conversación. Puedo empezar una conversación con usted sobre algo que le ocurrió y hacer un cuadro de ello. No pienso: "Bueno, en este cuadro el cuadrado está en medio del campo, ¡a ver qué pasa sacando el cuadrado del centro en el siguiente!" Nunca hago un cuadro así, ya que me parece un empeño inútil. Así es como la gente ha estado haciendo pintura abstracta.

Hay que ligar la abstracción a la vida, como logró hacerlo Rothko, del mismo modo que el suprematismo estaba ligado a la perspectiva política utópica de la revolución rusa. Se debe reconstruir esa conexión y mi estrategia para hacerlo es ser asociativo, pero sin ligarme a ninguna narrativa especificada de antemano. A mi obra se la podría considerar como una narrativa de naturaleza abstracta de pensamiento y emo-

ción, cuyos referentes pueden encontrarse en la propia vida y sus sensaciones.

—*Ya que ha decidido usar la raya o sus variantes —la banda o el campo de color— como motivos estándar, ¿adscribe valores especiales, como lo hizo Kandinsky, a los colores utilizados?*

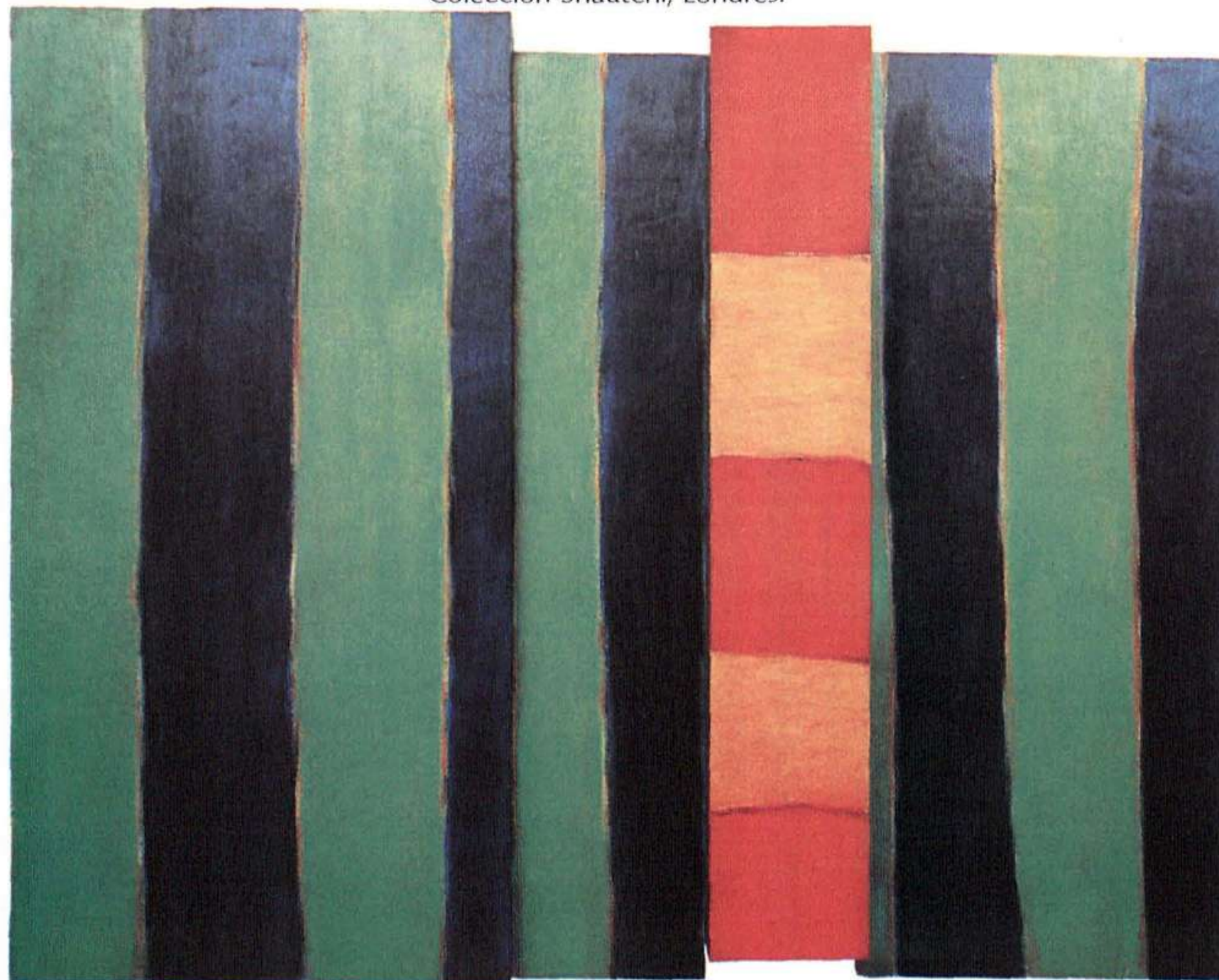
—No, en absoluto.

—*¿Así que el uso del color y el modo en que un color aparece en cercana proximidad con otro es puramente intuitivo?*

—Ésta es una pregunta interesante. En cierta forma, Kandinsky intentó hacer lo mismo que yo estoy tratando hacer. Lo que aquí tenemos es una lucha entre un arte puro, no objetivo, y el simbolismo abstracto. Cuando se habla de asociación, al referirse al arte, se corre el peligro de entrar en un lenguaje específicamente simbólico. ¡Y se acaba con algún tipo de jerga burocrática! Las pinturas de Kandinsky me parecen absurdas. Mis pinturas son objetos poderosamente visibles. Ningún color tiene un valor simbólico particular. Por ejemplo, amarillo no significa *sexo*, a menos que lo signifique para el espectador. No voy a decir: "De acuerdo, mis pinturas se tienen que leer, ¡aquí están las instrucciones!" Son más sutiles, flexibles y complejas que todo eso.

—*Ya que no planea las respuestas de su audiencia, ¿cómo se toma sus interpretaciones? La escala, colores y formas cla-*

El bañista, 1983, óleo sobre lienzo, 243,8 × 304,8 cm.
Colección Shaatchi, Londres.



ramente significan algo muy especial para usted. Son un producto de su sensibilidad y se relacionan directamente con su personalidad y con los tipos de respuestas que tiene ante el mundo. Por consiguiente, es totalmente posible que una pieza que para usted representa algo conmovedor o alegre tenga el efecto contrario para una parte de su público. ¿Le molesta esto de algún modo?

—Recientemente estaba escuchando las *suites* para violoncelo sin acompañamiento de Bach (que, a propósito, forman parte de la mejor música que se ha compuesto) con otras dos personas que tenían reacciones completamente opuestas ante ellas. Una dijo que le agitaban, mientras que a la otra le calmaban. Desde luego, es posible que un estímulo pueda afectar a diferentes personas de modo diverso. Pero de esto se trata, porque ni el arte ni la música son didácticos. ¡Mi arte, desde luego, no lo es! Es más probable que la gente sienta lo mismo que yo sobre un cuadro en particular; por otro lado, cuando hago un cuadro no pienso en él sólo de un modo, así que caben diversas interpretaciones, ya que los espectadores encuentran diferentes resonancias en la obra.

Todo lo que se ve en mi pintura es una cosa. No hay espacios negativos entre las formas, porque cada una de ellas aparece cercanamente unida a la que está a su lado. El resultado de esto es que las pinturas están llenas de energía positiva. Otras personas han tratado el tema de las rayas en el espacio, pero yo no administro ese tipo de tratamiento. Sé que mis cuadros son bellos, pero que también tienen una gran fealdad. Son tan frontales, tan *rayados*; su naturaleza confrontativa es casi histórica. Pueden ser agresivos y nostálgicos al mismo tiempo.

Para mí, lo importante de la pintura es que no debe contar una historia específica, sino hacer que el observador participe a diversos niveles. La gente reacciona de forma diversa frente a, por ejemplo, las pinturas de Van Gogh, y nuestras reacciones ante su obra han sufrido enormes cambios a lo largo del tiempo. Recuerdo que cuando el arte me empezó a interesar y me encontré con algunas de sus pinturas me pareció que a él se le consideraba marginalmente. Ahora hemos conquistado su fealdad intrínseca, podemos ver claramente lo bella que era su visión. No vemos las cosas sólo de un modo. Quiero hacer pinturas que se correspondan en su complejidad con la diversidad de las emociones humanas. Por esto, no quiero hacer pinturas sobre lo correcto. No me importa si son correctas o se equi-

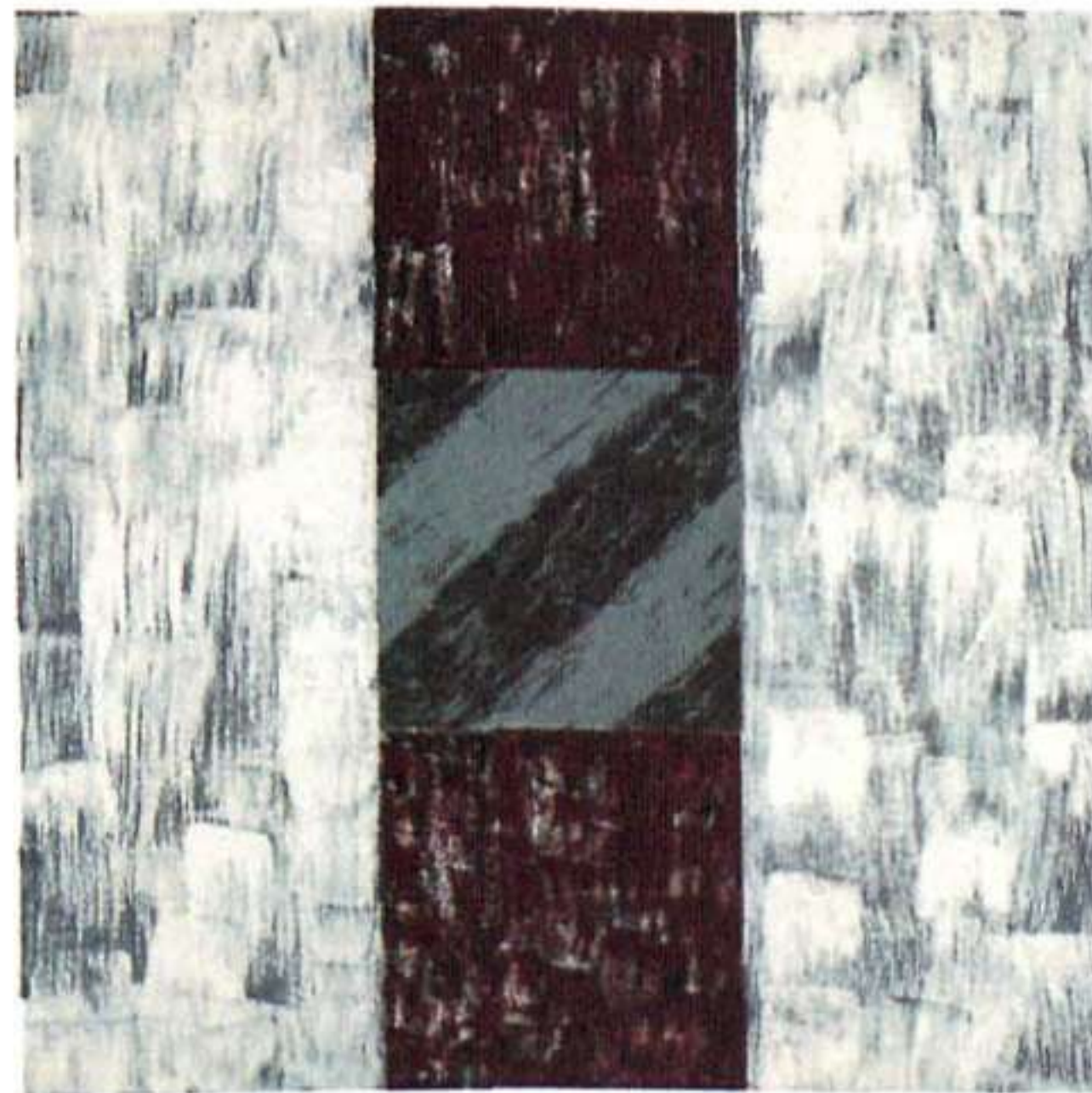
vocan en sentido amplio. Lo que me importa es cuánto *son*, hacer las pinturas con *tanto* como pueda, sea del tipo que sea ese *tanto*. Soy muy permisivo con mis pinturas. La gente viene a mi estudio y dice: “Sus pinturas son tan similares y, sin embargo, tan completamente diferentes, ¿cómo es posible?” Creo que es porque soy muy abierto con ellas. Cuando estás con alguien atractivo, con presencia e inteligencia, eres consciente de ello implícitamente, pero es realmente difícil de explicar, y lo mismo ocurre con las pinturas importantes. No necesitas hacer una lista de sus cualidades para ser consciente de su valor. Si la gente no se pone de acuerdo sobre el significado de una obra, a mí no me importa. Alguien puede considerar un cuadro bello en un principio, y trágico, después.

—¿Cree que las pinturas tienen su propio dinamismo? Quiero decir, ¿pueden evocar emociones distintas en diferentes épocas de su historia?

—Sí, creo que es posible. A mí me interesa el tiempo personal y también el histórico, ya que uno es simplemente un microcosmos del otro. No quiero que mis cuadros sean personales por tratar sólo de mí. En realidad, no soy tan importante. Lo que es importante es mi relación con la humanidad. Ésta es la relación que trato de incorporar en mi pintura y por eso uso formas que son, en un sentido, estoicas, indiferentes al placer o al dolor, austeramente impasibles. No trato de imbuir a esas formas cualidades particulares. Procuro conectarme a un nivel fundamental con la estructura de la obra, con sus repeticiones y sistemas, imbuyendo a esos elementos algo de mi propia

sensibilidad. Quiero crear piezas que se puedan mirar de diversas formas y que puedan resistir ese tipo de escrutinio.

Hago pinturas con formas simples, porque quiero que mi obra sea accesible a un nivel y muy compleja —casi elástica— a otro. No quiero que mis pinturas traten sobre lo listo que puedo ser. Quiero ser un artista del mismo modo que lo era Van Gogh. Todas sus pinturas son sobre la identificación con los sentimientos de los otros. Para mí es importante que mis cuadros también lo sean, que sean capaces de viajar a través del tiempo con nosotros, sobreviviendo no sólo a los caprichos de la moda artística —que, después de todo, es un reto menor—, sino también a los amplios giros históricos. Con suerte, puedo hacer que mis cuadros perduren, pero sin excluir algo nuestro que es



Luz cuadrada 1, 1988,
aguatinta sobre papel, 85 × 76 cm.
Mayor Rowan Gallery.

maravilloso, nuestra falibilidad. Las pinturas de Mondrian, por ejemplo, continuarán con nosotros a través del tiempo; pero me parece que, en el caso de su obra, el precio ha sido demasiado alto en términos de su accesibilidad. Sus pinturas me parecen muy austeras. Quiero que mis pinturas tengan ese rigor y sentido de realidad también, pero sin sacrificar su esencial humanidad. Esto no significa que no esté haciendo un trabajo que trate de condiciones eruditas y filosóficas, porque sí lo estoy haciendo.

—*Estará de acuerdo en que está haciendo una gran reivindicación de la abstracción. En más de una ocasión, en el pasado, usted ha dicho que era inevitable que el mejor arte fuese no objetivo.*

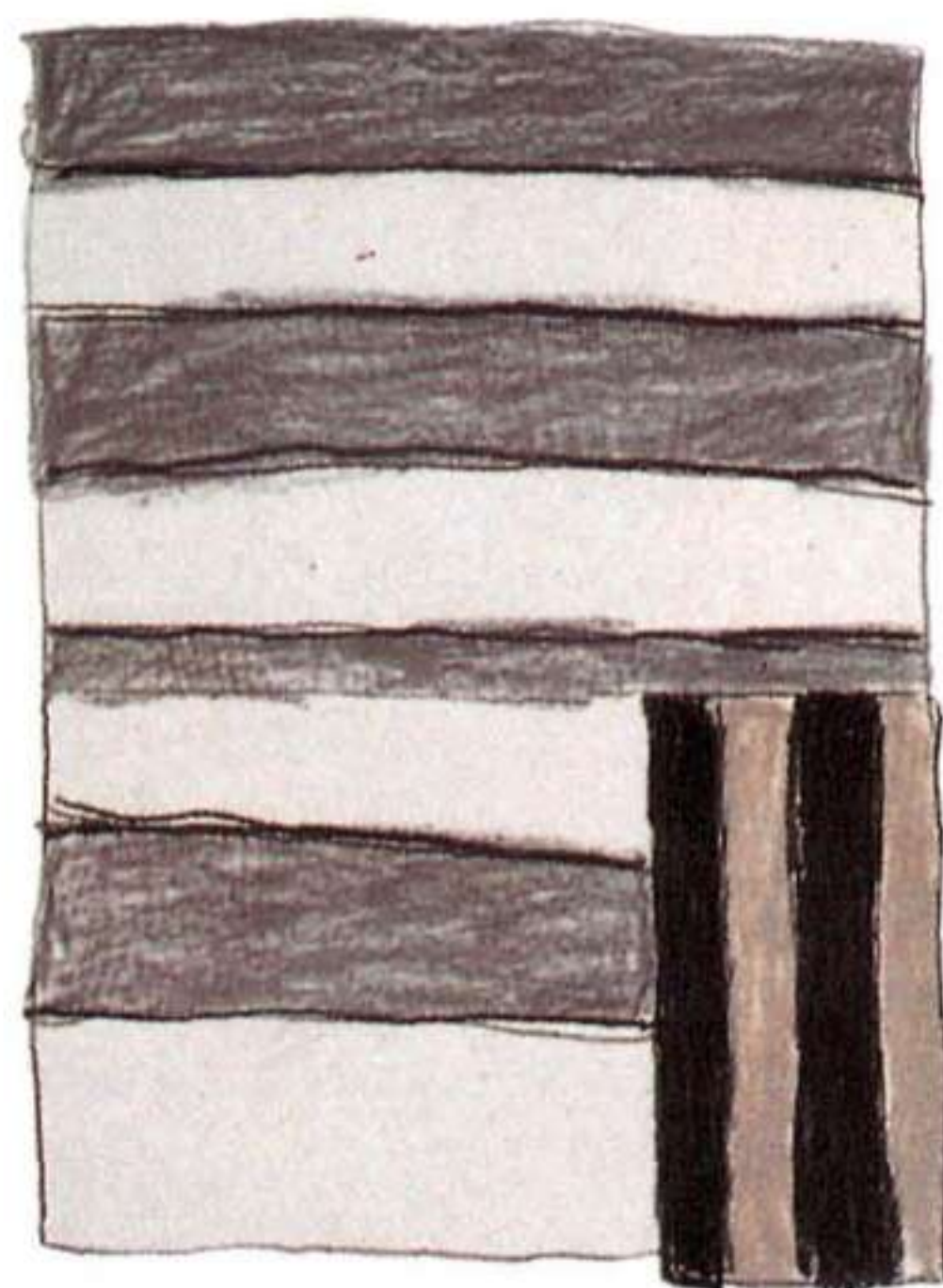
—Eso vuelve en parte al punto de vista marxista, que considera la historia como la suma de las acciones individuales. Estoy de acuerdo con la noción de que la historia tiene una oscilación pendular más amplia que las oscilaciones individuales.

Obviamente, la historia depende también de un enorme esfuerzo individual, que es también el que requiere el arte. Tras decir esto, parece que nada llega a existir accidentalmente. La abstracción apareció de modo totalmente declarado en el siglo XX, y es nuestro arte. Aún creo en el mundo como una hermandad, una familia, y quiero que mi arte trate sobre lo que nos une a todos, a cada uno con el otro. De este modo, mi obra será legible para cualquiera, no sólo para el *connoisseur*. (Habrá notado que siempre que hablo de mis pinturas me refiero a ellas como realidades, no como diseños. ¡No estamos hablando aquí de manteles!)

Desde luego, la abstracción se encontró con algunos serios problemas. Se volvió una actividad de algún modo divorciada del mundo real. Cuando aparece alguien como Kiefer, preparado para contar historias, naturalmente, a todo el mundo le encanta. Haces un garabato con el nombre de alguien en el lienzo y ¿qué otra cosa puede significar? No cabe ningún malentendido. Pero eso no es arte visual. Entonces, ¿qué hacemos con ello? Esto es lo que pregunto constantemente. Para mí, creer en la necesidad de la abstracción es exactamente lo mismo que creer en la necesi-

La abstracción
trata los modos
elementales que
organizan nuestro
pensar y sentir

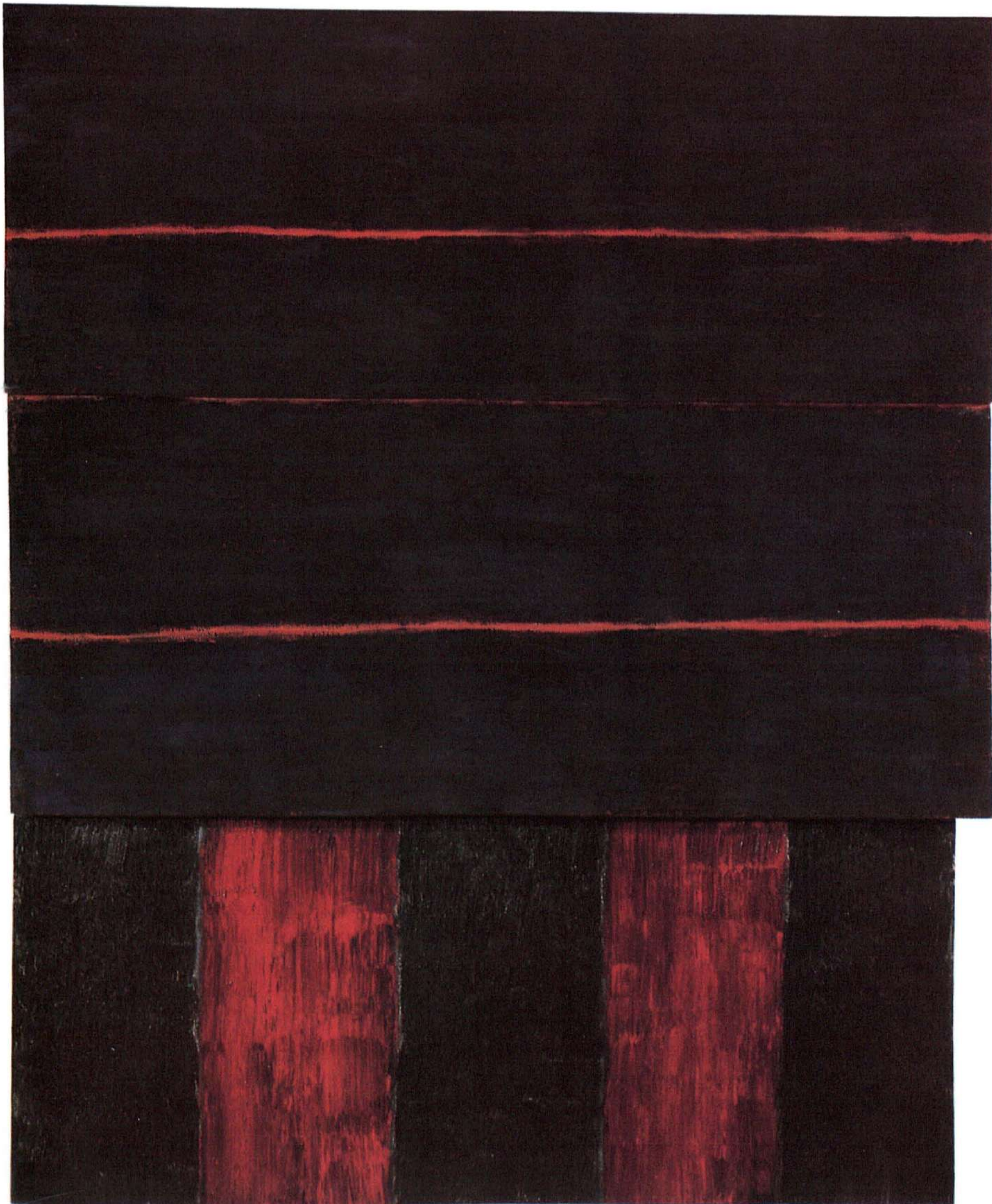
dad de la democracia. En el siglo XVIII, la escritura estaba en las paredes. Si no querías leerla era asunto tuyo, porque la democracia se estaba abriendo paso y no tenía nada que ver con el individuo. Era algo mayor. ¡O seguías su marcha o te atropellaba! Del mismo modo, la abstracción apareció en el siglo XX por un motivo. Es un arte intelectual en el sentido más auténtico: trata de los modos elementales en que organizamos nuestros pensar y sentir. Por tanto, es el arte más apropiado para nuestro tiempo. Cuando era más joven podía ver que la abstracción se había desconectado de algún modo de sus raíces orgánicas. Así que tuve que preguntarme: ¿continúo con el arte figurativo? Esto me parecía retrógado, como lanzarse al océano cuando sube la marea. Así que decidí hacer lo único que podía. Si crees firmemente en lo apropiado de la no figuración, por lo que ves y por tu comprensión de la historia, entonces tienes que dirigir la atención a la cuestión de la abstracción. Lo que usted dice de mi reivindicación de la abstracción es cierto, en un sentido. Sin embargo, en otro sentido, lo que hago parece bastante corriente. Trabajo de este modo para restaurar la síntesis entre el arte y la vida, algo hacia lo que los artistas siempre se han encaminado. Esa conexión se debe rehacer y ahí es donde el individuo puede jugar un papel. Esto exige un enorme esfuerzo personal. Puedo hacer pinturas que tengan el poder evocador de una bandera nacional, pero eso muestra que la abstracción puede tener un impacto tremendo en nuestro ser emocional, y se pueden lograr resultados similares con la pintura. Al igual que las banderas, mis obras son emblemáticas.



Leopardo George, 1984,
pastel sobre papel, 76,2 x 57,1 cm.
Colección del artista.

—*De adolescente usted trabajó de cajista en una imprenta comercial. Los conocimientos técnicos, obviamente, le han ayudado en su acercamiento subsiguiente al trabajo sobre papel. En sus aguafuertes, xilografías y monotipos hay una facilidad que en gran medida surge de su procedencia y de su familiaridad con el medio. ¿Son esas obras sobre papel autónomas, distintas de los grandes lienzos, o las usa como tablas de armonía, experimentando con ideas en miniatura que puede después expandir en los óleos? O, por el contrario, ¿funcionan esas obras sobre papel, o los dibujos, como ensueños íntimos del tipo de exploraciones que principalmente lleva a cabo en los cuadros?*

—Ése es uno de los modos en los



De pie, 1986,
óleo sobre lienzo, 278 × 236 cm.
Colección Saatchi, Londres.



El estudio del artista,
en Nueva York, fotografiado
en 1988 por Dennis Barna.

que uso los dibujos, como sumas. Puedo hacer un dibujo después de una pintura. A veces, si termino una pintura que realmente me gusta, tiendo a no querer guardármela. Quiero que circule. En ese caso, me gusta hacer un dibujo para mí. Sin embargo, intento que las obras sobre papel sean cosas por sí mismas. No tengo dibujos de trabajo; si es que existen, están en los paquetes de cereal, sobres, recibos y servilletas de papel, y luego los tiro.

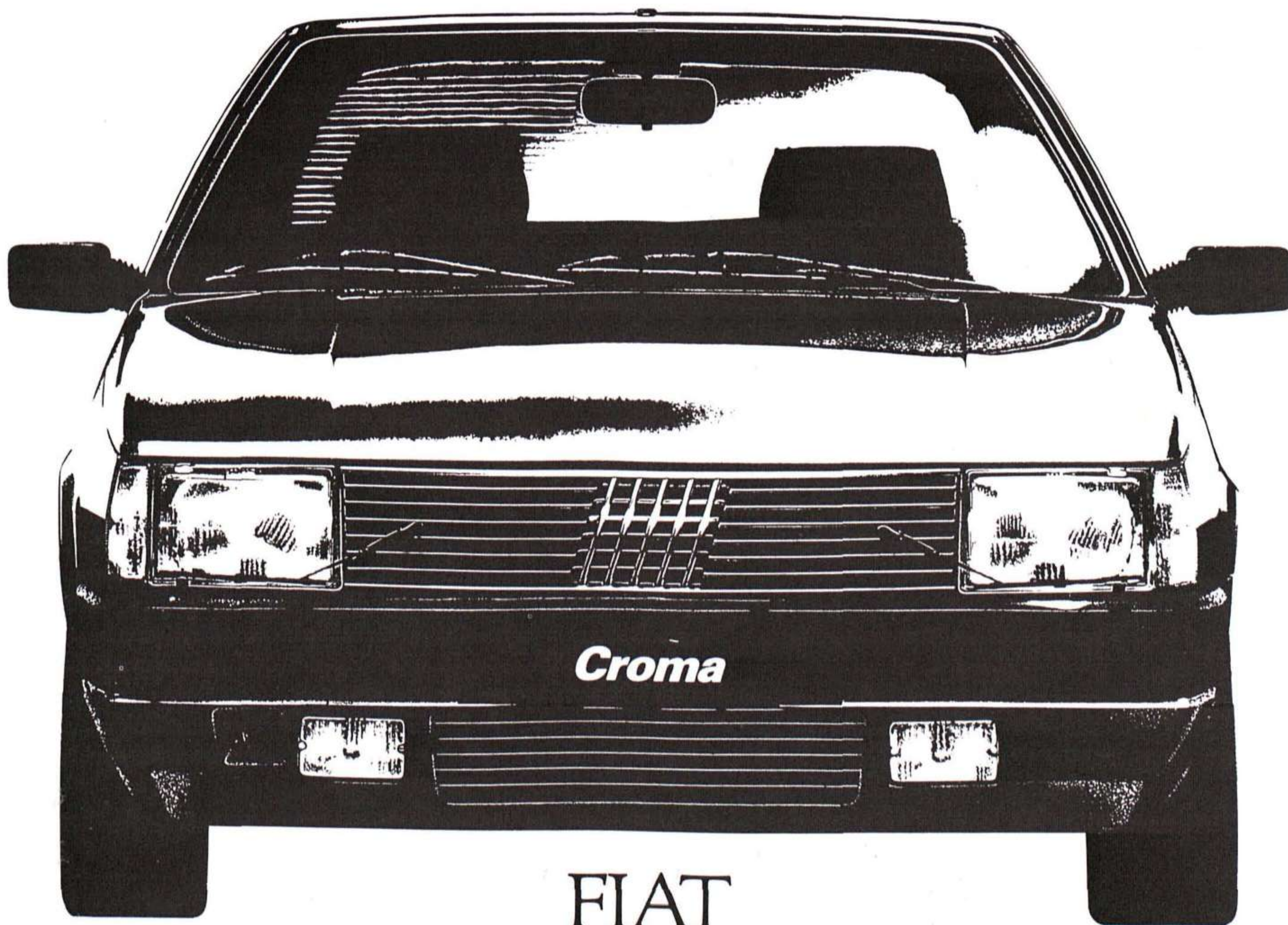
El primer par de aguafuertes que hice en Crown Point Press (en 1988) —*Square Light 1* y *Square Light 2*— los hice de pinturas. Trabajé en gran medida con lo que me era familiar. Son imágenes bastante obstinadas. Según se iban desarrollando los grabados —hice un total de cinco en Crown Point (*Crown*, *Room* y *Sotto Voce*)— se trasladaban a su propio territorio. Las pinturas que hice después derivan de esos aguafuertes. Ni siquiera hago un pequeño esbozo, no ensayo en absoluto. Sólo hago una pintura porque la concibo en ese medio o a esa escala. De hecho, el dibujo es algo que se ha quedado atrás de la pintura. Esto me preocupa y he

tratado de cambiar esta situación durante los últimos años.

Últimamente creo que los dibujos han progresado mucho. Al mismo tiempo, también he decidido trabajar de un modo muy intenso y concentrado en los grabados, de modo que ahora son una parte muy importante de mi obra. Quiero que los dibujos y los grabados sean mundos completos por sí mismos, como lo son las pinturas. Otra cosa que también estoy haciendo mucho últimamente, de un modo más formal del que solía hacerlo, es sacar fotografías de paredes, vallas y ventanas. Eso no inspira a las pinturas y grabados directamente. Forman parte de un tipo de interés equivalente que ha aparecido en los últimos dos años. No intento duplicar las formas, sólo intento capturar el espíritu de las cosas.

SEAN SCULLY. PINTURA Y OBRA SOBRE PAPEL, 1982-1988
Comisarios: Catherine Lampert y Nicholas Serota.

14 de septiembre-19 de noviembre.
Palacio de Velázquez.



FIAT ADELANTA A TODO EL MUNDO CON EL NUEVO CROMA TURBO DIESEL INYECCION DIRECTA

El nuevo Croma Turbodiesel Inyección Directa, una primicia de Fiat.

Por primera vez en todo el mundo, se ha creado un automóvil con propulsor Turbodiesel de Inyección Directa, y lo ha creado Fiat.

Tras un largo trabajo de perfeccionamiento, Fiat ha incorporado al Croma, un motor con Inyección Directa que reduce increíblemente el consumo, con un rendimiento global superior en un 15-20% y con arranque en frío instantáneo. Pero además el Croma, un coche del que sobran

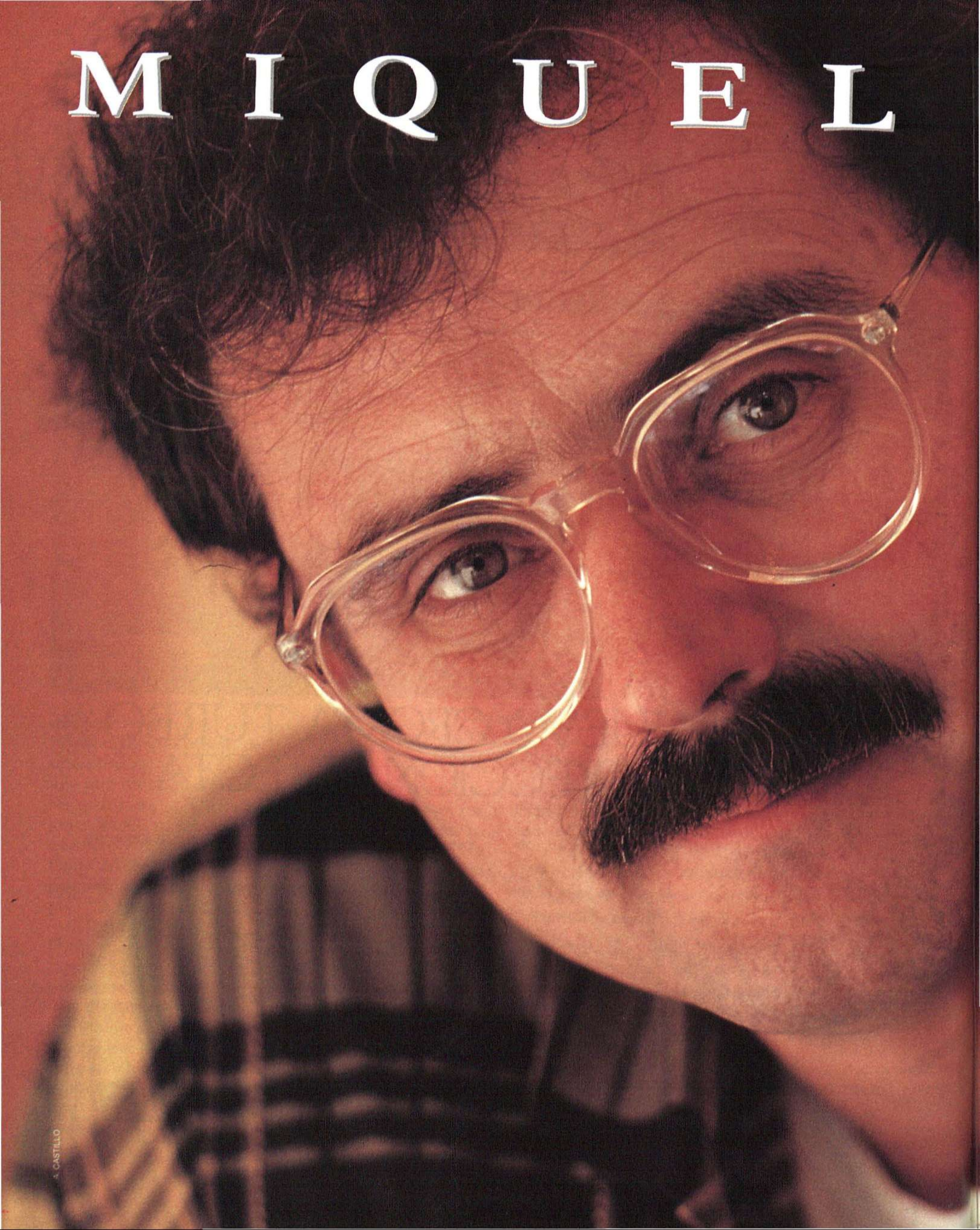
presentaciones ya que todo el mundo sabe de su elegancia, de su equipamiento de lujo y personalizado, suavidad de conducción, insonorización y mecánica de vanguardia; tiene una amplia gama de modelos ahora renovados, con características mejoradas de confort, seguridad y estética, como el Croma Duemila y el Croma Turbo i.e., y además, con motores de mayor potencia, el Croma CHT y el Croma Turbodiesel. Con el Fiat Croma, en cualquiera de sus versiones, sentirá el placer de conducir.

Fiat Croma. Conducirlo es quererlo.

FIAT
TECNOLOGIA LIDER

MODELO	c.c.	CV/r.p.m.	Km/h.	MODELO	c.c.	CV/r.p.m.	Km/h.
Croma CHT	1.995	100/5.250	183	Croma Turbo D.	2.499	118/3.900	195
Croma Duemila	1.995	120/5.250	192	Croma Turbo D. i.d.	1.929	92/4.200	180
Croma Turbo i.e.	1.995	158/5.250	más de 210				

M I Q U E L





NAVARRO

LA ESCULTURA
IMAGINANTE

MANUEL COLOMINA

Una Minerva
neurótica en hierro,
de 17 metros de
altura, ocupará el
Palacio de Cristal del
Retiro. Con ella se
inaugura el 27 de
octubre la temporada
de exposiciones en
esta sala.

EN pleno corazón del antiguo barrio de la Morería, en Mislata, vive y trabaja Miquel Navarro. Al lado de la misma plaza del Rosario, donde nació hace 44 años, continúa hilvanando un ruidoso juego combati-vo con su imaginación.

De costumbres madrugadoras, Miquel gusta de oficiar a horas tempranas en el taller instalado en la planta baja de su vivienda, ya sea con una plancha de zinc, con una pieza de barro, con lápiz y papel, o con la reflexión serena de la acción imaginante.

Su hábitat trasluce un curioso cruce entre tradición y modernidad. Tras la fachada de una vetusta vivienda de dos plantas, reformas internas han abierto los espacios a la luz con ventanales de diverso tipo. Un jardín recoleto presta escenario idóneo a una buganvilla que el artista muestra, incluso en plena canícula, con el mismo orgullo que cualquier otra de sus obras.

La casa de la infancia, en su caso, hace buena la reflexión de Gaston Bachelard sobre ese escenario, a partir del cual se construye una gran parte de la psicología individual por lo que hace a las ideas y, sobre todo, a las imágenes profundas del espacio y el tiempo.

En la obra de este valenciano, el referente de Mislata, su pueblo, fronterizo con la gran urbe y hoy devorado por ella, desempeña un papel central. “Mi trabajo, basado en mis propias experiencias, puede cubrir un arco de lo rural a lo urbano, de la naturaleza a lo industrial. Esto se explica por las características de la población en que nació. En Mislata he tenido siempre mi lugar de residencia y mi taller de trabajo. En los años cincuenta, esta localidad tenía una gran extensión de huerta —totalmente eliminada ahora por la expansión de Valencia— y bastante industria, que ha ido desarrollándose con los años.”

Todavía hoy se desplaza habitualmente en bicicleta y gusta de explorar los últimos atajos que sobreviven junto a marchitas huertas acosadas por el cemento. En sus años adolescentes y juveniles, el paisaje urbano de las espaldas de la ciudad ejerció sobre él particular fascinación. El avance salvaje de la gran ciudad, a costa

“Mi trabajo puede cubrir un arco de lo rural a lo urbano, de la naturaleza a lo industrial.”

de las huertas que circundaban la vieja población, fue uno de los cambiantes escenarios que impregnaron sus retinas. Tanto como la silueta estilizada de los campanarios alzándose por entre el casco antiguo o la figura de las chimeneas de una fábrica de papel de fumar, a espaldas de su barrio, que aún hoy recorta el paisaje y le confiere un cierto halo de arqueología industrial.

Sus comienzos como pintor se remontan a 1964, con una abundante obra de dibujos y pintura sobre papel. Tras su inicial formación académica, desarrolla una búsqueda singular con la experimentación de diversas técnicas y materiales. En 1968 realiza obras en relieve con goma y plástico que, según él mismo evoca, poseían “una fuerte impronta expresionista, con alguna insinuación formal de lo que sería posteriormente mi obra”.

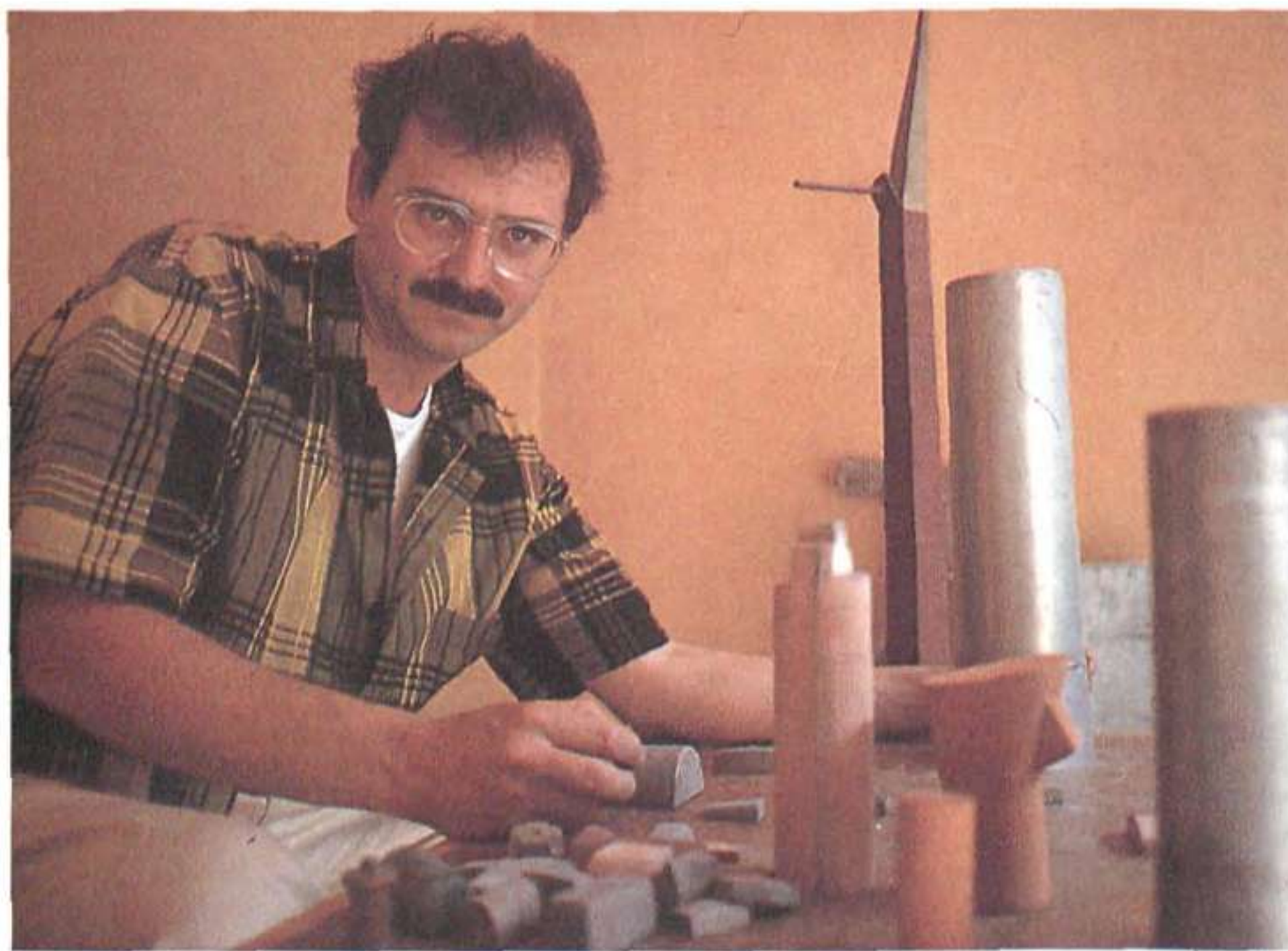
Es hacia 1972 cuando se puede fechar su dedicación prioritaria a la escultura. De esos años germinales, de los grumos que en la memoria han dejado, él rescata

“el afán tenaz por conseguir una profesionalidad. La voluntad resuelta de ser escultor, de ser artista. Eso se mantiene vivo en mí y aún encauza la voluntad para ir más allá en mi oficio”.

La apuesta de Miquel Navarro es arriesgada. Su forma de practicar la escultura se inscribe en la moderna tradición que explora contenidos formales y no literarios, sin que por ello desaparezca el deseo del escultor de transmitir sentimientos y observaciones. Tras la

estela abierta a comienzos de siglo por Constantin Brancusi, también Miquel Navarro propone una anatomía elemental, que no es tanto una imitación de la naturaleza como una codificación y símbolo de la misma.

El motor de sus propuestas escultóricas es un ejercicio poético de la imaginación. Pero entendida ésta como la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción. No por casualidad, el paisaje urbano ha sido uno de los ámbitos privilegiados de su mirada y de su trabajo, dos fases entrelazadas de un mismo proceso.



El escultor trabaja en Mislata, donde vive desde que nació.

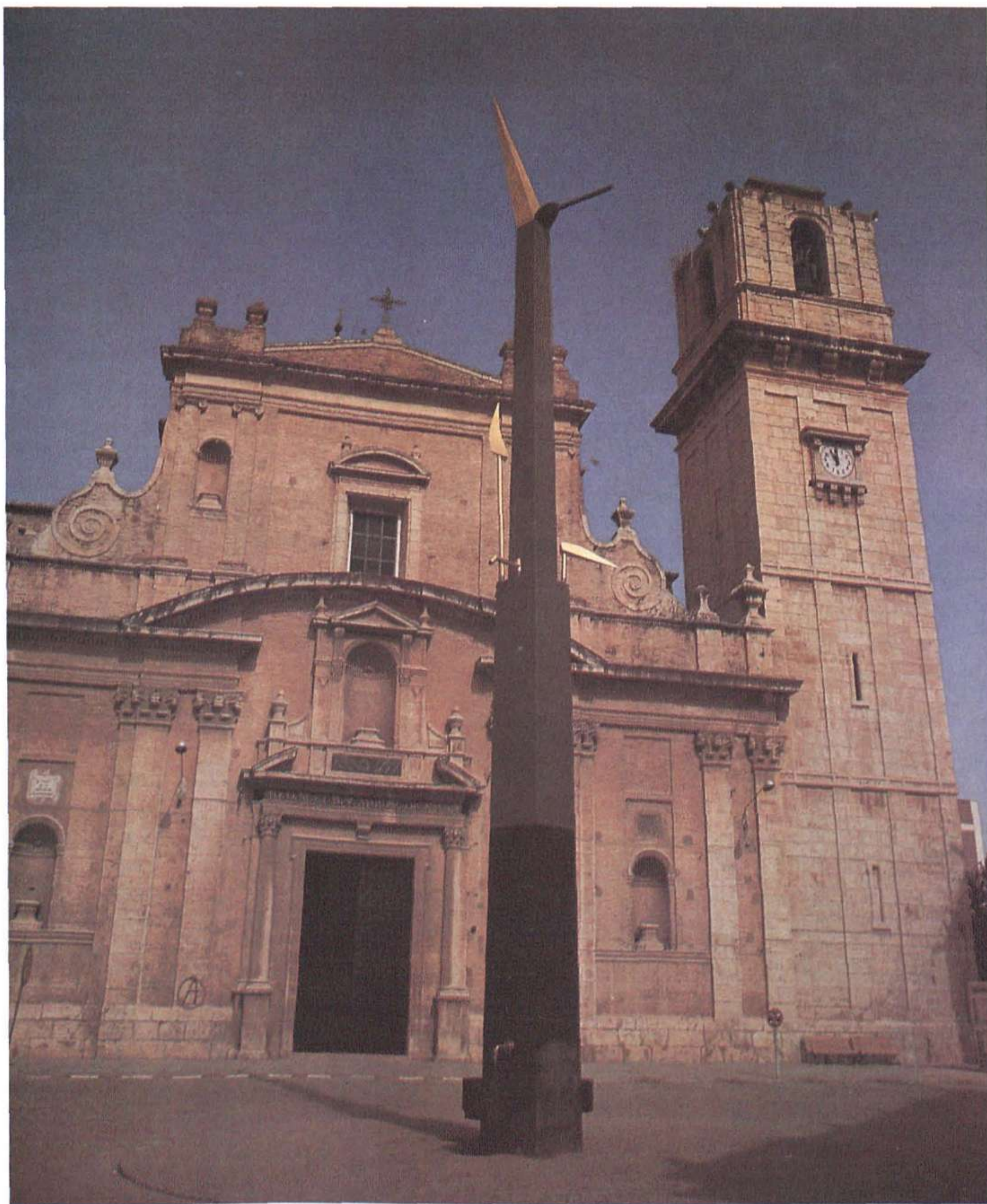
A. CASTILLO

Confiesa que, “sobre todas las cosas, lo que más me apasiona es mirar, ver... Sin prisas ni sobresaltos, ejercitar la mirada y proyectarla desde el capricho más ingenuo a la pasión más feroz”. Es esa actitud tenaz —la pasión temperada por el trabajo— lo que le permite devolver a la imaginación su papel de seductora. De su mano se acepta abandonar el curso ordinario de las cosas y abrirse a una mirada nueva.

A comienzos de los años setenta realiza un volcán-chimenea con material refractario, arena suelta y una pequeña resistencia en el interior, para quemar incienso y producir humo en la propia sala donde se expuso. Es el comienzo de una larga andadura, con un brillante porvenir a las espaldas, de más de quince años.

“La influencia del movimiento del Arte Povera italiano se entremezcla con las huellas de Picasso y Arp, como referentes en algunos de mis primeros trabajos escultóricos.” Sin embargo, matiza que al cuestionar los referentes de un trabajo “siempre hay muchas respuestas posibles, unas manifiestas y otras latentes, que sólo a veces, con el paso del tiempo, vas descubriendo”.

En el arco tensado “de lo rural a lo urbano, de la naturaleza a lo industrial”, Miquel Navarro ha desplegado una exploración sistemática de múltiples soportes. Ponía en práctica su convicción de que “la escultura se vale de todas las materias para explicitarse”. Desde la tradición artesanal de Mislata —la cerámica del barro cocido y de los colores terrosos— a los nuevos materiales, como hierro, plomo, latón, aluminio y zinc, o el redescubrimiento de pautas clásicas en el uso

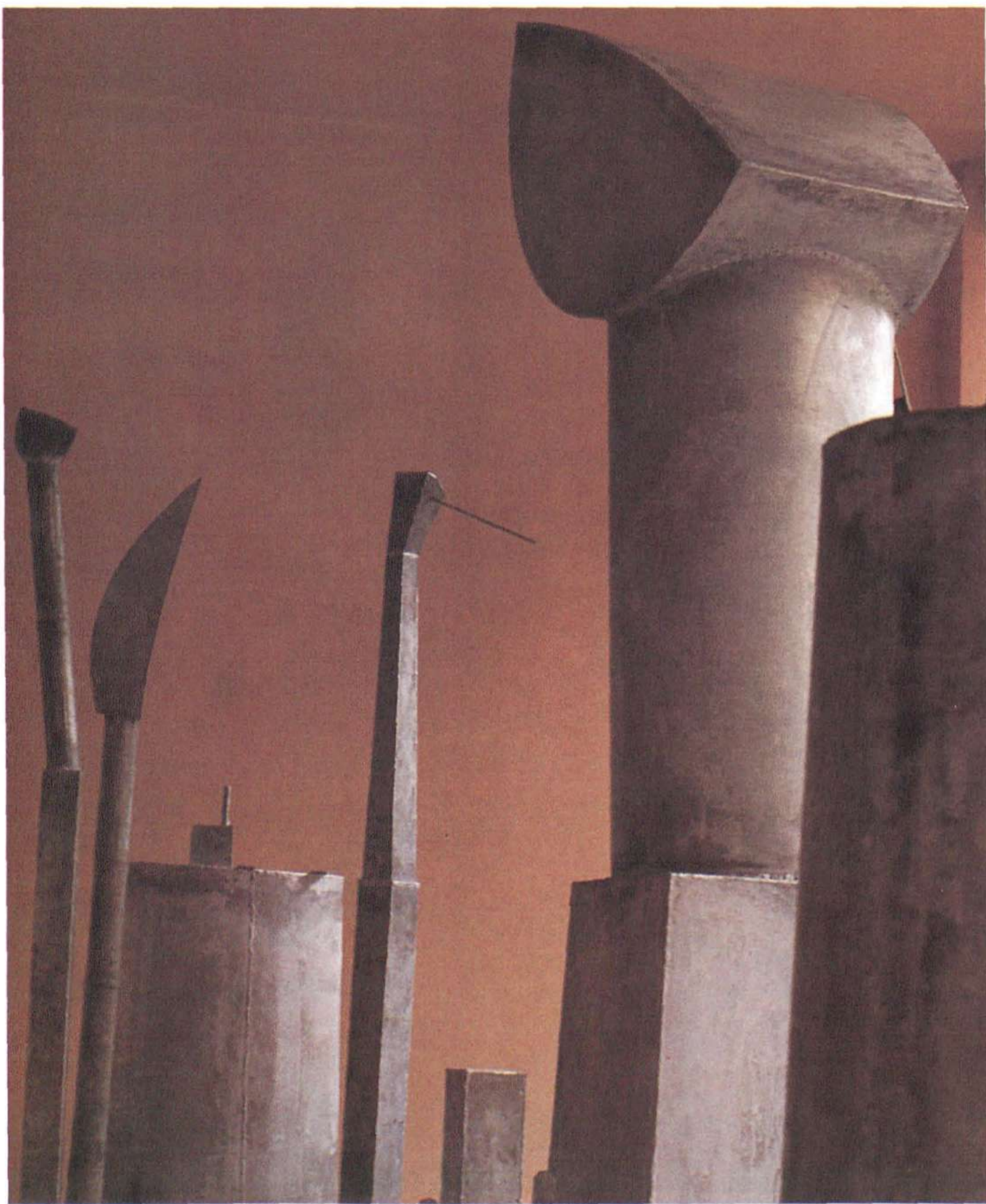


Escultura en hierro, en una plaza pública del pueblo de Turís.

de materiales como piedra, madera, yeso y agua.

En noviembre de 1974 exhibe su primera *Ciudad* en el Colegio de Arquitectos de Valencia. Él mismo ha definido ese trabajo como la realización de “paisajes escultóricos por medio de instalaciones y montajes de múltiples elementos”. Una década después expondrá en distintas capitales europeas una revisión de ese mismo paisaje urbano, habitado por nuevas construcciones. Dos años antes, la Galería Fernando Vijande, de Madrid, organiza su primera antológica de esculturas, acuarelas y dibujos.

Participa en la XII Biennale de París y consolida, a



Conjunto de obras en el interior del taller del artista.

través de muestras individuales y colectivas, su proyección internacional. Ésta dio comienzo en 1980, al ser seleccionado para la muestra itinerante *News Images from Spain*, que recorrió diversos museos de Estados Unidos y Canadá.

En 1983 desarrolla una estrecha colaboración con el mundo teatral y realiza la escenografía de dos montajes en el Teatro Español de Madrid: *Vente a Sinapia*, de Fernando Savater, y *Absalón*, de Calderón de la Barca.

La tentación de intervenir con su trabajo en la trama urbana, de una forma más directa, es fácilmente rastreable en la obra de Miquel Navarro. Esa tentación

desemboca en dos curiosas experiencias. En 1984 realiza una fuente escultórica en Valencia. El monumento conmemora una nueva traída de aguas desde el río Júcar a la ciudad, tiene 23 metros de altura, es saludablemente polémico y las gentes lo han rebautizado como *La Pantera Rosa*. Dos años más tarde realiza en Turís, pequeña localidad del interior montañoso de Valencia, una escultura para una plaza pública que, por su ubicación, establece un curioso diálogo con la fachada neoclásica de una iglesia cercana.

El año pasado, la sala Parpalló, de Valencia, organizó una muestra antológica de Miquel Navarro. En ella se pudo apreciar todo el sutil trazado de la fragilidad a la dureza, de lo crudo a lo cocido, de la pasión al método reflexivo, que atraviesa el conjunto de su producción.

Las preocupaciones formales y arquitectónicas que impone una cierta mirada racionalista conviven con un anhelo de globalidad que se expresa, especialmente, en las piezas individuales dominantes en su trabajo de los últimos tiempos. Resonancias lejanas del ya citado Brancusi o de la veta más fecunda del constructivismo escultórico, como Jacques Lipchitz o Alexander Archipenko, afloran a la memoria mientras uno se deja llevar por los derroteros caprichosos o pasionales del escultor de Mislata.

Afirma que “en la soledad del proceso creativo, la duda y la reflexión cada vez me gustan más”. Tras su apariencia excitada y laboriosa, este hombre respira el equilibrio sosegado de quienes han conseguido que su vida se parezca a lo que un día ensoñaron que fuera.

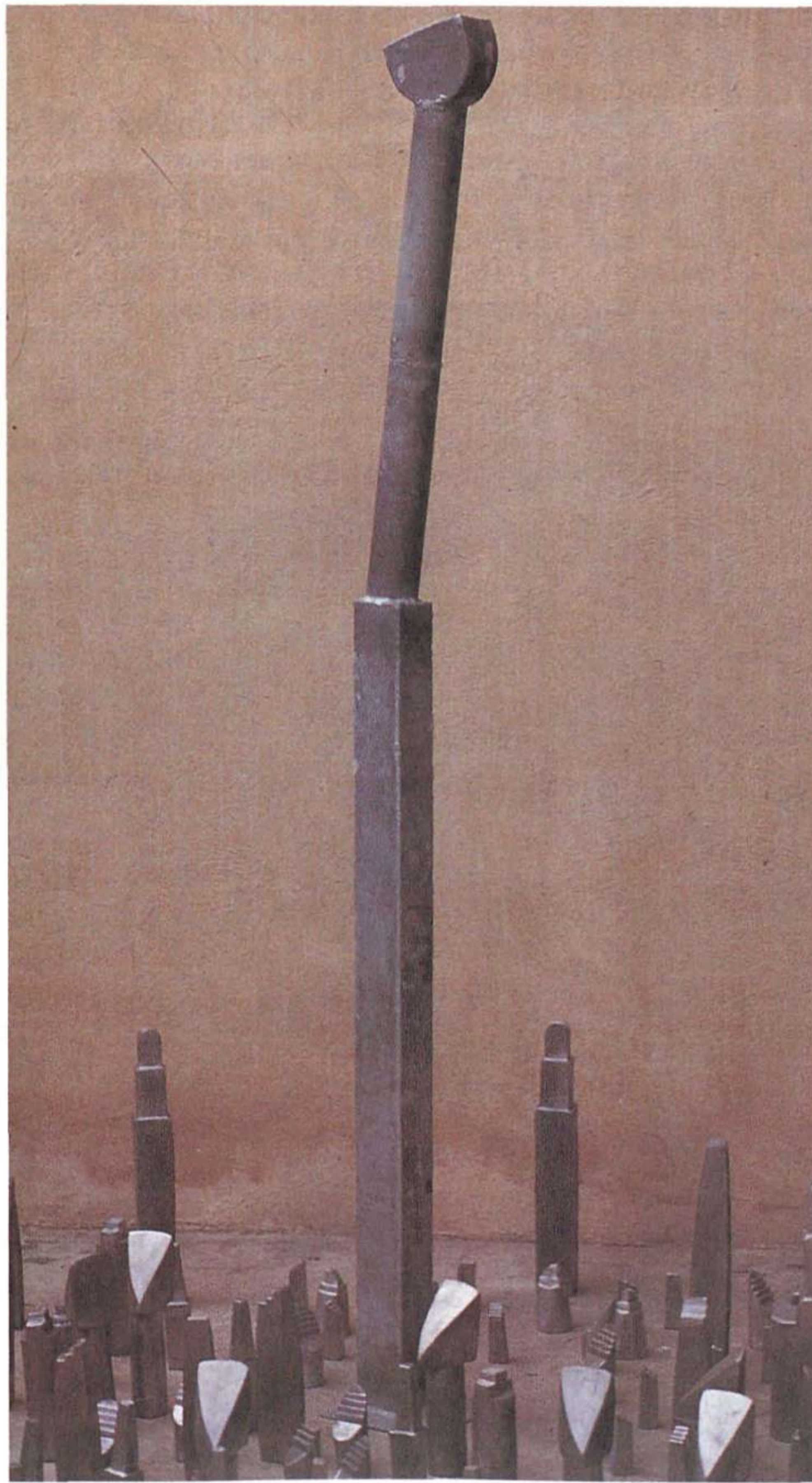
A lo largo del verano ha trabajado intensamente en

los preparativos de su exposición madrileña. Diariamente se desplazaba a la enorme nave de una calderería en el polígono industrial de la vecina localidad de Paterna. Allí, empapado por un calor sofocante y envuelto por un ruido ensordecedor, ha supervisado día a día el montaje de su espectacular *Minerva neurótica*. En sus manos, la vieja diosa romana de la sabiduría, patrona de las artes y los oficios, que a causa de la influencia helénica de la vieja Atenea se reconvirtió también en diosa de la guerra, adquiere intrigantes aristas y evoca inexploradas sensaciones.

Viéndole enfrascado en el ensamblaje de distintas piezas, peleando con pasión que la plomada le confirme el trazo deseado de una arista, jaleando con ironía el buen oficio de los obreros de la calderería, Miquel Navarro inspira la saludable envidia de quienes se les ve gozar con su trabajo. Es más, recuerda al Pier Paolo Pasolini que, con soberbia orgullosa, afirmaba: “Yo siempre he trabajado por el amor al trabajo”.

Como en otros muchos artistas, su universalidad está enraizada en su entorno más local y la capacidad de trasfigurarlo en códigos formales y símbolos estéticos, reconocibles o suscitadores de emociones para gentes cercanas, pero susceptibles de provocar también los mismos efectos en latitudes opuestas.

Sorprende que, tras una trayectoria semejante, el artista siga fiel a unas raíces y unas pautas de vida. Reconoce que ha aprendido a “pactar con la



Bajo la luna, zinc y plomo, 167 × 250 × 200 cm., realizada en 1987.

“Sobre todas las cosas, lo que más me apasiona es mirar, ver..., sin prisas ni sobresaltos.”

vida y asumir contradicciones que en otros momentos me han resultado muy dolorosas. Ahora comprendo mejor que si en la vida hay valor para explorar territorios nuevos, es porque también hay miedo. Esta pugna entre el valor y el miedo es una constante en mi vida y en mi trabajo. Estoy muy alerta para que mis fallos no sean faltas; quiero perder timidez y ganar autenticidad en las cosas que hago y en el trato con las personas”.

Esta pugna vital es fácilmente rastreable en la obra del artista. El miedo a explorar nuevos territorios plásticos convive con el valor necesario para afrontar ese reto. La resultante son propuestas escultóricas transmisoras de frescura e inventiva, al mismo tiempo que conservan un aura de atrevimiento tan ingenioso como ingenuo. Tras su apariencia inicial, la mirada sobre el trabajo de Miquel Navarro desvela, progresivamente, ecos y resonancias del complejo proceso de producción que lo ampara y la larga reflexión que lo precede.

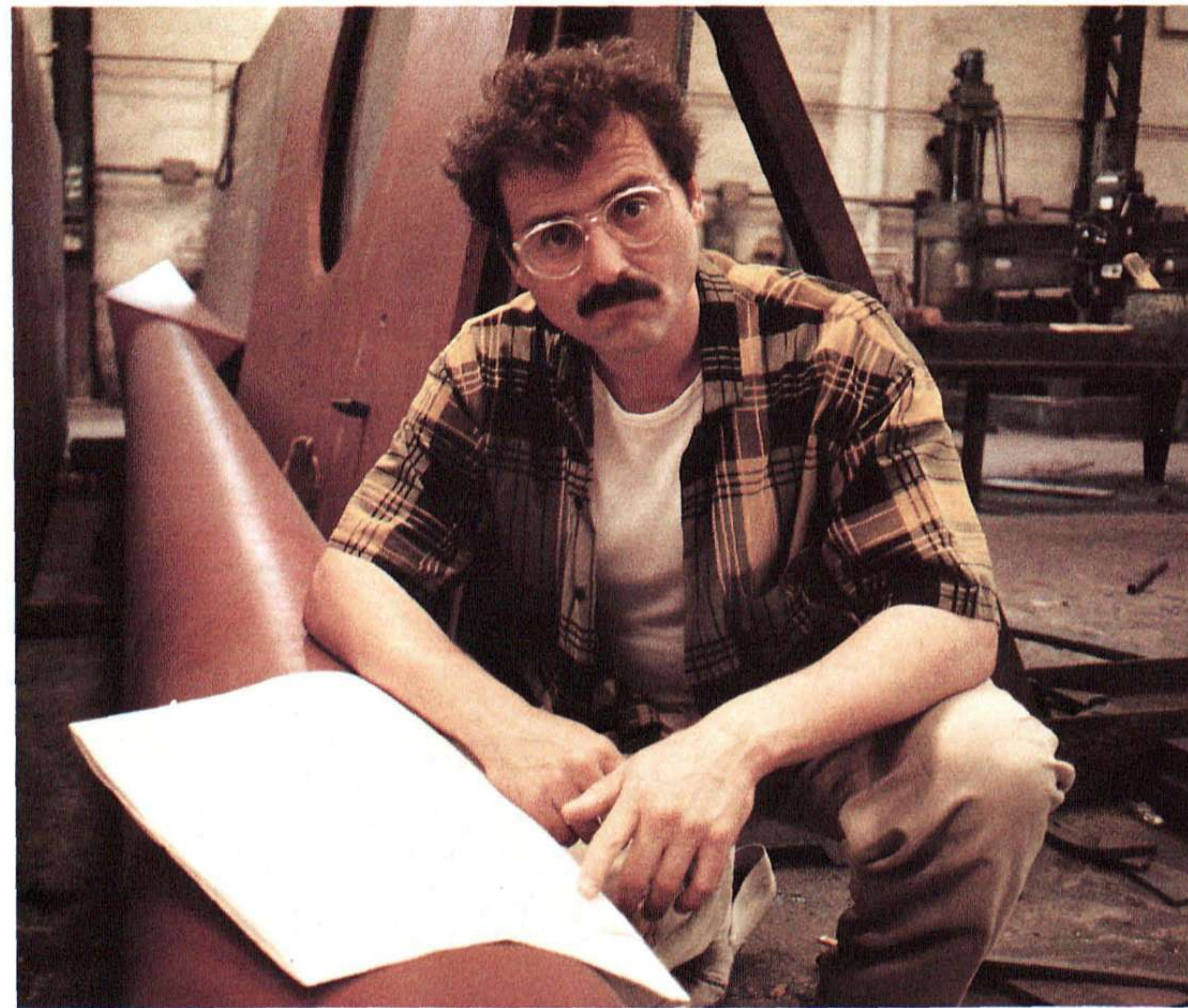
La pasión laboriosa del artista, en su caso, no está en absoluto reñida con el aprecio y disfrute de los placeres de la vida. La tensión entre el valor y el miedo encuentra su necesario contrapunto en el equilibrio desigual entre el placer indolente y el trabajo creativo. “Comer, viajar y disfrutar en

mi casa y con mis amigos son los premios que me concedo a mi mismo. Son mis estimulantes.”

Al visitar el taller de trabajo del escultor,

amén de ir descubriendo con pausada cadencia su filosofía de la vida, sencilla pero nada simple, pronto se comprende que el dibujo constituye de ordinario el punto de partida de sus exploraciones artísticas o, cuando menos, el complemento necesario para ultimar una propuesta formal sobre cualquier soporte o formato.

En los últimos años la obra de Miquel Navarro ha experimentado una singular evolución. De la estructuración de sus piezas en secuencias intrigantes de múltiples elementos, hemos pasado a una estilización formal



Miquel Navarro supervisando el montaje de su *Minerva*.

de piezas individuales elaboradas con materiales como zinc, plomo y hierro. Del paisaje urbano de imaginarias ciudades y del rumor del agua en una alberca, nos deslizamos hacia territorios hasta entonces inexplorados en donde aparecen obras como *Luna llena*, *Torre sonora*, *Alta torre* o *Guerrero*. Precedidas por una intensa experimentación en acuarela sobre papel, marcan un nuevo rumbo escultórico que parte de vivencias e intuiciones y no de fórmulas agitadas con mayor o menor fortuna.

El descubrimiento del temblor de la autenticidad, un inacabable juego al escondite entre la diferencia y la

repetición, captar el rumor de lo casi indiferente, perseguir pequeñas y olvidadas sensaciones, construir signos vitales que desvelen la estructura interna de las cosas... De materias tan etéreas se alimenta la escultura de Miquel Navarro.

“Exponer obra reciente te hace vivir sensaciones muy semejantes a las de un estreno teatral. Necesitas la mirada, las reacciones del público para dar un sentido cabal al ingente trabajo que precede a una exposición”. Así reflexiona el artista en vísperas de inaugurar su exposición en el Palacio de Cristal del madrileño parque

del Retiro. “No se trata”, añade, “de obtener confirmación sobre si lo que has hecho es bueno o malo. Sino de captar por muy diversas vías si con tus propuestas conectas con el público y estableces un diálogo fecundo con las obras de otros artistas”.

La *Minerva neurótica* que domina su próxima exposición tiene una altura de 17 metros. Su ubicación en el recinto del Palacio de Cristal no está carente de interrogantes que, como sucede con las fallas, sólo se despejarán en el momento de la verdad de montar el conjunto escultórico. Esta monumental pieza protagonista se verá complementada por una serie de obras en pequeño formato que darán oportuna réplica al motivo mitológico de *Minerva*. Todas las piezas están realizadas en hierro.

Sobre el momento artístico se muestra optimista. “Tanto por lo que se refiere a la presencia de los artistas plásticos españoles en el panorama internacional, como por la inserción de nuestro país en los circuitos más interesantes del mercado del arte”.

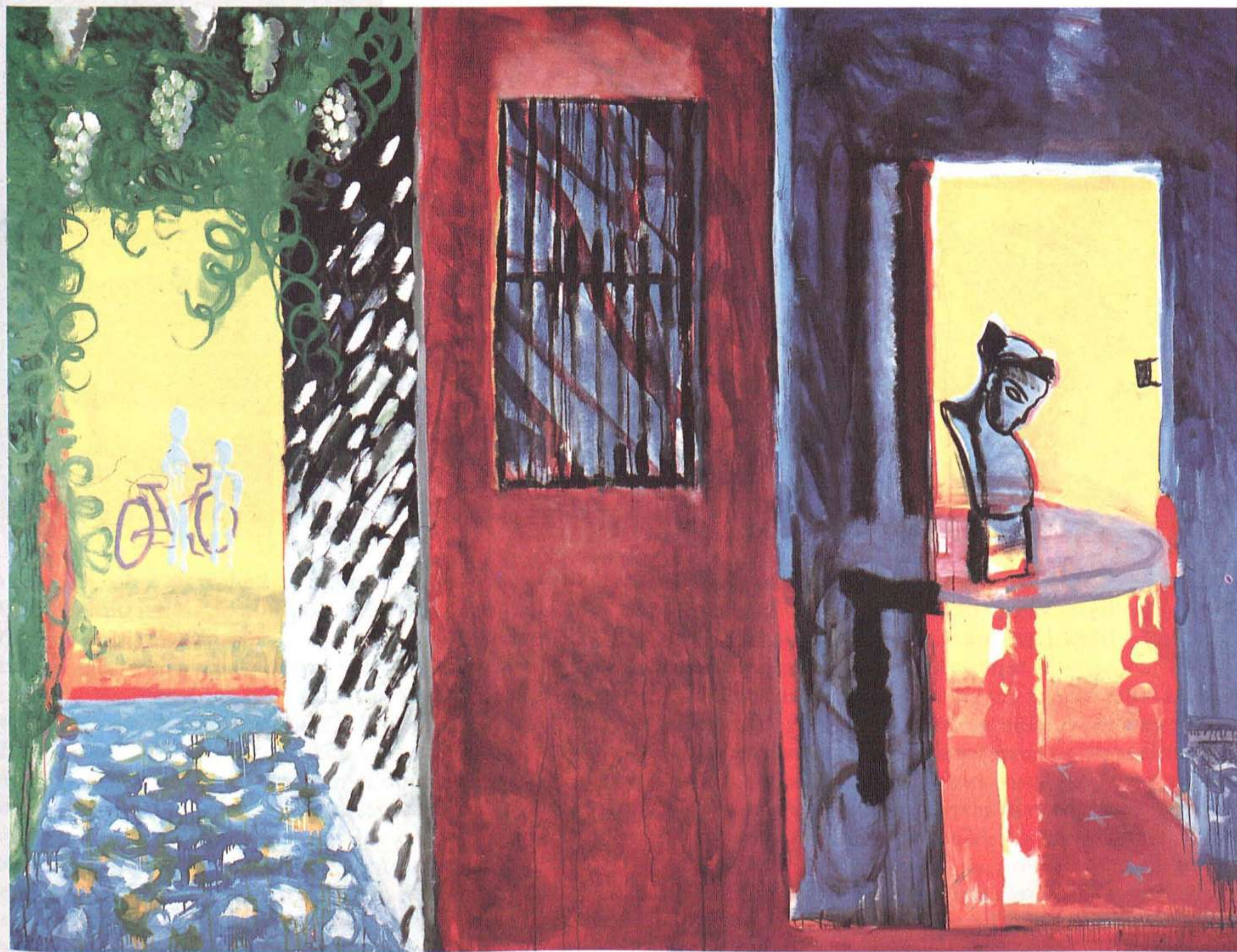
Tras 25 años de oficio, el escultor de Mislata no ha perdido un aura de mordaz atrevimiento que prolonga con donaire sobre sus obras.

MIQUEL NAVARRO. OBRA RECIENTE

PALACIO DE CRISTAL.

27 de octubre-14 de enero.

'AMIGOS DEL CARS' HISTORIA DE UNA COLECCIÓN



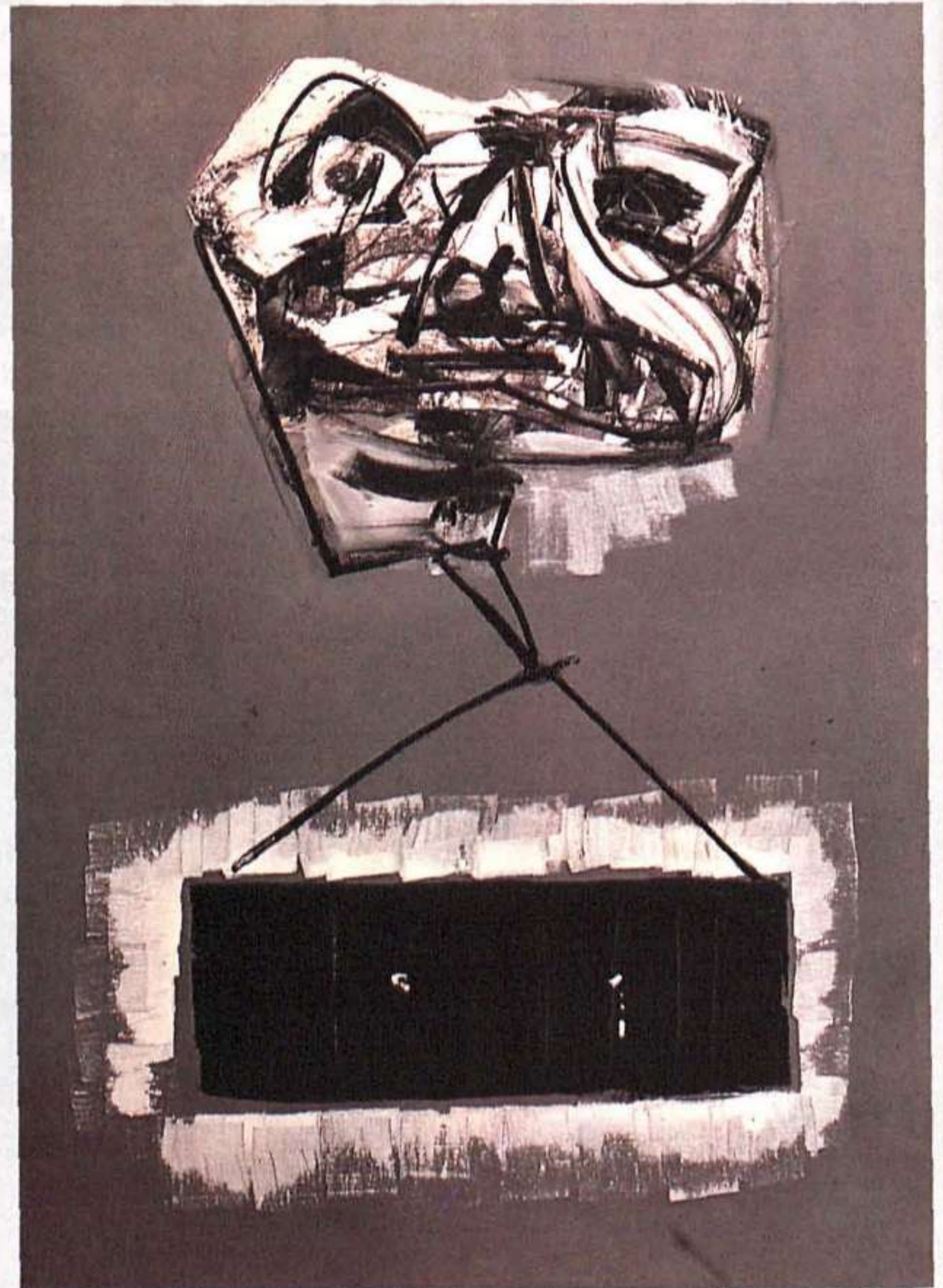
Juan Navarro Baldeweg,
La casa, 1985,
óleo sobre lienzo,
200 x 355 cm.

DAVID CASADO

La colección de los Amigos del Centro de Arte Reina Sofía, que se mostrará al público por primera vez en noviembre, es una antológica del arte anterior a la guerra civil y posterior a la década de los cincuenta, y un interesante recorrido por la plástica española contemporánea.



Ramón Gaya, *Homenaje a una acuarela de la S. Victoire*, óleo sobre lienzo, 1986, 65 × 81 cm.



Antonio Saura, *Sagrario*, 1960, óleo sobre lienzo, 130 × 97 cm.

DESDE los inicios de la vanguardia histórica hasta nuestros días, una amplia selección de obras, pertenecientes a medio centenar de artistas españoles, conforman la exposición Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía, con la que esta asociación realiza la presentación pública de sus fondos de arte, atesorados expresamente por la iniciativa privada como contribución a la salvaguardia de nuestra creación contemporánea y al enriquecimiento de las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La exposición, que se inaugurará a mediados de noviembre, constituye una antológica del arte español anterior a la guerra civil y posterior a la década de los cincuenta, y sin duda, supondrá un interesante recorrido por la plástica de este período.

Concebida con un espíritu moderno sobre lo que debe ser el mecenazgo, esta colección de arte constituye la primera aportación a un ambicioso propósito nacido hace poco más de dos años, cuando un pequeño grupo de empresarios, amantes del arte contemporáneo, formalizó una asociación para movilizar así el apoyo privado hacia una institución que entonces nacía: el Centro de Arte Reina Sofía.

Creada el 29 de julio de 1987, la Asociación Amigos del Centro de Arte Reina Sofía respondía al impulso de

unos hombres empeñados “en tratar de retener en nuestros museos —en palabras de su presidente Julián Trincado— lo mejor de la creación artística española contemporánea, tan apetecida hoy por el coleccionismo internacional”.

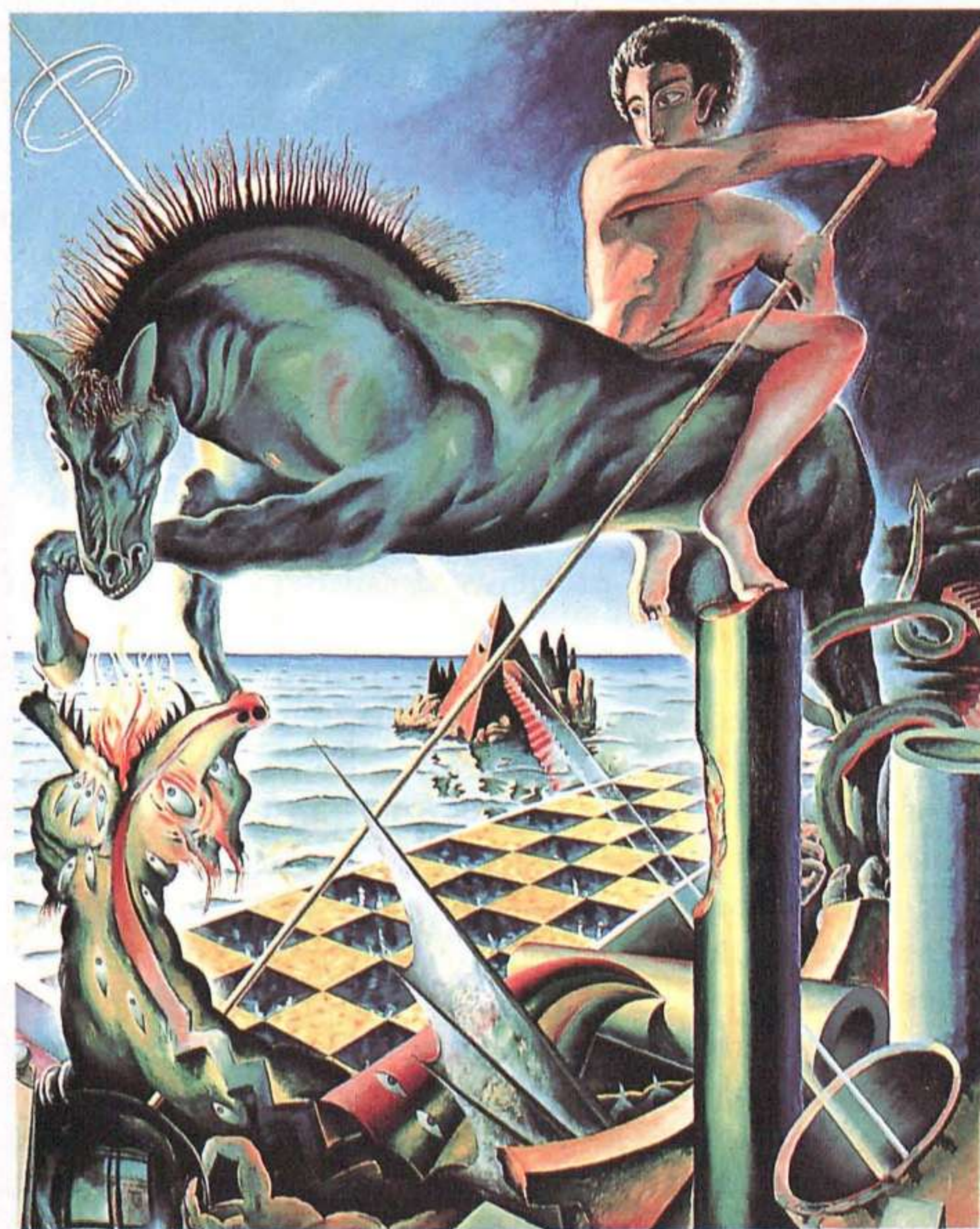
Como casi todos los buenos proyectos, sus orígenes fueron sencillos. “La idea surgió en firme”, nos confiesa Julián Trincado, presidente de Unión Eléctrica Fenosa, “tras una cena de amigos a la que asistieron Carlos García Pardo y José Félix de Rivera, y durante la cual nos propusimos evitar en lo sucesivo lo acontecido con la vanguardia histórica española, cuya recuperación en estos momentos es casi imposible, porque sus obras no están a la venta o tienen una cotización inalcanzable. Es triste recordar que, en torno a 1930, Picasso realizó una exposición en Madrid y no vendió ni un sólo cuadro. Para evitar que esto vuelva a repetirse, nos decidimos a comprar arte contemporáneo”.

Desde su creación, los Amigos, cuya presidencia de honor fue ofrecida a la Reina, han logrado interesar en su proyecto a un total de 28 empresas nacionales y extranjeras, adquiriendo, en poco más de año y medio de funcionamiento, una colección que cuenta con casi 120 obras de arte y en la que están representadas más de medio centenar de importantes firmas de la plástica española, desde Picasso hasta Campano.

Alberto Sánchez,
Cazador de raíces,
1962, madera
policromada,
92 × 35 × 19 cm.



Guillermo Pérez
Villalta, *Sin título*,
1977, acrílico
sobre lienzo,
180 × 140 cm.



Una de las razones que animan a los Amigos del CARS consiste en el deseo de que de su colección pueda disfrutar el público español. Carente de fines lucrativos, la asociación recoge en sus estatutos la promoción de las manifestaciones culturales y artísticas, divulgándolas al mayor número posible de personas. Asimismo, se fija como objetivo apoyar, en lo posible, el desarrollo de las actividades del Centro de Arte Reina Sofía en cuanto institución cultural de ámbito nacional, propiciando, en particular, las aportaciones de fondos artísticos a sus colecciones mediante contratos de cesión.

Hasta la fecha, y debido a las obras de remodelación por las que atraviesa el museo, no se ha formalizado ninguno, pero está previsto que las cesiones sean por un plazo de cinco años, prorrogables en períodos de tiempo iguales.

“Nuestra filosofía”, hacen hincapié los empresarios, “es devolverle a la sociedad, en forma de cultura, una parte de lo que recibimos de ella en forma de beneficios. Nuestro éxito dependerá del número cada vez mayor de asociados que consigamos reunir”.

“Para lograr los fines que nos hemos propuesto

■ **La colección cuenta con 120 obras de 54 artistas de reconocido prestigio dentro del arte español contemporáneo.**

—declara José Félix de Rivera, socio fundador y presidente de Colecciones de Arte, una empresa creada para la búsqueda, peritación, conservación y almacenaje de las obras de arte de esta colección— sería muy útil que existiera en España alguna ley de mecenazgo agresiva y moderna. En mi opinión, la cultura de este país se

podría beneficiar con muchos miles de millones de pesetas procedentes del mecenazgo. Un dinero que podría ir a parar al mundo de las artes plásticas, la música, el teatro y los museos, porque la empresa privada está deseando financiar, al margen de la publicidad, todas estas actividades que tienen un valor de rentabilidad social muy importante. Bastaría con que existieran proyectos atractivos con visos de continuidad y que redundaran en una imagen positiva y seria de la empresa, de cara al exterior, y que fueran acompañados de una política fiscal adecuada”.

Los Amigos del CARS realizan anualmente unas aportaciones de capital de ocho millones de pesetas por asociado, como mínimo, o cantidades superiores, siempre en múltiplos de ocho. Desde enero de 1988, fecha de inicio de sus adquisiciones, las compras las dispone una comisión de asesores formada en estos

momentos por Antonio Bonet Correa y Julián Gállego, académicos de Bellas Artes; junto con Simón Marchán Fiz, catedrático y vicepresidente del Patronato del Reina Sofía; siendo la junta directiva de la asociación la que suscribe en su totalidad estas peticiones.

Y O creo que esta comisión”, señala Julián Trincado, “es la pieza más importante de nuestra asociación. La que de alguna manera garantiza la calidad y representatividad de lo adquirido y que nuestra colección pueda cumplir sus fines previstos, en cuanto a su adecuación al proyecto y filosofía del nuevo museo. Contar con el asesoramiento de Simón Marchán es toda una garantía de éxito”.

A lo largo de su actuación, las compras de esta entidad, dotada de personalidad jurídica independiente, han ido inclinándose hacia un menor pero mejor número de transacciones, ofertando también mayores precios. Por consenso, el 10 por 100 del presupuesto anual se invierte en jóvenes valores y todas las empresas miembros de la asociación parecen estar satisfechas respecto a lo conseguido hasta ahora.

La aparentemente problemática *titularidad compartida* se ha resuelto con la división de la propiedad de las obras en lotes que se adjudican cada año, mediante un sorteo ante notario.

Aunque algunas de las obras de la colección ya estuvieron presentes en exposiciones como *El siglo de Picasso*, es ahora cuando hace su presentación oficial, exhibiendo una amplia panorámica de sus fondos. La selección corre a cargo de su comisario Simón Marchán, y contará con obras de prestigio firmadas por artistas tan significativos como Julio González, José Caballero, Antoni Tàpies, Manuel Ángeles Ortiz, Juan Barjola, José Caballero, Rafael Canogar, Juan Manuel Díaz Caneja, Equipo Crónica, Luis Feito, Alfonso Fraile, Ramón Gaya, Juan Genovés, Luis Gordillo, José Guerrero, Joan Hernández Pijuán, Albert Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Lucio Muñoz, Manuel Quejido, Antonio Saura, Manuel Valdés, Salvador Victoria, Hernando Viñes o el escultor Alberto Sánchez, junto con nuevos valores tan representativos como José M. Broto, Miguel A. Campano, Ferrán García Sevilla, Juan Navarro Baldeweg, José M. Sicilia, Guillermo Pérez Villalta o el joven escultor Txomin Badiola, hasta un total de 54 artistas.

DE entre los fondos destacan algunas obras, por su especial significación. Es el caso de una pintura de la época figurativa de Julio González, que puede ser considerada como pieza histórica. De igual manera, existe un hermoso Tàpies de los años cincuenta, junto con media docena de sus aguafuertes. Y *Monumento a la paz*, la escultura

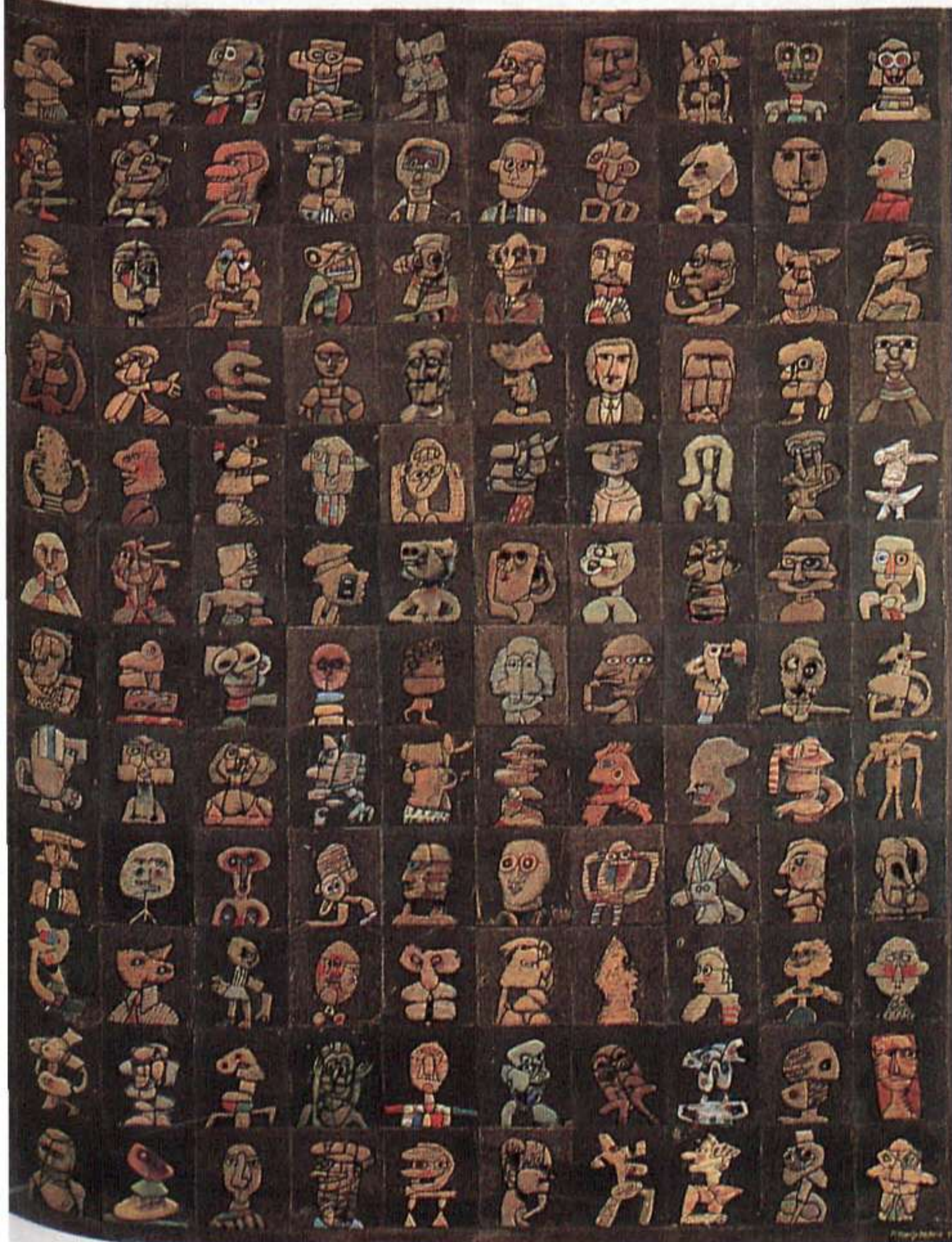
Luis Feito, *Sin título*, 1957,
Técnica mixta
sobre lienzo,
206 × 104 cm.



José Manuel
Broto, *El mirador*,
1980, óleo
sobre lienzo,
240 × 200 cm.



Alfonso Fraile
120 personajes, n. 4, 1977,
técnica mixta sobre papel, 130 × 110 cm.



de Alberto Sánchez, verdadero buque insignia de la colección y con cuya paloma final se ha hecho el anagrama de la asociación.

Conscientes de que la recuperación de las mejores obras de nuestros artistas resulta tan difícil que sólo está al alcance de las grandes instituciones, “la colección”, escribe Simón Marchán, “supone una primera entrega en la que no hay que retener tanto las ausencias cuanto las presencias y estoy seguro que las primeras serán cada vez menos notorias. La colección se centra en el arte español del siglo XX, desde un diafragma moderno. De aquí la preocupación por reencontrar ciertas sendas perdidas, así como la de atender a aquellos artistas que desarrollan la tradición de lo nuevo”.

Aun partiendo de cero, se ha buscado la calidad artística con exigencia y, en la medida de lo posible, la

■ **El Monumento a la paz, de Alberto Sánchez, es el buque insignia y su paloma, el anagrama de la asociación.**

significación de las obras en relación con los períodos más característicos de cada uno de los artistas. A este respecto, Julián Gállego argumenta que “se ha tratado de buscar cierta garantía sobre la fortuna crítica futura

de las obras, fijando preferentemente la atención en artistas que han merecido medallas oficiales. Pero ni esta precaución, ni la experiencia, ni el gusto personal pueden asegurar el valor en lo por venir de las obras propuestas, que deben, por otra parte, ajustarse a los criterios directivos del centro, en un concepto exclusivo de vanguardia española que, con harto sentimiento, por mi parte, soslaya u olvida artistas y piezas delectables, pero que no entran en tan rigurosa demostración”.

LA asociación y sus socios: Arthur Andersen y Cía. Banco Bilbao Vizcaya. Banco Pastor. Colecciones de Arte. Comercial Dorna. Constructora Continental. Chase Manhattan Bank España. Electra del Jallas. Ferraz 70. Don Fernando de la Cámara García. Finisterre. Genosa (Pechiney). Gil y Carvajal. Goasam-Zara. Hullas del Coto Cortés. Hullera Vasco Leonesa. IBM España. Leche Pascual. Lig-nitos de Meirama. Navarro. Negocios Bursátiles. NEYR. Ocisa. Sociedad General Azucarera de España. Técnicas Reunidas. Unión Eléctrica-Fenosa. Vega Sicilia.

‘COLECCIÓN AMIGOS DEL REINA SOFÍA’

CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. Sala A-0.

15 de noviembre-18 de diciembre.

FUNDACIÓ MIRÓ

EN BUSCA DEL TIEMPO FUTURO

PEPA ROMA

Gracias a los 328 millones que obtuvo en la subasta del pasado mes de febrero y a la ayuda de nuevas instituciones, la Fundació Joan Miró ha saneado sus deudas y busca nuevos horizontes.



PIONERA de la transición cultural en un momento en que España aún vivía ajena a las grandes corrientes culturales del siglo, la Fundació Joan Miró marcó toda una época.

A partir del momento en que abrió sus puertas en 1975, ofreció la posibilidad de conocer lo que se había producido fuera de nuestro país en las últimas décadas. Un edificio luminoso e innovador, de Josep Lluís Sert, arquitecto y amigo del pintor, serviría de escenario a un proyecto idealista que se proponía ir más allá de un simple museo. Joan Miró quiso que la fundación en la que se iba a concentrar la parte más importante de su obra fuera un centro dedicado a animar la vida de la ciudad. El nombre con que la bautizó es revelador: Centre d'Estudis d'Art Contemporani.

Gracias a la Fundació Miró, Barcelona asistió maravillada no sólo a las exposiciones de clásicos casi desconocidos en nuestro país, como Marx Ernst, Henry Moore, Marcel Duchamp o Chillida, sino también a muestras sorprendentes e innovadoras, como la que dedicó al arte tántrico en 1975. “En aquellos momentos, la exposición marcó una pauta, porque el tema estaba muy de actualidad y tuvo mucha resonancia a todos los niveles; la ciudad se llenó con tiendas inspiradas en el tema”, recuerda la directora de la fundación, Rosa María Malet.

Otra de las exposiciones de más éxito fue una muestra aún más atípica, *Sugestions Olfatives*, en 1978. Miles de barceloneses recorrieron las salas de la fundación tratando de dilucidar las relaciones entre malos olores y perfumes, entre perfumes y diseño, en un ejercicio lúdico y experimental. “Se hacía trabajar el sentido del olfato, cosa que no es habitual en las exposiciones. Se analizaba también el fenómeno olfativo desde el punto de vista educacional y de qué manera se nos condiciona diciendo éste es un olor bueno o malo, así como la forma en que se generan los perfumes a partir de los olores desagradables. Otro aspecto que se estudiaba era el de la moda a través del diseño de los envases; el impacto del perfume según el momento, por ejemplo, en el *art déco*”, explica Rosa María Malet.

Después de casi cuarenta años de aislamiento, en los que los españoles apenas tuvieron acceso al arte que se hacía en el extranjero, había una verdadera avidez del público y los jóvenes artistas por conocer y descubrir. Y la fundación lograba, a la vez, interesar con los valores ya consagrados y sorprender con un arte aún desconocido o experimental.

La Fundació Miró pronto se convirtió en el centro de encuentro de jóvenes artistas y estudiosos del arte moderno, y también en lugar obligado para todo el que quisiera estar al día de las últimas tendencias culturales. Otras entidades catalanas y en el resto de España seguirían, poco después, iniciativas parecidas. Entre

ellas, la Fundación Juan March, la Caixa y ayuntamientos. Pero fue la Fundació Miró quien durante varios años se mantuvo a la cabeza en la difusión del arte contemporáneo.

Precisamente, este papel de vanguardia parecía convertirla en candidata para albergar un día el futuro museo de arte contemporáneo de Cataluña. Pero no ha sido así y ahora, casi 15 años después, la Fundació Miró busca nuevos horizontes y reorientar sus actividades de acuerdo con el momento que vivimos.



Algunas de las salas donde está instalada la exposición permanente.

CUANDO se creó la fundación por iniciativa de Joan Miró, para él era muy importante no caer en la inmodestia de decir me voy a hacer mi museo, pues esto corresponde a otra mentalidad que no era la suya”, señala Rosa María Malet, quien añade: “Miró quiso que el centro no fuese sólo un lugar de exposición y contemplación, sino una plataforma desde la que difundir el arte contemporáneo. Pero no dejó pautas estrictas a seguir, sino un concepto general que hay que adaptar a las circunstancias de cada momento. En otra época en que estaba prohibido que más de cinco personas se reuniesen en un sitio público, era lógico que pudieran tener un lugar así. Ahora los artistas pueden encontrarse donde quieran, y no tiene demasiado sentido hacer capillitas que se reúnan en la fundación.”

También los intereses del público han cambiado, según la directora del centro. “Evidentemente, en el momento en que se abrió la fundación, el público se mostraba ávido de escuchar a intelectuales como Aranguren o Castilla del Pino y se producía una notable efervescencia cada vez que organizábamos una

conferencia. Pero la situación ha cambiado mucho y hoy apenas hay ya conferencias que susciten el mismo interés. Hay que ser muy consciente de cuál es la situación social en cada momento, para poder responder a los intereses del público. Viendo el número de visitantes que pasan por la fundación, creo que la respuesta debe centrarse en las exposiciones temporales. Ello no quiere decir que hayamos olvidado otras actividades.”

Después de una temporada de un cierto aletargamiento, tras las obras de ampliación del pasado año, se han relanzado de nuevo los ciclos de cine y de introducción a la música contemporánea, y sobre todo, los programas pedagógicos para escolares. La fundación cuenta con monitores especializados para enfocar las visitas de las escuelas, según los deseos del maestro o el aspecto específico que se vaya a tratar en clase, como puede ser: el gesto, la temática, el color. El correspondiente *dossier* permite seguir desarrollando en la escuela lo que se ha visto y aprendido en el centro.

Pero es en las exposiciones, tanto de la colección permanente como las temporales, donde la fundación pone ahora el acento. Eso le ha valido algunas críticas, como las del albacea testamentario y cuñado del pintor Lluís Juncosa, quien se lamentó de que “la fundación está ahora más preocupada por el coleccionismo que por la actividad cultural y creativa que pretendía Joan Miró”. A lo que Rosa María Malet responde: “Siendo una institución que Joan Miró dotó tan generosamente, si no nos ocupamos nosotros por conservar y exponer como corresponde estos fondos, ¿a quién le toca hacerlo? No actuar con unos criterios museísticos cuando se tienen 12.000 piezas, sería dar muestras de una total inconsciencia. Lo lógico es que apliquemos los criterios que todo el mundo sigue a nivel internacional. Descuidar nuestra función museística sería acabar en poco tiempo con el patrimonio tan extraordinario que tenemos”.

En efecto, a pesar de que los coleccionistas americanos compraron una parte importante de la obra de Miró, es en la fundación de Barcelona donde se concentra la colección más significativa y más rica. “En Estados Unidos se encuentran muchas obras de la pri-

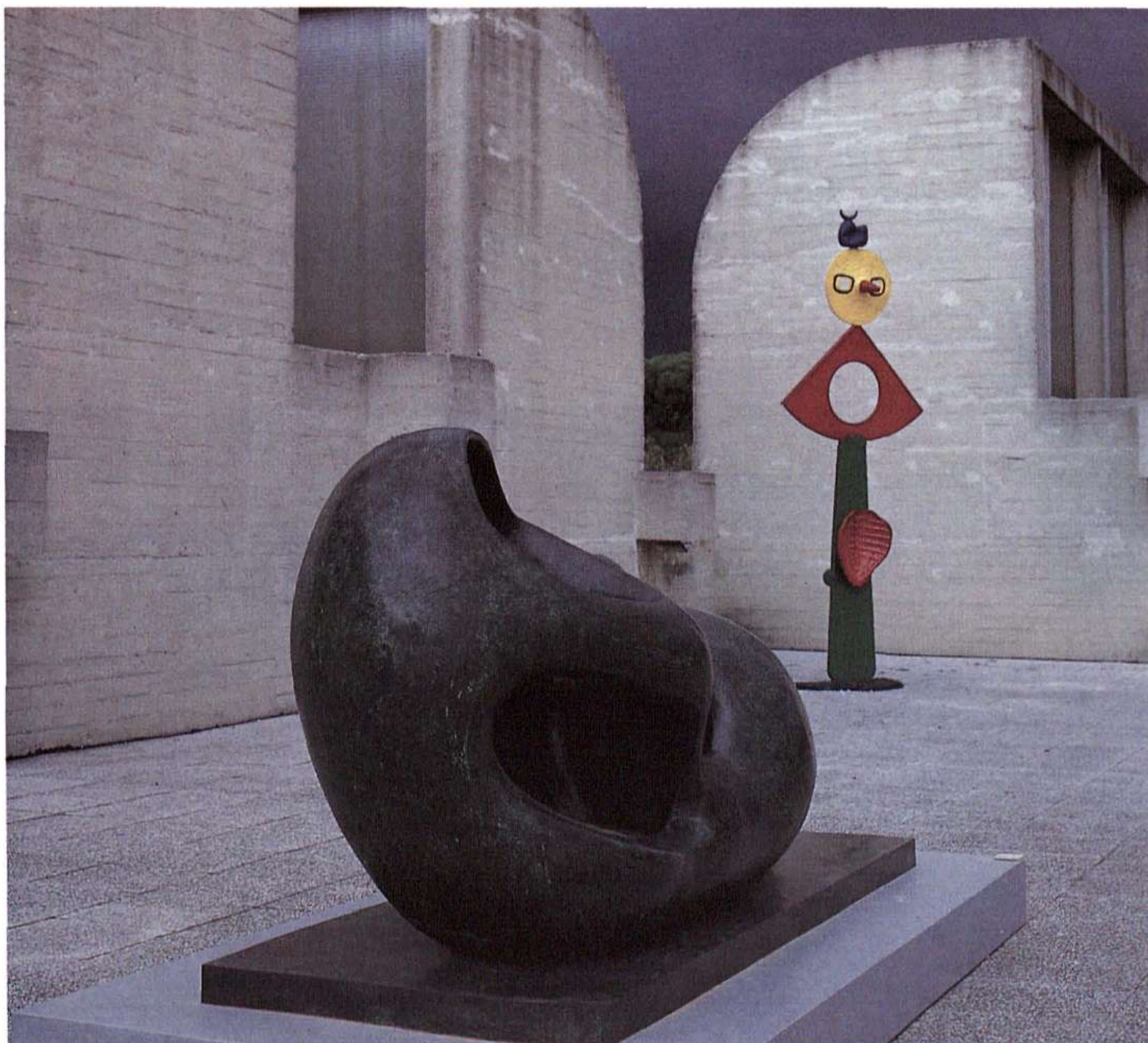
mera época, pero están muy repartidas en diferentes colecciones. *La Masía*, por ejemplo, está en Washington, y aunque el Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene una selección muy coherente, en número es menos rica que la nuestra”, explica la directora del centro, Rosa María Malet.

La colección de la Fundació Joan Miró tiene varios aspectos clave que la diferencian de todas las demás. Como muestra de ello destaca la Serie Barcelona, que, de una forma parecida al *Guernica*, de Pablo Picasso, es considerada como el comentario plástico de Miró a la guerra civil española. Esta serie está formada por 50 litografías en blanco y negro, que fueron tiradas en cinco ejemplares cada una. Sólo la Fundació Miró conserva una serie completa.

El centro de Barcelona cuenta también con la colección completa de dibujos preparatorios, llamada *Papers Miró*, así como libros de bibliófilo, nueve piezas textiles, una cerámica y una colección muy representativa de esculturas y pinturas. Son 12.000 piezas en total, de las que más de 300 pueden considerarse obras de importancia, como son, 180 pinturas sobre tela y otros soportes y 150 esculturas.

La primera época de Miró es la única que no está representada de forma exhaustiva. Al igual que Picasso y otros muchos artistas de la época, Joan Miró se trasladó desde Barcelona a París a principios de los años veinte. Allí se dio a conocer, y a partir de 1932, el marchante Pierre Matisse introdujo su obra en su galería de Nueva York. Causó tal impacto que en 1941 el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó ya la primera exposición antológica de Miró. A partir de ahí, el coleccionismo norteamericano intentó acaparar buena parte de su obra.

Pero es precisamente esa falta de presencia de la obra de Miró en el resto de España lo que da un carác-



Vista de las esculturas de Miró, alojadas en la terraza de la fundación.

ter excepcional a la colección de Barcelona. “Lo que nos dió Miró es tan extraordinario que, evidentemente, cualquier persona interesada por su obra tiene que venir a parar aquí”, explica la directora. Gracias a la colección *Papers Miró* puede seguirse el nacimiento y la evolución del artista desde sus primeros pinitos en el colegio, cuando apenas contaba ocho años, hasta su muerte. En total son 5.000 piezas, entre las que se encuentran anotaciones, carnets, bocetos, dibujos sobre papel que él hacía para uso propio a modo de estudio. Ello permite ver las fases de creación de las obras desde su concepción hasta su materialización.

PARA cubrir los vacíos de la colección o develar aspectos específicos y poco conocidos de la obra mironiana, la fundación organiza exposiciones temporales periódicas. “Estas muestras sirven para dar a conocer aquella parte de nuestros fondos que no podemos mostrar habitualmente y, también, piezas que pedimos a otras colecciones y que valen para ilustrar los aspectos no representados en la nuestra”, explica la directora del centro.

ANTES de las obras de ampliación del pasado año, cada vez que se organizaba una exposición temporal debían descolgarse los cuadros o desalojar las esculturas expuestas, por lo que la colección permanente quedaba reducida a dos o tres salas. "Esto hacía muy difícil mantener una cierta coherencia de las obras expuestas. No parecía una forma muy didáctica", explica Rosa María Malet.

Mantener en las salas el numeroso legado de Miró, sin renunciar a otras exposiciones, reclamaba más espacio. Pero precisamente fue la construcción de una nueva ala, adosada al edificio original, y también la necesidad de dotar de medidas de seguridad al centro, tras el robo de seis cuadros, lo que desequilibró el limitado presupuesto de la fundación.

"La fundación ha pasado por momentos difíciles. Miró la quiso crear como una institución privada, que mantuviera su independencia frente a las imposiciones oficiales, porque se daba cuenta de que éstas no respondían en absoluto al interés del público. Quizá, a nivel teórico e idealista estaba muy bien que la fundación fuera un centro privado. Pero la realidad muestra que quien no tiene medios económicos, difícilmente puede tener verdadera independencia. Con el tiempo, a medida que se ha producido una evolución social y política en el país, el planteamiento inicial ha ido asumiendo también ciertos cambios." Entre los cambios que cita la directora de la Fundació Miró está la reciente ampliación de los miembros del patronato rector. El Ayuntamiento de Barcelona, que cedió los terrenos donde se levanta el centro, era la única institución pública que estaba representada. Pero el pasado año, también la Generalitat entró en el patronato, después de comprometerse a una aportación equiparable a la del Ayuntamiento, de 50 millones de pesetas anuales.

Gracias a la incorporación de la Generalitat, el presupuesto anual de la fundación se sitúa ahora en los 175 millones de pesetas, una cifra muy ajustada a las

necesidades del día a día. Las deudas acumuladas, sin embargo, obligaron a subastar una parte de la obra gráfica del pintor el pasado mes de febrero. Con los 328 millones de pesetas que se obtuvieron en la subasta, la fundación pudo liquidar su déficit, de unos 150 millones de pesetas, y sanear su situación económica. "Nos hemos estabilizado. Pero sabemos que en el futuro debemos conseguir nuevos recursos", explica la directora.

La fundación tiene ahora puestas sus expectativas en las aportaciones de grandes empresas y bancos patrocinadores. "Ya que las instituciones como el Ayuntamiento y la Generalitat tienen una contribución fija anual, estamos dando pasos para conseguir otros apoyos, del estilo de los que hemos recibido ya del Banco Bilbao Vizcaya o de Enher. En este sentido, esperamos que la nueva ley de mecenazgo pueda ayudarnos", señala Rosa María Malet.



Fachada principal del edificio de Sert, que alberga la obra de Miró.

Las inversiones en las obras de ampliación y el relanzamiento de las actividades se han traducido en un notable aumento del número de visitantes. En sólo un año pasaron de 160.000 a unos 200.000, lo que significa un incremento de casi el 40 por 100.

EN un momento en que Barcelona se prepara para tener su propio museo de arte contemporáneo y que son numerosas las instituciones públicas y privadas, como el Centro de Arte Reina Sofía, la Caixa o la Fundación Juan March, dedicadas a introducir al público español en las grandes corrientes del arte actual, mantener vivo el interés del público con nuevas aportaciones no es fácil. "Habrá que ver qué línea adopta el futuro museo, si es de arte contemporáneo catalán, español o internacional. Ahora es aún pronto para pronosticar si tendremos que cambiar nuestra línea o serán ellos los que deberán amoldarse a lo que hagamos en la fundación. De todas formas, siempre hemos intentado cubrir aquel espacio que nadie cubría, y ahora no tiene por qué ser diferente", indica Rosa María Malet.



Maqueta de la escultura *Luna, sol y una estrella*, realizada por el artista catalán para la ciudad de Chicago.

La directora del centro es consciente de que buscar nuevos espacios entraña el peligro de caer en un arte minoritario y marginal. “Evitaremos buscar cosas cada vez más minoritarias. De cara al futuro, pensamos seguir con la doble línea de actuación que hemos seguido hasta ahora: por una parte, nos proponemos mostrar el trabajo de artistas contemporáneos reconocidos, como es el caso de Luciano Fabro, quien se encuentra en un momento de plena madurez, pero cuya obra no se ha visto nunca en nuestro país. Por otro lado, pensamos mantener el *Espai 13* dedicado a los valores desconocidos, es decir, a ese tipo de personajes que están intentando explicar y mostrar lo que están haciendo y que quizá aún no han tenido la oportunidad de exponerlo en una galería comercial. Por supuesto, todo ello sin olvidar las exposiciones temporales dedicadas a los aspectos específicos de la obra de Miró que solemos organizar una vez al año.”

Según el comentario al respecto que hace Rosa María Malet, la importancia del legado que el pintor catalán dejó a la fundación concede a ésta una identidad tan definida que no necesita rivalizar con ninguna otra

institución. En este sentido, parece evidente que la nueva Fundació Miró creada en Mallorca tendría un carácter muy distinto.

SOMOS dos fundaciones hermanas, pero no gemelas. La de Palma se creó para mantener vivo el espacio y el entorno donde Miró creó su obra. Como trabajó hasta el último momento, al enfermar dejó muchas piezas inacabadas dentro del taller, y esto representa una ocasión única para conocer el proceso creativo del artista. La exposición de estos cuadros inacabados, que recientemente se presentó en Roma, era impresionante, porque te permitía darte cuenta de la forma en que trabajaba Miró. A través de lo que tenías ante los ojos, podías ver la fuerza de los negros, la importancia que tenían como elemento organizador de la composición, para decidir a continuación dónde debían ir los toques de color.”

La Fundació Joan Miró busca reafirmar su lugar en la oferta cultural y artística del momento con una filosofía que Rosa María Malet define con estas palabras: “Nos complementamos los unos con los otros”.

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

Como continuación del artículo "Arte español en los 80", aparecido en el número de primavera-verano de nuestra revista, presentamos ahora a nuestros lectores un texto del crítico Juan Vicente Aliaga, donde se prolonga la reflexión, entre pesimista y energética, acerca de las distintas propuestas del panorama reciente de la producción artística en nuestro país.

JUAN VICENTE ALIAGA



Juan Hidalgo, *S.P.*, 1988.

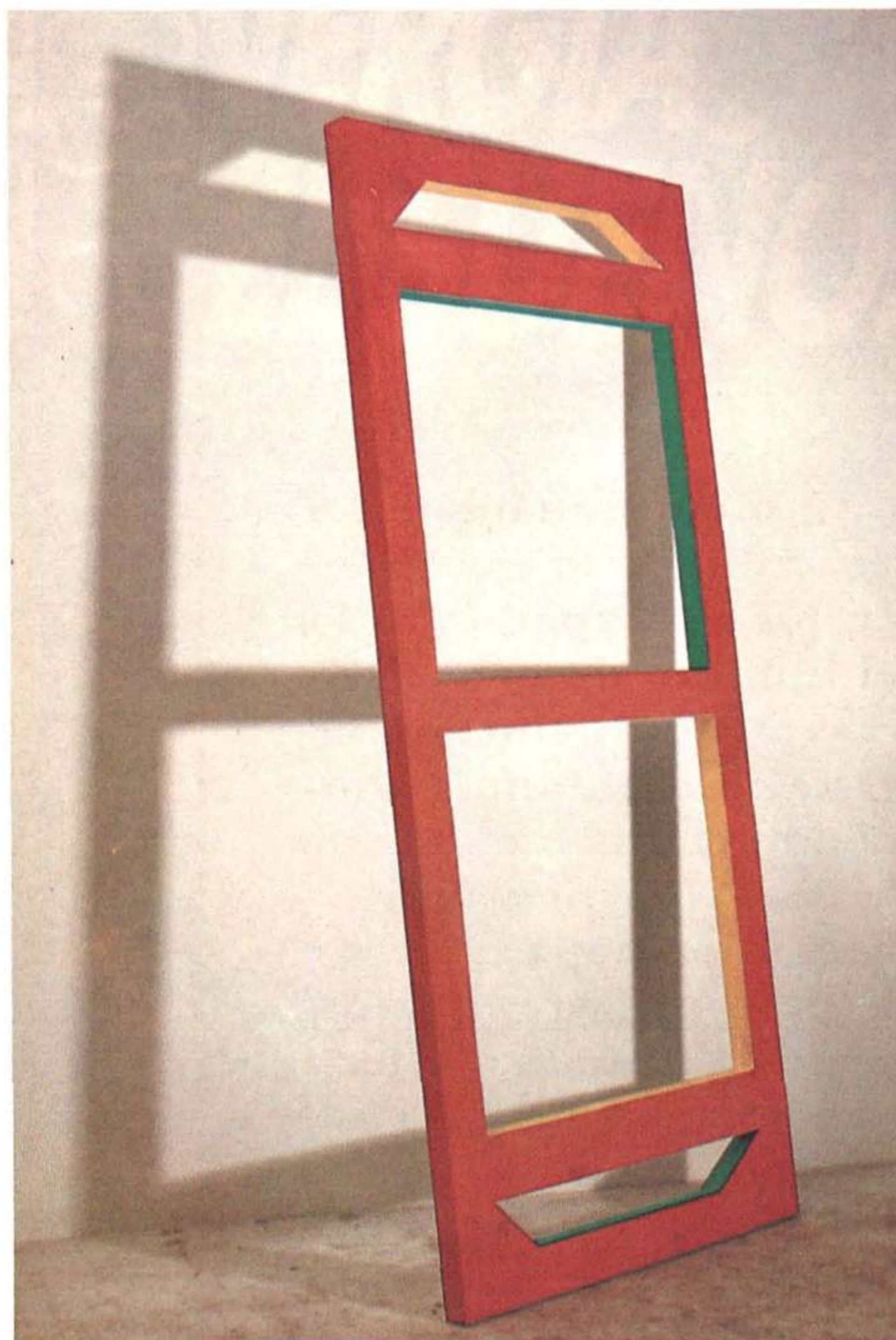
EL CUERPO ENFERMO

LA primera entrega de este texto, tras intentar poner sobre la mesa algunas de las cuestiones que vertebran la casuística existente sobre el arte español (especialmente, en este último decenio), acababa preguntándose por quiénes habían configurado esa imagen de marca propagada en el extranjero. Conviene no olvidar que quienes se beneficiaron de ese contexto lo hicieron en un momento en que el espíritu del *rappel à l'ordre* adquiría una neta primacía. Desde principios de esta década ha habido un contagioso sarampión que, básicamente, ha generado propuestas estéticas —es pertinente resaltar el concepto de *estética*, ya que estas propuestas se dirigían, fundamentalmente, a la percepción, a la mirada, orillando el análisis y el pensamiento— que se crecían en torno a la noción tradicional del placer de pintar. Añejas categorías, basadas en una valoración de la delectación que

producen las técnicas artesanales, sustituyeron casi de un plumazo otro tipo de preocupaciones de orden conceptual y discursivo. Nociones como las de composición, color, tonalidad, luminosidad, matiz, consideradas en tanto que fuerzas perceptuales vivas y autónomas, volvieron a aparecer. La naturaleza de estas tentativas estéticas, agazapada tras una tupida cortina de *revivals* y recuperaciones de toda laya, parece bastante clara: fundamentar los valores del arte en una estética de lo bello. ¿En qué consiste esta *estética de lo bello*? Según Ferrater Mora, “las más usuales definiciones de la belleza se han repartido al considerarla lo que causa placer o agrado, un atributo inmanente en las cosas, una apariencia, una realidad absoluta, algo que casi es una especie del bien y que se funda en la perfección...”

¿En qué principios, sino en éstos, se basa la obra de los artistas españoles de la generación de los ochenta, cómodamente incluidos en la *imagen de marca* a la que aludíamos más arriba? ¿Qué otros valores, sino una desideologización, un eclecticismo y un reencuentro con las fórmulas propias del vitalismo formalista, se esconden en las obras de Miquel Barceló, José María Sicilia, Ferrán García Sevilla y sus epígonos? ¿Acaso sus obras no están regidas por una consideración de lo bello, entendido, como diría Kant, en tanto que “finalidad sin fin, lo que agrada universalmente sin necesitar del concepto”?

SERÍA demasiado reduccionista establecer paralelismos estrechos entre la situación apoplética del arte que mayoritariamente han producido los ochenta (tanto en España como en otros países) con los artistas antes citados, sobre todo, si tenemos en cuenta que ya, en los setenta, hubo prácticas artísticas que prepararon el camino hacia la configuración de un arte predominantemente formalista, que era deudor de una visión modernista (entiéndase este término tal y como lo empleaban los artistas puristas de la *Post-Painterly Abstraction*, apoyada y argumentada por Clement Greenberg). Las obras de Broto, X. Grau, Rubio, Tena, una vez concluida la breve etapa de la revista *Trama* —una etapa en la que bebieron de los conceptos del grupo francés Support-Surface, sin alcanzar un nivel de desarrollo completo— y alejados de los planteamientos teóricos de los códigos pictóricos establecidos por Marcelin Pleynet como continuación y, de alguna manera, réplica europea a las estructuras del *shaped canvas* de Stella y a las pinturas blancas de Robert Ryman, entraron de lleno en un gestualismo adocenado que se autogeneraba infinitamente en torno a postulados edulcorados, decorativos y esteticistas. La alternativa no estaba, como se dijo en aquel entonces (finales de los setenta), en contraponer la pintura figurativa a las manifestaciones abstractas. Una gene-



Pello Irazu, *Sweet dreams. Para Oscar*, 1989. Óleo y madera.

ración tan alabada como la formada por la *nueva generación* figurativa madrileña (Franco, Pérez Villalta, Aguirre, Alcolea...), pese a alguna excepción valiosa, no hizo sino repetir los cánones convencionales de un arte que, a pesar de sus pruritos *contraculturales*, se movía en un área de reivindicación estética decadente.

El surgimiento del nuevo arte español de los ochenta venía, pues, precedido por la rémora de la abstracción lírica —el grupo de Cuenca—, y la abstracción que había pasado por el cedazo de un cierto análisis de la representación plástica (los nombres citados antes), y las propuestas pusilánimes, deudoras de alguna manera del *pop art*, de una figuración ecléctica y poco convincente. No hay contradicción entre ambos planteamientos. No hay corte brusco entre estas corrientes miméticas y la eclosión entusiasta de los ochenta. De la misma manera que tampoco existe un corte que permita hablar de un arte español antes de Franco y después de Franco. No parece pertinente establecer una relación determinista entre acontecimientos políticos y



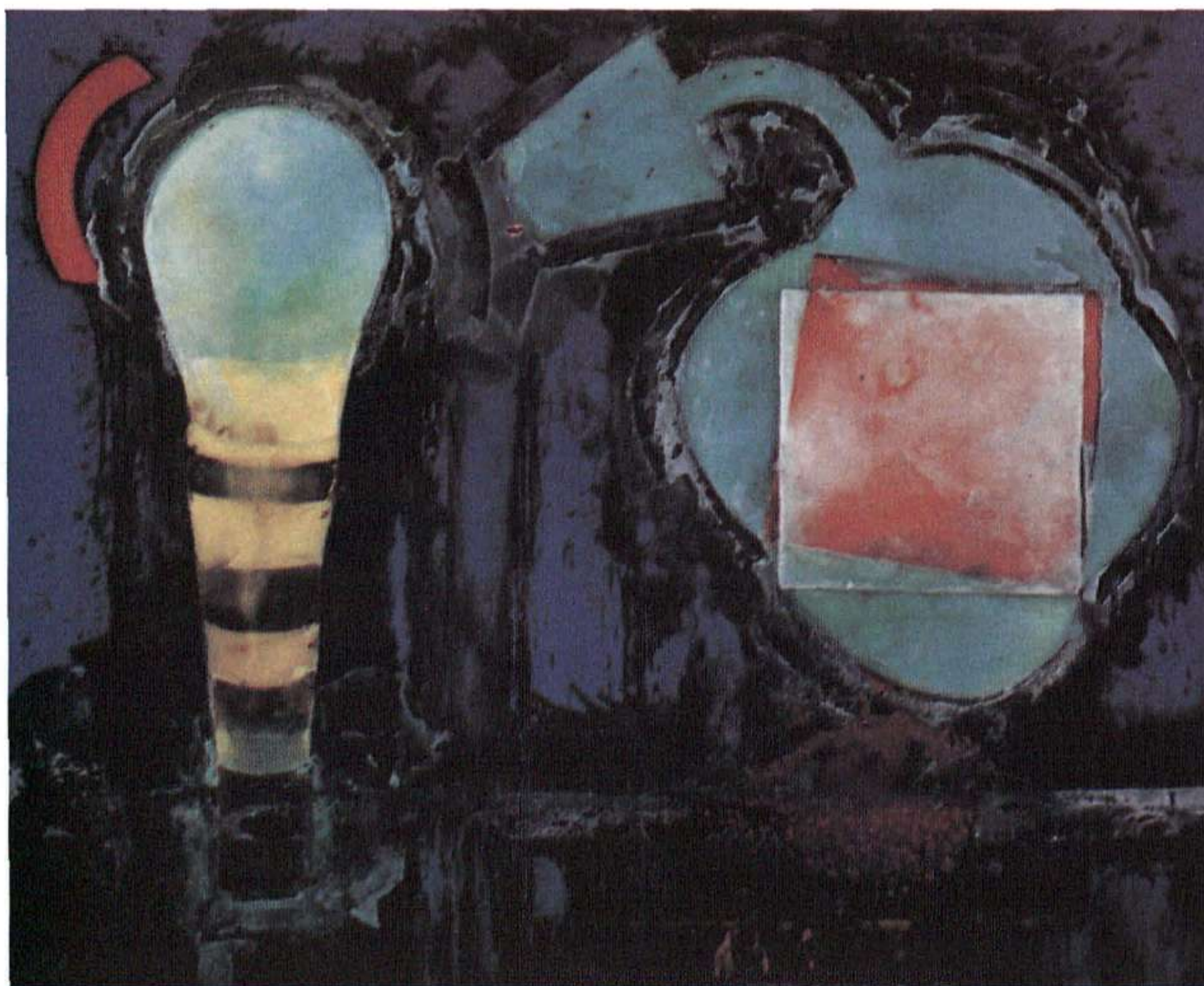
Mitsuo Miura, *Sin título (seis peces)*, 1989. Cristal grabado.

manifestaciones artísticas. Qué duda cabe que el reestablecimiento de la democracia trajo consigo un aperturismo que facilitó un acopio generalizado de información, así como un progresivo proceso de equiparación con las estructuras culturales europeas. Hubo que intentar asimilar en escasos años los usos y costumbres artísticos que en otros países habían tenido un desarrollo sereno y continuado; de ahí que la indigestión producida haya hecho mella, causando una intoxicación en los estratos socio-culturales españoles. Si 1975 fue un año decisivo para el arte español, no lo fue gracias a la aparición de incipientes opciones formalistas como las señaladas, sino, al contrario, por la permanencia de una vía próxima a las proposiciones generadas por el conceptualismo —por citar dos ejemplos que tuvieron lugar ese *annus mirabilis*, véanse, entre otros, los trabajos de tipología e intencionalidad sociológica y las acciones de Valcárcel Medina en la sala Vinçon, de Barcelona, y la realización del vídeo *Transfer*, de Muntadas, en torno a la noción de *error* y de *accidente* en los canales de comunicación e información—.

PARECE evidente que se han desarrollado en el arte español, desde principios de los setenta (además de algunos antecedentes destacados), algunas prácticas analíticas cuya existencia desde el dominio absoluto de las corrientes neoconservadoras (de mediados de los setenta y de los ochenta), tal y como las define Hal Foster. Estas prácticas han contado con brotes de considerable desarrollo en Barcelona, donde se puede hablar de un buen número de propuestas conceptualistas, y también en Madrid. Estas prácticas, por su propia naturaleza (escaso carácter venal, desdén por los planteamientos puramente plásticos, efemeridad, entreveramiento de códigos pictó-

rico-escultóricos), se han visto orilladas en favor de posicionamientos artísticos fácilmente asumibles por una estrategia de mercado. Es evidente que, a la larga, la capacidad devoradora del mercado acaba por rentabilizar lo aparentemente invendible; sin embargo, en esto sigue habiendo niveles de apropiación diferentes. Veamos, no obstante, en primer lugar, cuáles son los planteamientos de las corrientes formalistas que han triunfado en estos años acuñando la mencionada *imagen de marca*.

EL éxito de la obra de artistas como Miquel Barceló, José María Sicilia, Ferrán García Sevilla, Susana Solano no puede entenderse fuera del contexto que posibilitó y favoreció su desarrollo. Un contenido en el que se produjo un sinfín de aproximaciones de carácter estético, procedentes de la literatura artística generada por exposiciones como *Neu Spirit in Painting* (1981), *Zeitgeist* (1982) y, entre otras, la *VII Documenta*, de Kassel (1982). En estas aproximaciones se avalaba un retorno nostálgico al pasado, justificado en la libertad de elección del artista y en los deseos de entrar a saco, en su capacidad de adulto, en la historia del arte. El arte encontraba su razón de ser en un proceso tildado de “vigoroso y jovial”, a través del cual el acopio de imágenes y/o referencias constituía el aporte básico de la *nueva* imaginación. La nueva academia estaba servida y esta nueva academia se iba revistiendo con los ropajes de la espectacularidad. Los ochenta es la década que más traiciones a anteriores planteamientos de carácter proposicional y discursivo ha contemplado: la obra decorativa de Sol LeWitt (*Wall drawings*), la dulcificación de los escritos de Lawrence Wiener, el esteticismo de Daniel Buren hablan de una renuncia de anteriores axiomas y postu-



Frederic Amat, *Los amantes*, 1988. Técnica mixta sobre tela.

lados firmemente contruidos, intransigentes en su criterio conceptual, en favor de un arte esteticista a tono con las demandas del mercado y el gusto imperante.

Las propuestas estéticas de Barceló cuentan con claros antecedentes (Kiefer es, quizá, el más claro) basados en la utilización entremezclada de la emoción, como categoría de lo sensible; la materia, en tanto que uso externo y plástico de la técnica, y la iconografía ilustrada, que tanto gusta a los historiadores de arte. El caso Barceló —un caso único de nuestra historia reciente, por lo que supuso de anzuelo mercantilista del que tiraron tirios y troyanos— está unido a la revalorización de la habilidad, la destreza y el oficio enfatizados en este decenio que propone como aliciente la asunción de los valores románticos, asimilados con criterios ahistóricos, nostálgicos y formalistas.

Por lo que se refiere a las concepciones plásticas subyacentes al *corpus* pictórico de Sicilia, conviene resaltar la primacía de las formas aparentes, la prelación de los juegos cromáticos en una línea de trabajo cercana a los planteamientos de Tàpies, aunque el gesto aparezca algo domeñado en la pintura de Sicilia.

Se ha mencionado a Malevitch para situar las bases de la estética perceptiva de Sicilia. Estaríamos de acuerdo en lo que se refiere a la contraposición del binomio fondo-figura en determinadas piezas; sin embargo, no parece que la radicalidad semántica del pintor ruso abocado a la negación, a la reducción misma de su propia pintura a un grado cero de la forma, sea

uno de los propósitos de Sicilia.

Otro aspecto que conviene remarcar es el carácter monumental, espectacular, grandioso y aparente que ofrecen tanto las obras de Sicilia como las de Barceló. De alguna manera, las obras de estos dos artistas retoman el didactismo sobrecogedor de las imágenes que pululaban en las iglesias del barroco europeo; el impacto y adoctrinamiento entraban por la mirada configurando en la mente del espectador “figuras arquetípicas”, como diría Jan Bialostocki parafraseando a Jung; alimentando nuestra creencia en “la fuerza desconocida y oculta en el inconsciente colectivo”. Se trata de mostrar, a través de la configuración de unos elementos plásticos y/o icónicos variados, la expresión de la emoción, la intensidad y el sobrecogimiento. Categorías todas ellas que entran de lleno en una visión estética del arte.

Por lo que se refiere a Ferrán García Sevilla, se aúnan en su obra la facilidad que tiene de construir figuras banales yuxtapuestas en composiciones que acentúan un concepto del espacio dislocado. Se dice que es notorio en su obra pictórica su pasado conceptual, y él mismo asevera: “Nunca ha dejado de ser un hombre que piensa tanto en términos estéticos como políticos”. Francamente, ese pasado que el propio artista gusta de rechazar no parece tan obvio. El García Sevilla que concibiera las “Coordenadas del pensamiento artístico” (texto que expuso en un ciclo de ponencias titulado *Tendencias actuales en el arte*, organizado por el Instituto Alemán de Barcelona, en 1974) es muy otro hoy en día. Entonces estaba interesado por descifrar las formas de organizar el lenguaje (en la ciencia, en la magia...); ahora se preocupa por amoldar una ironía delicuescente a una estética que cree en el mito del artista inocente y juguetero. No puede olvidarse que este mito se ha visto acrecentado en una época que gusta de curiosear con cierta obscenidad (sexo, insultos, chistes abundan en la obra actual de García Sevilla), para, a la postre, perpetuar los códigos del pasado.

SUSANA Solano es un caso ciertamente complejo. Qué duda cabe que su reconocimiento internacional —*Garnegie International, VIII Documenta, Bienal de Venecia...*— ha impulsado la eclosión exagerada que ha vivido España en torno a la escultura. Curiosamente, en esta era del espectáculo y

de la desaparición frenética de imágenes sustituidas rápidamente por *surrogates* (sucedáneos), se da la paradoja de quienes se ven en la necesidad de asentar una huella marcada por la monumentalidad, el gigantismo y la potencia. Tres aspectos que han dado sello y marca a una artista que se mueve mejor en los espacios pequeños, íntimos (en su *Sèrie de paisatges d'interior*, de 1984, por ejemplo), entre otras cosas, porque la intencionalidad narrativa de su obra va a la par con una plasmación recogida de la escultura. El vigor y la pujanza son términos que se han empleado, sobre todo, en medios artísticos extranjeros, ávidos por hallar en España el depositario de un sistema de signos arcaicos para calibrar su código lingüístico unido a su dominio del bronce y del hierro, lo que le ha convertido, a los ojos de alguna crítica, en una especie de Vulcano de la escultura. Teniendo en cuenta que Susana Solano tiene un claro *penchant* hacia una estética de lo funerario y de una religiosidad serena e íntima, no se entiende demasiado su insistencia en la profusión de formas agrandadas, más propias de un concepto estatuario de la tridimensionalidad que de una artista cuya filiación con lo que Margit Rowell denomina “estética de lo natural” parece evidente.

EL proceso de descubrimiento febril por el que ha pasado el arte en España en este decenio de los ochenta (ténganse en cuenta los antecedentes señalados) nos está deparando ahora, a finales de este decenio enfermo, una plataforma de reflexión con la que no habíamos contado, debido al *glamour* y al deslumbramiento de los fuegos de artificio. Resulta hartamente curioso que la imagen acuñada, desde la propia crítica española, sobre los lugares claves del arte español de la posguerra se base en una reivindicación clásica y convencional de las estéticas tradicionales argumentadas en el retorno a un espacio de representación visual formalista. Uno de los ejemplos más desafortunados lo tuvimos con la exposición *Une imagination nouvelle* (1987), que tuvo lugar en París, en el marco de una serie de muestras tituladas *Cinq siècles d'art espagnol*. En el caso de *Une imagination nouvelle* se trataba de mostrar el estado de la creación artística en España en los años 1970-1980. La opción escogida fue muy clara: además de la incongruencia que suponía representar el arte de los setenta con piezas confeccionadas bien entrados los ochenta, se optó por mostrar aquellas prácticas artísticas que perpetuaban el discurso convencional pictórico, orillando así a planteamientos de orden político como los del Grup de Treball, sociológico-medial (Muntadas, Torres), o propuestas cercanas a los nuevos comportamientos artísticos (Alberto Corazón, Valcárcel Medina, Carlos Pazos...). Con la excepción de la obra de Miquel Navarro, uno de los artistas



Joan Brossa, *Poema-objeto (silla con cola)*, 1988.

against the grain que ha sabido mantener una personalidad arraigada en una estética de lo natural lindante con planteamientos de orden espiritual y/o antropológico, y algunas piezas aisladas de Gordillo, la exposición era engañosa, históricamente hablando, además de acrítica.

UN intento reciente de clarificar las premisas de determinado arte producido en España desde principios de los setenta ha sido la muestra 1972-1992. *Antes y después del Entusiasmo*, que pudo verse en mayo de 1989, en la Kunstrai de Amsterdam. En esta exposición su comisario planteaba una hipótesis, a saber: que dos han sido los momentos fuertes en la historia reciente de la escena española: uno fechado, *grosso modo*, entre 1972 y 1979 y situado en los alrededores del arte conceptual español, y un segundo momento fuerte, el actual, que es más una apuesta de futuro que una realidad vertebrada que vendría dada por “la emergencia lenta de un conjunto de nuevas actitudes reflexivas que podrían, igualmente, referirse a cierta órbita neoconceptual, siempre y cuando no se entienda por tal algún academicismo esti-



Pedro G. Romero, *Abraham Lacalle*, 1989. Óleo sobre tela.

lístico estrecho, sino, básicamente, una actitud de autocuestionamiento del propio espacio de acontecimiento (...). La propuesta era ambiciosa. Por un lado, supone una llamada de atención sobre la delgadez intelectual y la estulticia del glorificado arte de los ochenta —un arte enfermo—, basado en un formalismo con anteojeras y un mimetismo deudor de las corrientes internacionales neo-conservadoras, y por otro, es una firme apuesta por una corriente de pensamiento de raíz conceptualista —conceptista, gusta de decir el autor desempolvando la finura y agudeza de Gracián—.

EL problema estriba en que existe una desconexión entre algunas de las prácticas *conceptualistas* de los setenta, en donde chirrían algunos nombres menores y faltan otros (Muntadas, Torres...) fundamentales, y la opción nueva, ¿opción de futuro?, en la cual se observan planteamientos tan miméticos y formalistas como la nómina de los artistas que componen el núcleo de los ochenta causante del entusiasmo.

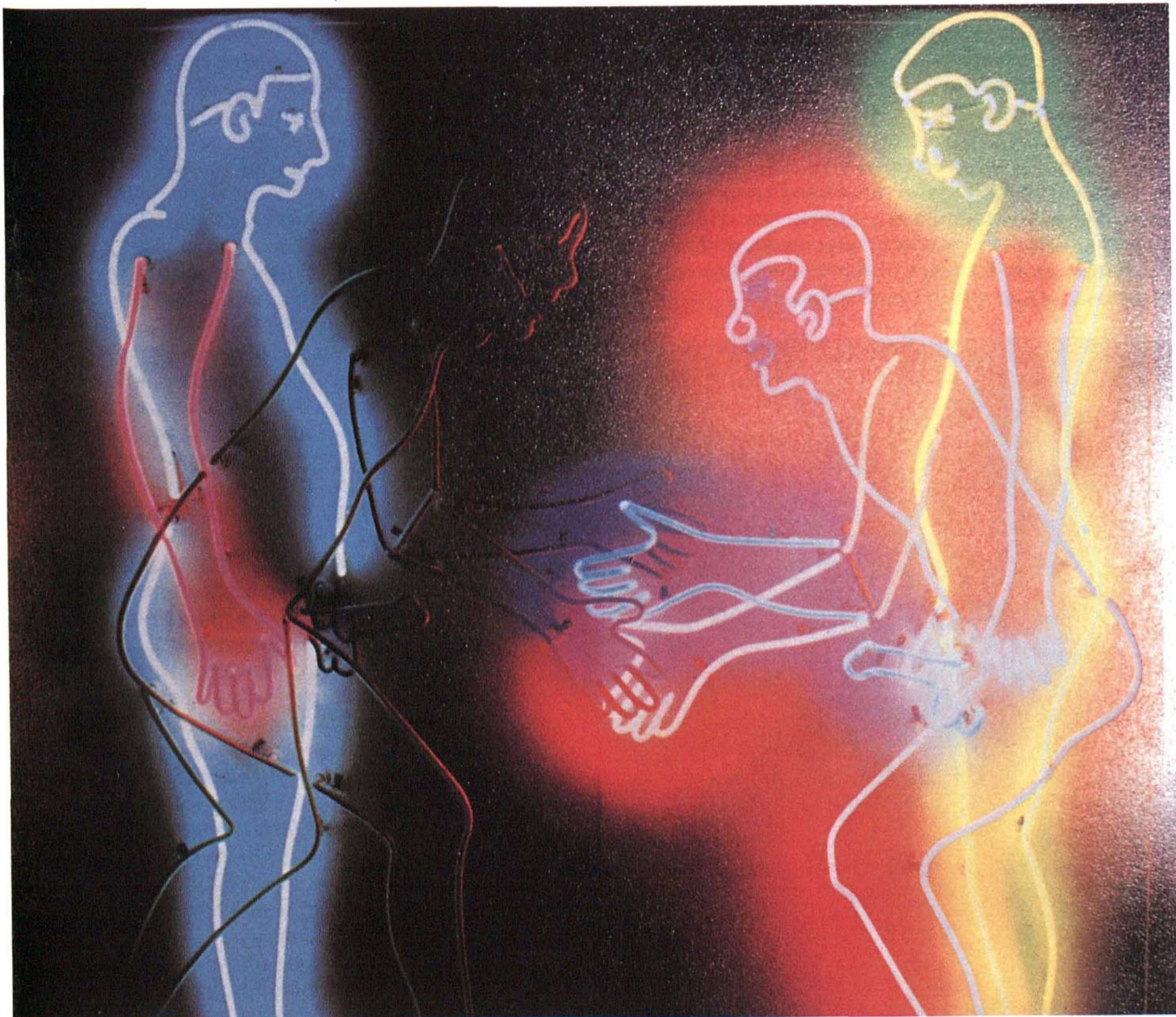
Otro aspecto a tener en cuenta es el hecho de que una alternativa radical no puede plantearse a partir de

presupuestos desiderativos, por muy justificadas que estén las tendencias volitivas del autor. Sea como fuere, pese a los desequilibrios y a la presentación dudosa y descontextualizada de algunas piezas, es éste, de momento, el intento más serio por abrir una plataforma de debate y de revisión en torno a las aportaciones y al significado del arte español de estas últimas décadas. Una tentativa en la que podemos recortar toda una serie de planteamientos de naturaleza diversa y de sumo interés: la sutileza y el ingenio perceptivo de Joan Brossa; la reivindicación histórica de la mítica *Habitación vacante*, de Navarro Baldeweg; las exploraciones de orden psicoanalítico y de carácter introspectivo que funcionan como campo de incertidumbres de Pepe Espaliú; la contundencia física y política de la pieza de Valcárcel Medina (mal situada en el espacio); la obra de Juan Muñoz (más por su trayectoria que por la pieza exhibida); el *Tamarlán*, inconcluso, de Juan Hidalgo; los trabajos en torno a las dislocaciones comunicativas de Federico Guzmán. Éstos eran, a mi modo de ver, los puntos fuertes.

NO pueden estar ausentes, en esta línea de revisión a la que aludíamos, aquellos microfenómenos que han constituido el historial del arte español de estos años, por ejemplo, la mal llamada escuela sevillana que, tras años de alboroto y acné juvenil, ha dado buenas individualidades, dejando en la cuneta a aquellas propuestas insustanciales que albergaba, o la escuela vasca, atrapada en la maraña de su deuda hacia Oteiza, ¡lástima de las experiencias del grupo V. V. A. en 1982! En este historial no abundan las experiencias feraces. Tal vez, la recuperación de algunas figuras singulares, Joan Brossa, Juan Hidalgo (¿para cuándo una relectura exhaustiva que incluyera el Jaume Xifra de las ceremonias, todo ZAJ, Francesc Torres, Valcárcel Medina?), sirva para desenterrar algunos criterios radicales olvidados.

Casi en las postrimerías del siglo XX resulta paradójico, por no decir triste y lamentable, que el arte español sea mal conocido en su propio país. Un conocimiento profundo, un autocuestionamiento podría abrir vías hacia la construcción de un discurso artístico formulado en la reflexión.

A los cuerpos enfermos, como es sabido, hay que darles una terapéutica y el arte español necesita urgentemente que le apliquen una. Trátese ésta de contemplar la posibilidad de análisis del objeto artístico desde unas premisas de intervención e hipoteca social; trátese de escudriñar en las entrañas del ser para explorar la ontología del cuerpo; trátese de alimentar las capacidades irracionales del inconsciente en función de una teología del arte, la terapéutica tiene por objeto la curación de las enfermedades.



Bruce Nauman, *Welcome Shaking Hands*, 1985, 182,8 × 182,8 × 25,4 cm. Saatchi Collection, Londres.

VISIONES RADICALES COTAS DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA

AURORA GARCÍA

Las transformaciones de la escultura del siglo XX han ido dejando cotas memorables: Nauman, Beuys, Smithson, Serra, Mucha.

LA escultura contemporánea ha sufrido unas transformaciones decisivas a lo largo del siglo XX, transformaciones cuyo desencadenamiento paulatino venía siendo anunciado desde tiempo atrás, desde que la pasividad y la angostura del espacio renacentista —un espacio ideal correspondiente a una visión del mundo que inmediatamente habría de evolucionar— resultaran, a todas luces, insuficientes para acoplarse a las necesidades creadas por el hombre moderno de transitar libremente en diferentes territorios y actuar sobre los mismos.

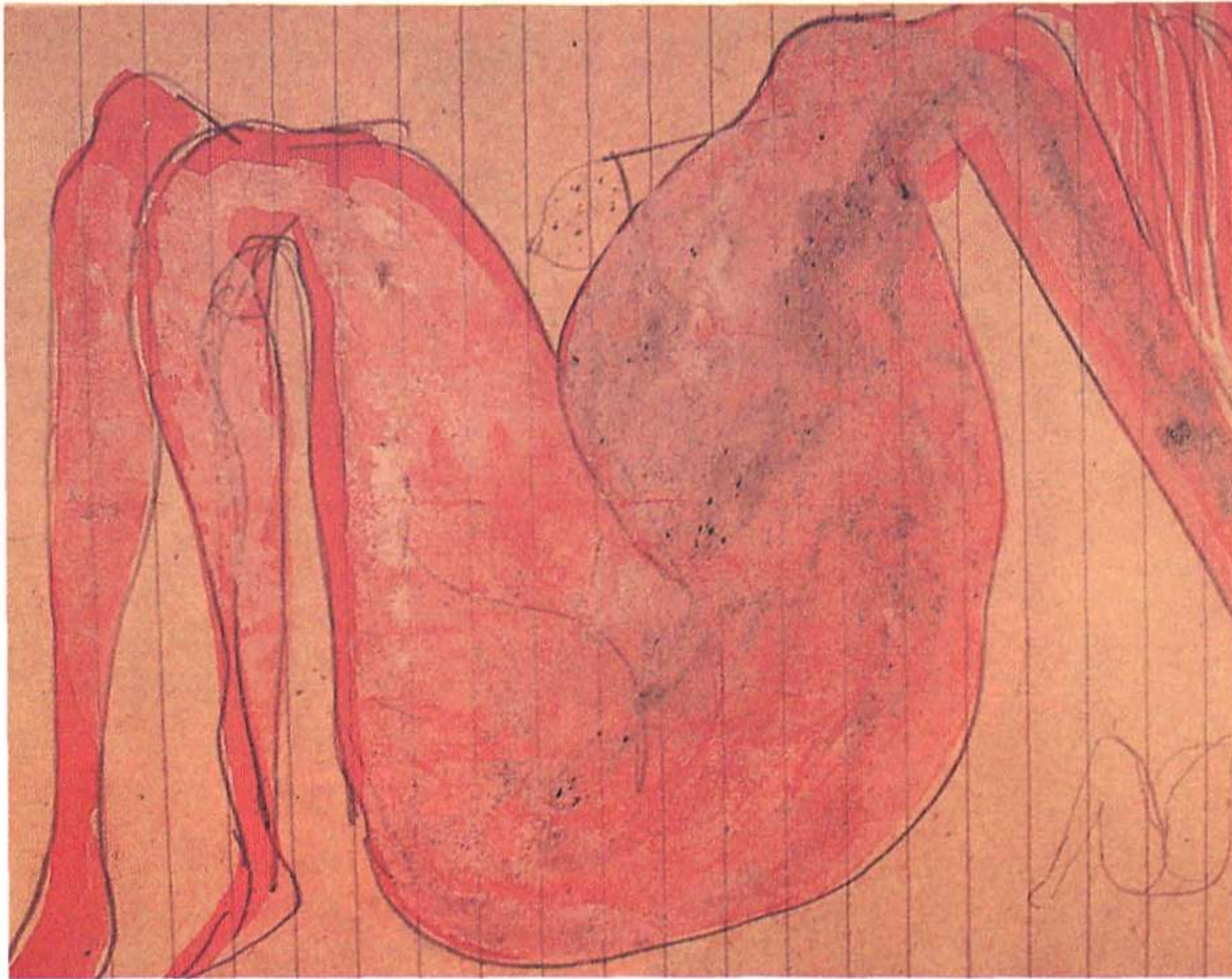
movimientos pertenecientes ya al presente siglo. En conexión con las observaciones de Michel Foucault están las recientes notas de Franco Rella, para quien la época moderna se relaciona de una manera mucho más activa con el mundo, los sujetos y las cosas que lo pueblan. “El descubrimiento de que nuestra verdad, como cualquier otra verdad, tiene ‘confines enmarañados’, nos induce en cambio a leer esos mismos confines no como una frontera, sino como un umbral... Está incluida, en una palabra, nuestra capacidad de construir nuestra identidad en el cambio, frente al mundo y a los

seres que cambian.” En efecto, no deja de ser algo curiosamente paradójico el que la consciencia de la finitud, de los límites y fronteras que envuelven la vida, en vez de restarnos perspectivas y circunscribir nuestro campo de actuación, haya ensanchado considerablemente los ángulos de la visión humana, así como se han quebrado muchas demarcaciones tradicionalmente asignadas a las artes, lo cual se observa con gran nitidez en el ámbito de la escultura contemporánea.

En materia de escultura se ha dado, al mismo tiempo, otro cambio de orientación con respecto a lo sucedido en épocas pasadas. La escultura contemporánea ha relegado la función de la representación para inclinarse, en numerosos casos, por los fenómenos correspondientes a la pura presentación. Las leyes de la representación fueron ya cuestionadas con brillantez en *Las Meninas*, de Velázquez, obra que señala un sinfín de vías a la moder-

nidad; sobre todo, por la introducción del espacio de la vida en el espacio limitado y ficticio de la pintura, fundiendo en una sola cosa lo irreal y lo real, o bien, lo auténtico y lo efímero, que unidos forman —según Habermas— el núcleo de la obra de arte moderna.

LA escultura ha relegado su función icónica y representativa para desacralizarse y convertirse en un instrumento más de conocimiento, incorporando incluso el universo de los objetos más nimios, más anónimos, o conformando objetualmente otro universo: aquel perteneciente a la galaxia interior del artista y que expresa sus tensiones, sus anhelos, la búsqueda del equilibrio o las numerosas preguntas que se le abren ante sí mismo y ante el mundo. Parece como si muchos artistas pensaran como Bataille, al afirmar: “Lo esencial es el punto extremo de lo posible; donde Dios ya no cabe, desespera y mata”.



Joseph Beuys, *Sin título*, 1956.

A este respecto, Foucault ha establecido los inicios de la época plenamente moderna en los albores del siglo XIX, cuando la experiencia humana alcanza a descubrir el significado de la finitud, en la que antes se vivía atrapado sin tener clara conciencia de lo que tales límites suponían. Del mismo modo, la concepción del espacio irá evolucionando; desde la calidad cerrada y estática de la caja cúbica renacentista hasta una extensión abierta y dinámica, donde el hombre va a desempeñar un papel activo que lo situará en el centro de la escena, abandonando ya definitivamente su condición de espectador a distancia de una escenografía euclidiana, cuya representación ofrecerá profundos cambios.

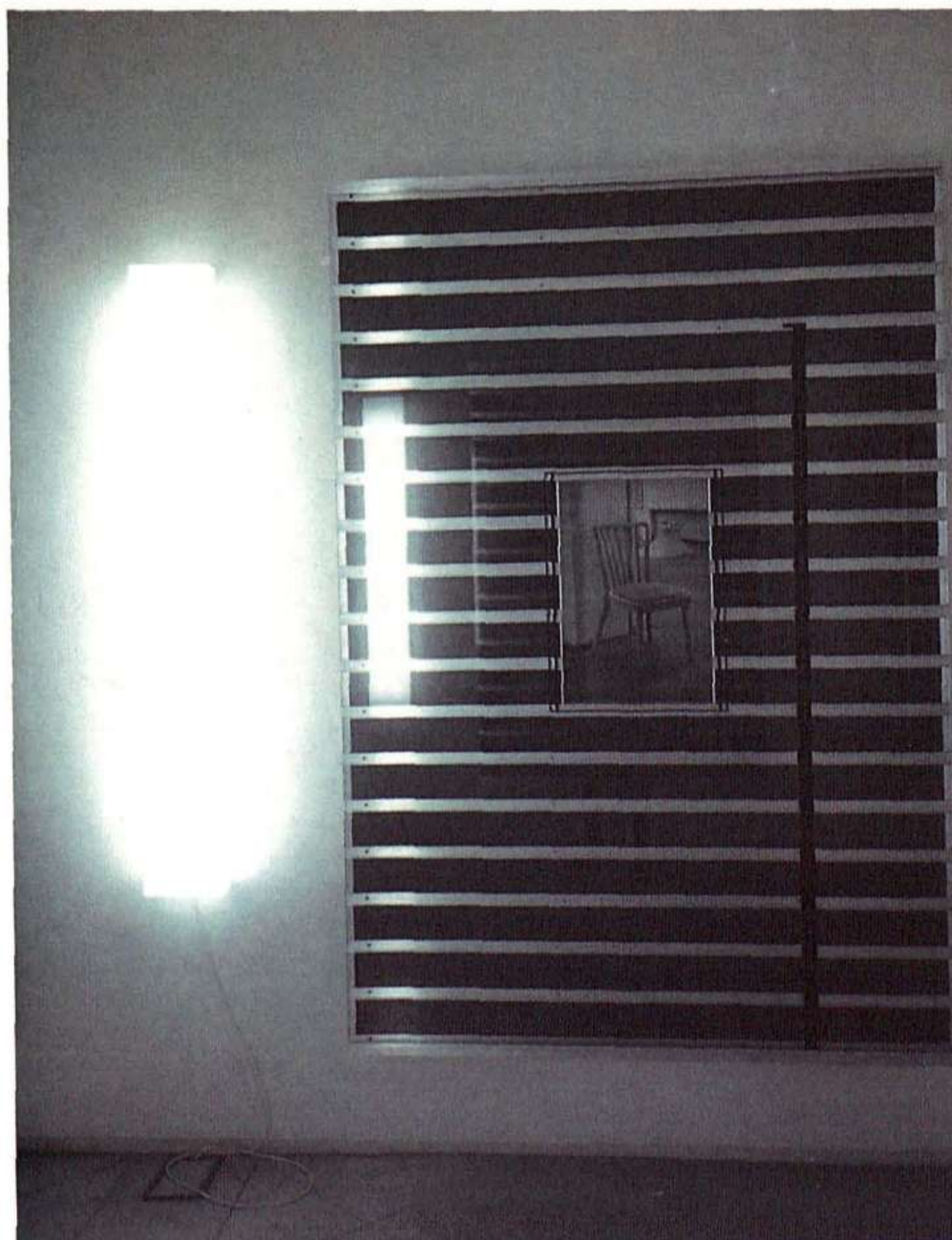
La consciencia moderna de que “todo fluye”, de que el hombre habita un espacio en continua evolución, como la propia vida, se dejará sentir asimismo en la teoría y práctica de las artes, desde algunas notables propuestas románticas hasta las reivindicaciones de

No vamos a adentrarnos en lo ocurrido en el campo de la escultura internacional durante la primera mitad del presente siglo. Baste con decir aquí que numerosos artistas de las vanguardias históricas fueron abonando un terreno que daría abundantes frutos —sobre todo, a partir de los años sesenta—, en lo que se refiere a la ubicación del arte en la vida, a la propia revisión del papel de la obra artística y al ensanchamiento de las fronteras de ésta. La obra de Marcel Duchamp —y, en especial, el concepto de *ready made*— supuso, sin lugar a dudas, un detonante para la aparición de innumerables productos posteriores, así como una reflexión lúcida sobre la importancia cobrada por los espacios destinados a exposición —particularmente, los museos—, y una crítica acerba de los postulados tradicionales sobre la belleza en el arte, demostrando cómo incluso objetos antagónicos a dichos postulados pueden convertirse, por obra y gracia del artista, en piezas reputadas desde el punto de vista de la creación. Con la incorporación al arte de objetos cotidianos, de fabricación seriada e industrial y hasta feístas, se desmoronaban muchas categorías que hasta entonces habían sido consideradas como pilares del arte.

PERO la actitud de Duchamp implicaba un distanciamiento hermético, algo que Beuys llamó “una esfera de silencio”, a diferencia de lo ocurrido en el caso del polifacético artista alemán fallecido en 1986, una personalidad decisiva para el arte de la segunda parte de esta centuria. Si toda la obra de Joseph Beuys significa un esfuerzo continuado por la comunicación del arte con la vida, y viceversa, es porque consideraba que arte y vida se desarrollan en un mismo espacio, y de ahí su interrelación necesaria. Beuys propugnó un concepto alargado de arte cuya finalidad primordial era el ensanchamiento de la percepción, muy en consonancia con la idea del arte como *médium* de la reflexión expuesta por Walter Benjamin cuando profundiza en el pensamiento de los románticos, de Novalis y Schlegel, en concreto. En lo referente a las raíces románticas de Beuys, se ha hecho suficiente hincapié en su relación con la *naturphilosophie* de este período, pero la constante quizá más destacable en él es el buceo continuo en las fuentes antropológicas, que le llevan especialmente a lo primitivo. “Lo primitivo es la única cosa que parece un absurdo en nuestro tiempo, el absurdo de nuestro triunfo sobre el pasado, y es precisamente este absurdo el que provoca a la gente. En otras palabras, es un ataque a nuestra conciencia del presente, algo que no podría hacer usando elementos del futuro, porque éstos no provocan asociaciones visuales en la mente de las personas”. Esta reivindicación de lo ancestral no implica, por tanto, una posición retrógrada, sino un arma, un medio

instigador de la actitud conformista y compartimentada del presente, que ha perdido, en buena parte, sus señas de identidad.

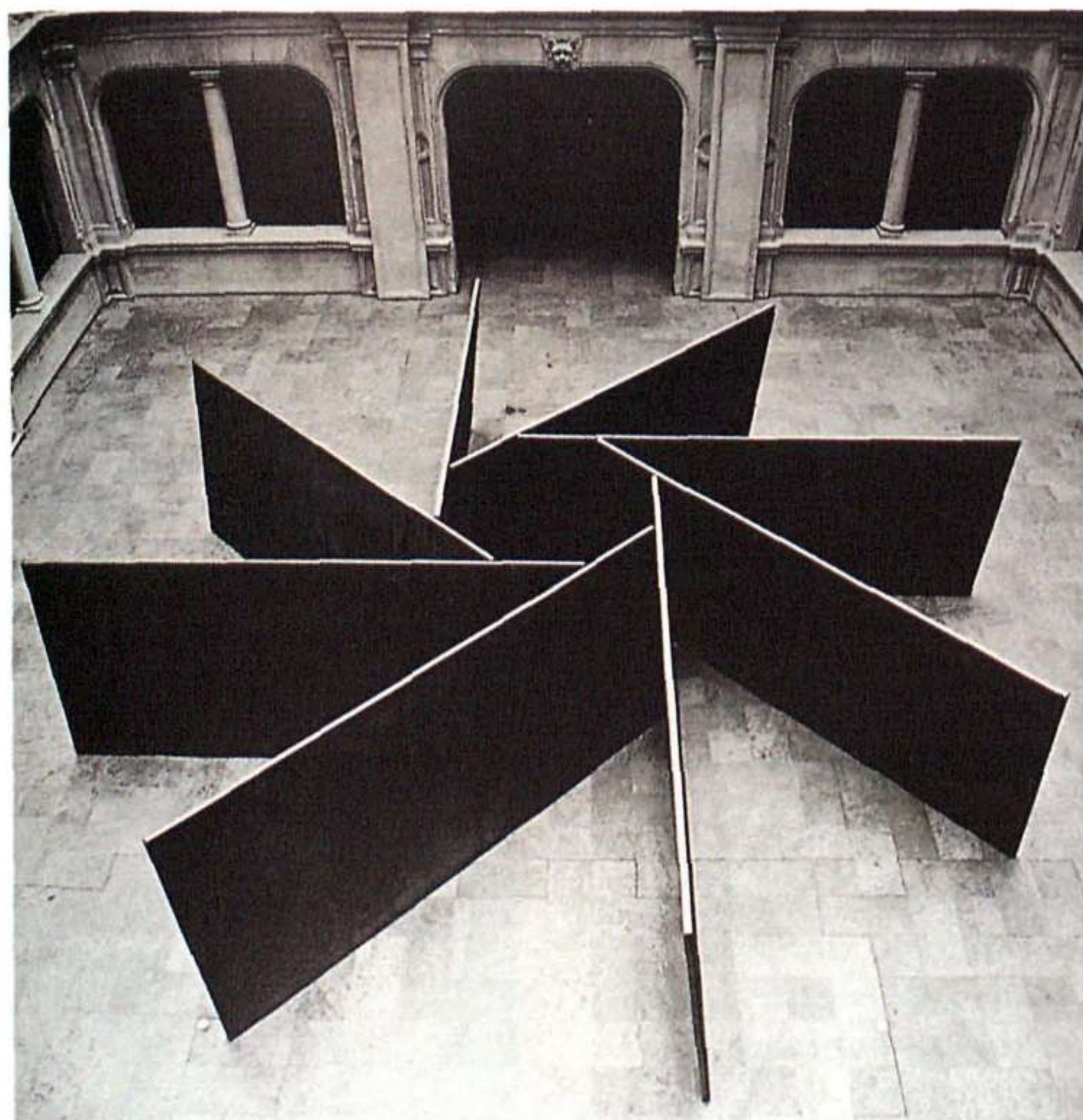
La obra de Beuys, su visión radical del arte, siempre muestra las entrañas del proceso —éste es un factor determinante, en buena parte, de la escultura contemporánea— y no manifiesta interés por el acabado, por lo definitivo, debido a que lleva implícita la noción de evolución, de transformación, como sucede en la propia vida. El artista concibe el arte como un generador de energía, en el sentido metafórico, y la selección de



Reinhard Mucha, *Mutterseelenallein*, 1989. Colección particular.

materiales para sus esculturas va encaminada en dicha dirección. La materia está para él cargada de connotaciones —entrópicas, incluso—, y de ahí la preferencia por las sustancias orgánicas y por tejidos aislantes y térmicos, como el fieltro.

Hablando de estas cuestiones relativas a la obra de Beuys, nos viene a la mente la figura de otro artista también ya desaparecido, el americano Robert Rauschenberg. Rauschenberg difería sustancialmente de Beuys en múltiples aspectos, pero puso el acento en la entropía aplicada al arte —y entendida como capacidad de transformación—, al tiempo que reivindicaba la dia-



Richard Serra, *Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht*, 1987.

léctica —como continuo desarrollo— para la creatividad. Smithson es considerado como el padre del *earth art* y, aunque murió en plena juventud —en 1973—, dejó obras tan relevantes como la *Spiral Jetty* (1970), o el *Broken Circle* y la *Spiral Hill*, realizados ambos en 1971 en Emmen (Holanda). La *Spiral Jetty* forma una magna escultura en la naturaleza del Great Salt Lake, de Utah, que puede ser contemplada como un desafío al paisaje natural llevado a cabo con materiales del lugar: piedras, barro, sal cristalizada y agua. Era una demostración de que la escultura puede erigirse en cualquier lugar y hasta actuar con materiales efímeros o dispuestos de una manera temporal, como —refiriéndose a esto último, principalmente— propugnaba el *arte povera*.

LA imagen espiral aparece con frecuencia en la obra de Smithson, y Cirlot la describió así en su *Diccionario de símbolos*, que el artista americano tenía como libro de consulta en su biblioteca: se trata de “una esquemática imagen del universo. Es también una forma clásica que simboliza la órbita de la luna y un símbolo del crecimiento relacionado con el Número Aúreo...” La elección de la espiral, que implica el movimiento continuado, no era algo ajeno a las teorías de Smithson, sino todo lo contrario. Si él definió alguna vez la entropía como “una condición que se mueve hacia un gradual equilibrio”, qué mejor que esa línea curva que da vueltas alrededor de un punto y se

aleja de él gradualmente, apuntando hacia un macrocosmos. El enorme gesto simbólico, la *Spiral Jetty*, se levantó en el llamado Mar Rojo de América, en un intento, también, de unir arte y naturaleza. Pero a diferencia, por ejemplo, de Richard Long, cuyas obras pretenden resaltar la armonía del paisaje y respetar al máximo sus condiciones, en la actuación de Smithson cabe igualmente el lado caótico, lado que se aprecia mejor en otras piezas y que sirve además para poner en una relación más veraz la tierra con el hombre.

Cuando Smithson trabajaba en la *Spiral Jetty*, otro artista americano de origen español, Richard Serra, proyectaba su *Shift* para Ontario, en Canadá. La obra fue terminada en 1972 y supone otra actuación fundamental de la escultura en el paisaje natural. Ambos creadores guardaban una estrecha comunicación y fue Serra quien, junto a Nancy Holt —la mujer de Smithson— y Tony Shafrazi, se encargó de llevar a término el proyecto dejado para *Amarillo Ramp* por Smithson, que falleció inmediatamente antes de su construcción en un accidente aéreo.

De Serra tuvimos la oportunidad de contemplar en Madrid, hace algo más de tres años, una magnífica obra realizada para una gran sala del Centro Reina Sofía. Su título, *Equal-Parallel: Guernica-Bengasi*, adquiría unas connotaciones políticas en esos momentos de 1986 en que sucedió la intervención militar norteamericana en el Mediterráneo, a la vez que hacía mención a la guerra civil española y, por qué no, a la pintura de

Picasso. La instalación de acero, compuesta por dos bloques cuadrados y otros dos rectangulares de 148,5 centímetros de altura —la altura de arranque de las ventanas abiertas a ambos lados de la sala de pronunciado fondo—, cortaba perpendicularmente el trazado del espacio, invitándonos a un recorrido que nos adentraba en su simple pero, a la vez, compleja y contundente estructura. El estudio del lugar y la ajustada relación con este espacio concreto —lo mismo que las intervenciones de Serra en otros ambientes— reforzaban las líneas arquitectónicas, sin por ello llegar a establecerse una competencia negativa con la arquitectura. Cada una de ambas artes cumplía sus funciones desde el ceñido y pertinente diálogo, que era, a la vez, un diálogo establecido desde la afinidad y desde la oposición. El artífice, próximo a un lenguaje minimalista, prefiere normalmente situarse al margen de los territorios metafóricos y simbólicos —a diferencia de Smithson—, siendo para él prioritarios tanto lo comprendido en el nivel de la pura denotación, como los fenómenos que entablan una relación dialéctica —desde la contención y la síntesis— entre la escultura y el espacio donde ésta se ubica y actúa.

La solución formal para *Guernica-Bangasi* contaba ya con antecedentes en otras obras anteriores del artista, como *Plunge* (1983) y *Equal Parrallel and Right Angle Elevations* (1973). En ambos casos se trata de instalaciones compuestas por bloques geométricos simples enfrentados, cortando y definiendo el espacio, oblicuamente en el ejemplo de 1973 y por medio de dos cuadrados que se encaran en *Plunge*. No obstante, cada una de las obras adquiriría sus propias diferencias y ninguna de ellas poseía —en su calidad— la fuerza radical y la belleza medida casi renacentista de *Guernica-Bengasi*.

Si Serra viene a entroncar con el más genuino espíritu renacentista, pero renovándolo y adaptándolo a la vida contemporánea que ha impuesto a su vez una nueva mirada en torno al espacio que habitamos, Bruce Nauman ha preferido moverse en una disparidad de lenguajes que con frecuencia provocan un estado de inquietud y ansiedad en el espectador, atrapado éste en los estrechos corredores iluminados o en esas habitaciones que se levantan del suelo en su condición flo-

tante. Nauman ha venido a decir que no basta con realizar una descripción formal de sus piezas, porque lo importante ante ellas no es sólo la experiencia óptica y física, sino igualmente las respuestas psicológicas que producen, que dependen de la confirmación emotiva y cerebral de cada uno de los individuos que recorren y contemplan sus obras.

Nauman nos habla de un espacio temporal que, a pesar de su proximidad, nos produce inquietud o temor, precisamente por sus dimensiones desconocidas que escapan a nuestro control. Su *Floating room* (1973)



Richard Long, *Ligne d'Ardoise Athenes*, 1984. Galería Jean Bernier.

es un buen ejemplo de cuanto estamos afirmando. Según especifica el propio artista, “la *Habitación flotante* se refiere a la incapacidad de controlar el espacio existente alrededor de ti; el espacio interior, la cámara iluminada, flota al exterior donde reina la oscuridad”. Y es que, introduciéndonos en un espacio concreto, Nauman está llamando nuestra atención sobre otro espacio externo, que no es otra cosa que la continuidad y prolongación del que percibimos más directamente. En este sentido, el escultor ha traído a colación las palabras de De Kooning: “Cuando pintas una silla, pintas el espacio entre los travesaños, no la silla misma”.

De ahí que los espacios interiores y exteriores sean inseparables, conformen una unidad que determina las respuestas más variadas.

BRUCE Nauman es uno de los creadores que ha llegado más lejos en lo que se refiere a la investigación del espacio desde la moderna práctica artística. Pero no se trata solamente de una extensión espacial física, sino también psicológica, concerniente al pensamiento y a la conducta. Empezó explorando su propio cuerpo, su espacio corporal, en acciones y *performances* de la segunda mitad de los años sesenta, que fueron registradas en fotografías, vídeos, películas y hologramas. El conjunto de su obra posee una riqueza poco habitual en el arte de la actualidad. Nauman ha estado siempre en contra de cualquier categorización aplicada al arte, y su obra adquiere unas dimensiones próximas a lo que se entiende por arte total, como también ocurría con la personalidad de Beuys.

Entre los jóvenes escultores europeos, convendría destacar, para concluir estas líneas, la complejidad en la contención de la obra de Reinhard Mucha. Sobre él ya escribimos algo en el catálogo de la exposición *Raumbilder*, celebrada en 1987 en el Centro Reina Sofía, de Madrid. Apuntábamos entonces cómo sus instalaciones temporales se servían de muebles y útiles que desempeñaban una función práctica en los espacios destinados a mostrar el arte, erigiéndolos así en objetos artísticos que, al acabar la exposición, volverían a sus cometidos originarios. Con ello, Mucha desarrollaba —y desarrolla— un amplio discurso que lo mismo llamaba la atención sobre las condiciones del espacio donde se contemplan los objetos artísticos, que señalaba lo anónimo y lo

efímero y contingente como posibilidad creativa a reivindicar.

Sus conocidas cajas-vitrinas recubiertas de fieltro y cerradas con un cristal transparente, en su vacío y aparente absurdo, producen unas sensaciones que arrastran nuestra memoria hacia ámbitos ignotos. Su factura racional e impecable bien puede conducir al equívoco, acentuado éste por los efectos ilusorios del espacio entorno y de nuestra propia imagen reflejada en el cristal. El vidrio enfatiza y contribuye a acentuar el poder de simbolización de la obra de arte;

pero, a diferencia de Nauman, Mucha huye del gesto y, en todo caso, su obra se despliega como un teatro mudo y constituido por los elementos indispensables. Como indica Paul Virilio, “a pesar de las apariencias, su obra es un teatro objetivo donde los actos se suceden en silencio, en la puesta en escena de una fijación momentánea”.

Empleando materiales cálidos —el fieltro y la madera reaprovechada— o fríos —el aluminio y el cristal—, el artista alemán condensa, al mismo tiempo, la distancia requerida por un proyecto analítico e impecable y la capacidad de transmitir una extraña poesía llena de plurales y ambiguas connotaciones.

La reciente instalación de Nápoles, cuyo título —*Mutterseelenallein*— hace referencia a la soledad del creador y la soledad del hombre, trata, en su totalidad, de un trabajo de síntesis donde se aúnan buena parte de las diversas vías simbólicas y formales exploradas por el artista hasta

ahora, incluyendo la fotografía, el mobiliario como metáfora y la luz cargada de sentido, aparte de una reflexión plural sobre el espacio que incorpora fugazmente lo que está más allá de la propia obra, como *Las Meninas* nos hablan fundamentalmente de una extensión espacial que se encuentra fuera de los propios límites del cuadro.

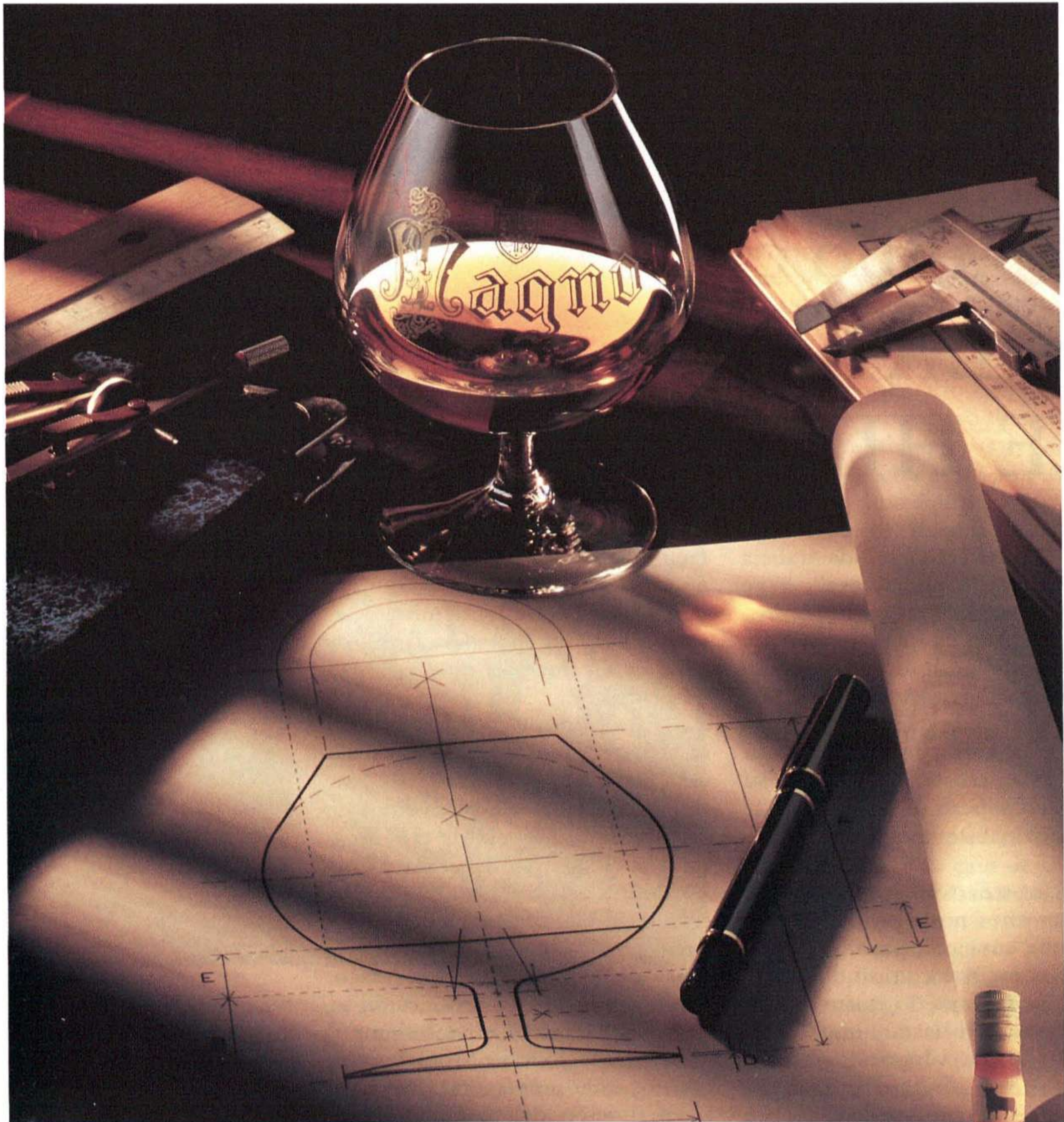


Tony Cragg, *The Worm Returns*, 1986, madera y plástico.

Las matemáticas engañan.

No es cierto que todo se pueda calcular por medio de los números. El teorema de Magno «Un poco=mucho» es tan sólo demostrable a través del mundo de los sentidos.

Prueba de ello es que numerosos científicos, obedeciendo más al paladar que a la fría razón matemática, han llegado a la conclusión de que rectificar es de sabios.



Un poco de Magno es mucho.



MMWEL 5

A

pesar de su extraordinaria proyección internacional, el autor de *El peine de los vientos* es un artista enraizado en su tierra vasca. Los encargos se acumulan y las exposiciones en cartera son numerosas. A sus 65 años, Eduardo Chillida afirma estar en uno de sus mejores momentos: “Cada vez trabajo más”.

ROSA RIVAS

EDUARDO CHILLIDA

PALABRA DE HIERRO

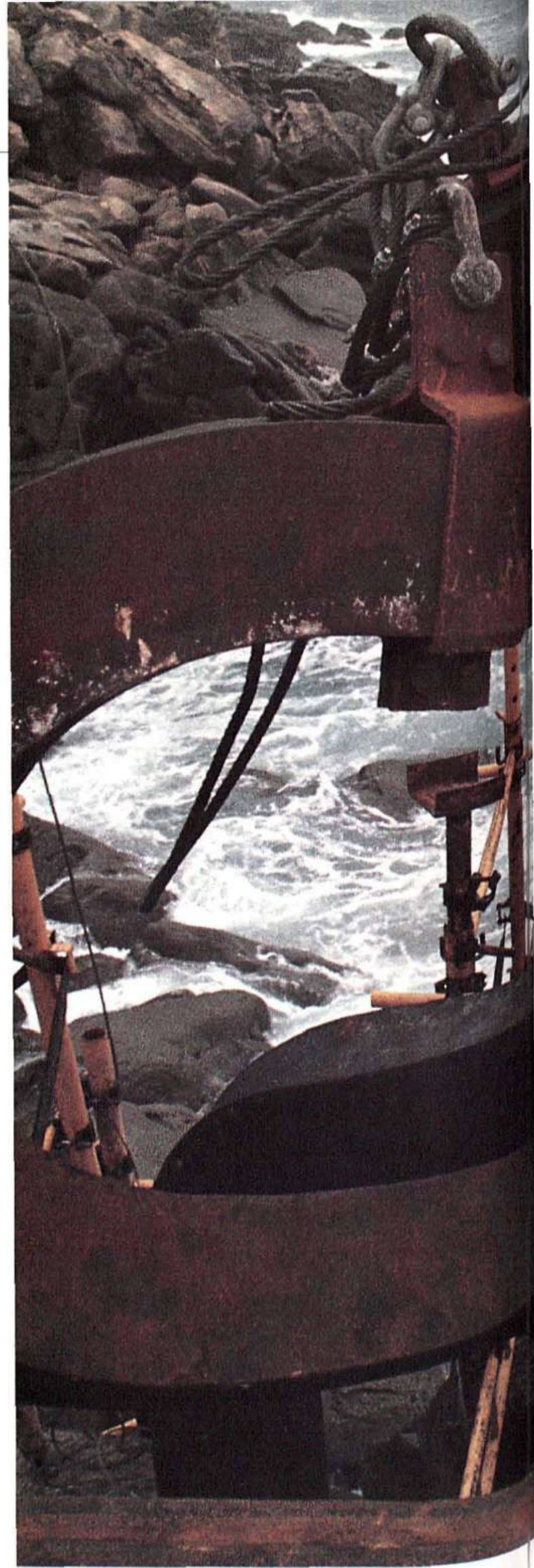
EDUARDO Chillida trabaja ahora “como nunca”. Vive un momento creativo proyectado en distintas obras y países, pero unificado en su constante reto al horizonte, en su dialogante desafío al espacio y al pensamiento. El autor de *El peine de los vientos* es un artista enraizado en su tierra vasca, pero su obra es la más internacional de la escultura española.

Nació en San Sebastián en 1924, pero los años no le pesan. Él sostiene que envejece, pero que en el arte se comporta como un adolescente. En lo suyo no existe jubilación, sino entusiasmo imparable. “No he trabajado nunca tanto como ahora. Cada vez trabajo más”, dice, y su *cartera* de encargos lo confirma: unas obras para la República Federal de Alemania; un monumento contra el racismo que se erigirá en la ciudad francesa de Grenoble; un encofrado, *El elogio del horizonte*, dentro de la rehabili-

tación del cerro de Santa Catalina, en Gijón, y una obra de gran envergadura que en septiembre dejará marcada en hierro la firma de Chillida en una sala de conciertos de Dallas.

“Esta obra de Estados Unidos es tremenda, la mayor que he hecho. Pesa 80 toneladas y hay que transportarla en seis piezas; dos de ellas pesan 30 toneladas cada una. Es una escultura articulada con la estructura del edificio y con el sentido del auditorio. Esta escultura tiene una relación directa con la música”, explica el artista vasco, que a lo largo de su producción ha demostrado ser, al mismo tiempo, obrero e ideólogo de los materiales con los que se enfrenta. “Mi obra es en función del conocimiento”, afirma este amigo de filósofos como Heidegger o Cioran, para quien diseñó el libro *Este maldito yo*.

Según Chillida, “se puede filosofar sobre la vida con una escul-



tura, todo depende de las incógnitas que tenga delante”. Y él, con los ojos muy abiertos y muy fijos en el fondo de la realidad, siempre ha retado al tiempo y al espacio. Desde hace más de treinta años habla en sus obras con unas contundentes palabras labradas en piedra, madera, terracota, alabastro, acero, hormigón y, sobre todo, su materia preferida: el hierro.



Chillida va con la misma naturalidad de lo diminuto (símbolos reivindicativos hechos pegatina o cartel) a lo monumental, pero no se siente vinculado al material. “No soy un artesano, soy una persona que medita sobre la materia. Toda mi obra es un diálogo entre lo pleno y lo vacío.”

Esa conversación escultórica de Eduardo Chillida ha sido escucha-

da atentamente en todo el mundo, con premios que han aumentado aún más el eco. “Es el creador de una obra de valor universal, en la que se conjugan la fuerza telúrica y la espiritualidad”, queda dicho en el acta del Premio Príncipe de Asturias de las Artes cuando le fue concedido al artista en 1987. La creación más universal del escultor vasco es, precisamente, la más en-

troncada con él, con los interrogantes de su adolescencia. Es *El peine de los vientos*, que nació retan-do al bravío Cantábrico al pie del monte Iguelo.

Lo simbólico es una constante en el dialogar de Chillida y no hace obras sin nombre. Le gusta dejar mensajes que piensa en euskera: *Música callada*, *Elogio de la luz*, *Rumor de límites...*

Preocupado por la historia del hombre y de su pueblo vasco, su más reciente prueba de amor fue *Gure Aitaren Etxea* (*La casa del padre*), inaugurada el pasado año en Guernica, coincidiendo con el 51 aniversario del bombardeo de la ciudad. Este “símbolo de la vida y la tolerancia, homenaje a nuestro país”, está orientado hacia el árbol de Guernica y supuso dos años de tarea para el autor y sus ayudantes. “Yo no hago las cosas solo, trabajo con muchos equipos.”

El escultor, resignado ciudada-

■ **“Soy una persona que medita sobre la materia. Toda mi obra es un diálogo entre lo pleno y lo vacío.”**

no del mundo, vive entre la urbe y el campo, entre su casa de Donostia y el caserío de Zabaleda, donde espera realizar un viejo proyecto de un museo-fundación.

Padre de ocho hijos, dos de ellos pintores, Eduardo Chillida es un hombre que habita y crea pegado a su tierra, a sus raíces, y no siente en ningún momento la tentación del continuo flujo de artistas hacia mecas lejanas. “No creo que para ser buen artista haya que desplazarse a Nueva York o a Minnesota. Hay que buscar dentro de uno mismo y encontrar el camino. Yo tengo los pies aquí.”

F

rancesc Torres creció a la sombra de la Sagrada Familia, en Barcelona, pero su actividad artística como creador de instalaciones se ha desarrollado íntegramente en Nueva York. En la actualidad está considerado como uno de los artistas más importantes en esta disciplina, que cuenta con apenas quince años de historia.

MAITE RICART

FRANCESC TORRES

'EL ARTE SÓLO ES UN VEHÍCULO'

La tecnología, el espacio y los objetos tridimensionales son los vértices en los que se apoya el trabajo de este artista conceptual, al que interesa "el arte como actividad, pero no como problema. Es importante hacer arte, pero sólo es el vehículo. Lo que me preocupa son aspectos que están dentro del área social".

El nombre de Francesc Torres saltó, el pasado mes de junio, a las páginas de los periódicos españoles, que se hicieron eco de la polémica suscitada por una de sus últimas instalaciones, *Oikonomos* (*Economía*, en griego), presentada en la Bienal del Whitney Museum de Nueva York y, que en 1991, se exhibirá en el Centro de Arte Reina Sofía.

La pieza ideada por Torres consiste en una escultura de Zeus, copia de una estatua griega cedida al artista por el Metropolitan Museum de Nueva York. En el montaje, la estatua sujeta un bate de

béisbol en una de sus manos, mientras que la otra sostiene una pantalla de metacrilato, en la que se proyectan imágenes de dos jóvenes negros que limpian parabrisas de coches en una esquina de Nueva York. Como contrapunto a esta actividad económica marginal, en el monitor que pende de los genitales del dios griego se ven imágenes de la frenética actividad bursátil en Wall Street.

Francesc Torres llegó a París, a los 19 años, con la ilusión de "ver cosas" y de estudiar arte. Su paso por la Escuela Massana y por Bellas Artes,

en Barcelona, fue frustrante y luego descubrió que tampoco la Escuela de Bellas Artes de París ofrecía demasiado. Vivió el Mayo francés como todo el mundo, "tirando piedras desde las barricadas", y

luego conoció a Piert Kowalski, "uno de los iniciadores del movimiento europeo de arte y tecnología".

"Me cogió como asistente. Es la mejor escuela que he tenido." Junto al escultor aprendió todo sobre los procesos industriales de producción, y se interesó por la ciencia como metodología. "El proceso industrial te permitía hacer múltiples de un original. Hice toda una serie de esculturas pequeñas con moldes elásticos. La propia expansión del molde, que era de caucho, por el peso del yeso daba una forma de manera automática."

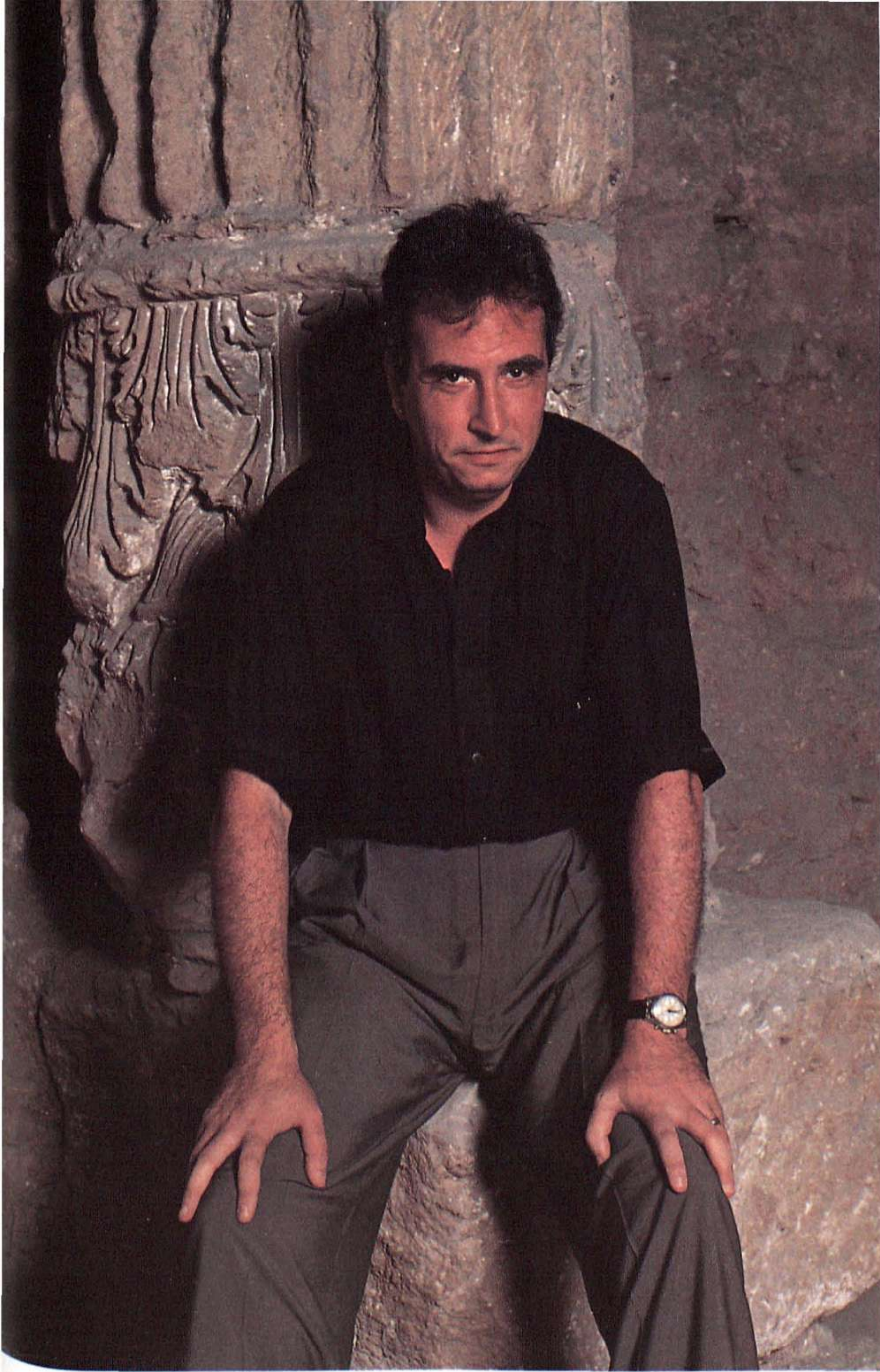
Regresó a España en 1969 y "continué con la escultura, pero con un mínimo de soporte, haciendo mucho más hincapié en el aspecto conceptual. Utilizaba materiales no permanentes, y estructuras inflables dentro de las que pasaban cosas, como lluvias artificiales o condensaciones". "Después", añade Torres, "pasé por un período conceptual muy militante, muy puro y duro, con trabajos de los que sólo ha quedado la foto".

Llegó a Estados Unidos en 1978 "y allí empecé a trabajar en las instalaciones. Volví a la tecnología, a trabajar con el espacio y con objetos tridimensionales, que, a nivel formal, son lo más característico de mi obra".

■ **"Hemos luchado hasta convertir la instalación en una práctica artística."**

"Utilizo la tecnología", explica, "porque los artistas siempre han utilizado los medios propios del momento histórico que han vivido. Sin embargo, el vídeo no me interesa como fenómeno cultural, es simplemente una herramienta que me ayuda a articular mi discurso. En cambio, me interesa la imagen electrónica en sí, y sería feliz si pudiera prescindir del monitor".

Como material teórico de refe-



ANNA MIRALLES

rencia, Francesc Torres suele echar mano de los escritos de Paul Virilio, el pensador francés de la posmodernidad. Una de sus instalaciones más recientes, *Dromos Indiana*, expuesta en el Museo de Indianápolis, cercano al circuito donde se celebra la prueba de las 500 Millas, tiene como base conceptual la relación entre tecnología-velocidad-poder, tanto político como

militar, a la que Virilio también hace referencia en sus escritos. “La carrera de Indianápolis era la metáfora perfecta de esta relación. Es un material tan apabullante que permite diversas lecturas, desde puntos de vista muy opuestos. De hecho, todo el mundo hizo la lectura que le correspondía en función de su ideología y cultura”.

En la actualidad, Francesc To-

rres está considerado como uno de los creadores de instalaciones más importantes del mundo. Junto a otros artistas, ha sido pionero en esta práctica, con apenas quince años de historia, “aunque los precedentes pueden situarse en la época del constructivismo ruso o en la etapa dadaísta”.

En 1978, Francesc Torres realizó su primera exposición personal en el Whitney Museum de Nueva York. Y en la actualidad, varios museos de Estados Unidos han adquirido alguna de sus instalaciones. “Al principio”, explica, “los museos encargaban a los artistas las piezas y las producían, pero después del período de exposición, la instalación se desmontaba. Sin embargo, desde hace unos cinco años, los museos están comprando instalaciones”.

En cuanto al público, Francesc Torres opina que la respuesta más entusiasta procede de los sectores no entendidos en la materia. “La instalación es, en estos momentos, mucho más intrigante; tiene mayor capacidad de sorpresa que la pintura o la escultura.”

La agenda de Torres está a tope para los próximos dos años. En 1991 podremos ver su obra expuesta en España, cosa que no ocurría desde 1979, cuando presentó una instalación multimedia, con holografía, en la Fundació Miró. En el Centro de Arte Reina Sofía se presentará una retrospectiva del artista, que incluirá obra bidimensional, es decir, dibujos y grabados recientes, “que realizó de manera esporádica”, y también vídeos monocanal. También expondrá en Barcelona, su ciudad natal, en la sala de la Fundació Caixa de Pensions, y en Sevilla. Pero antes de que lleguen las exposiciones, a principios del próximo año, Francesc Torres impartirá un taller sobre instalaciones en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Arshile Gorky, *Año tras año*, 1947.

GORKI, EN MADRID

ARSHILE GORKY.

EXPOSICIÓN
ANTOLÓGICA

17 de octubre-23 de
diciembre.

FUNDACIÓN CAJA
DE PENSIONES.

Madrid.

El próximo día 17 de octubre, la Fundación Caja de Pensiones inaugura

su temporada de exposiciones en Madrid con una gran antológica dedicada a la obra del pintor norteamericano, de origen armenio, Arshile Gorky, reconocido como uno de los más significativos representantes del surrealismo abstracto. La obra de este singular pintor enlaza el arte moderno europeo con el expresionismo abstracto norteamericano, al ser uno de los primeros artistas en introducir el cubismo y el surrealismo en Estados Unidos cuando en este país todavía reinaba el gusto por la pintura realista. La vigencia de un rabioso costumbrismo, que impo-

nía sus códigos estéticos en el mundo del arte, no fue obstáculo para que Gorky desarrollara un vasto trabajo germinal en las artes plásticas de aquella época.

La exposición, que está organizada por la Fundación Caja de Pensiones en colaboración con la Whitechapel Gallery de Londres, reunirá un centenar de obras entre pinturas y dibujos, enormemente expresivos y cuyas imágenes gozan de gran poder evocador. No en balde, la obra de Gorky se inspira en la de los grandes maestros como Cézanne, Picasso y Miró, para elaborar un estilo propio y diferente, dentro del surrealismo abstracto, lleno de poética expresividad que, a su vez, se convierte en fuente de inspiración para muchos artistas de la Escuela de Nueva York —especialmente, De Kooning— y otros componentes de la segunda generación de expresionistas abstractos, tales como Sam Francis y Helen Frankenthaler.

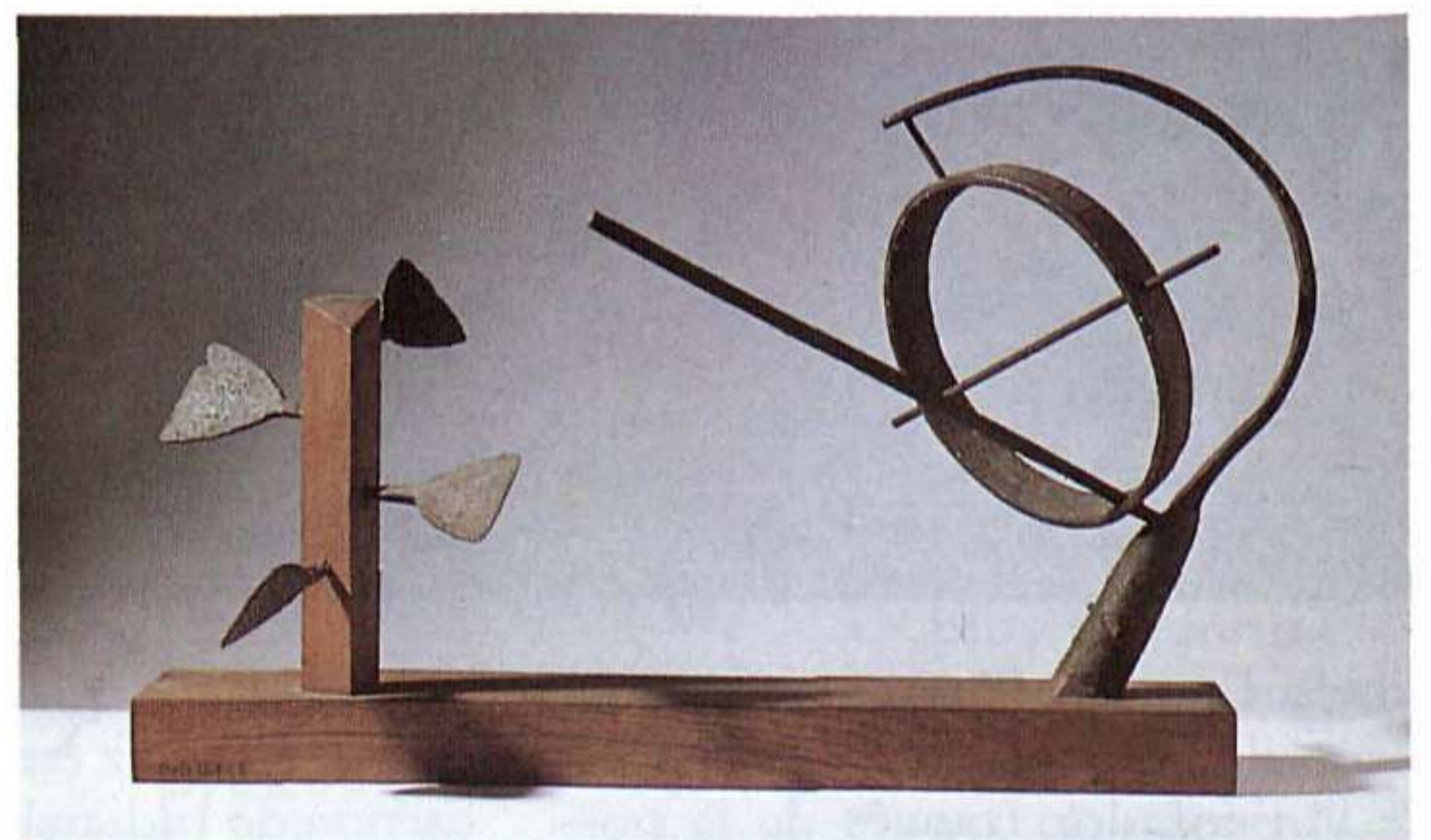
“Todos soñamos, y en ese denominador común de la experiencia de cada uno he encontrado un lenguaje entendido por todos”, decía este pintor para quien las vanguardias no significaban una ruptura

RETROSPECTIVA DE LEANDRE CRISTÒFOL

21 de septiembre-19 de
noviembre.

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ.
Barcelona.

No demasiado conocida por el público español, la obra del escultor Leandre Cristòfol (Os de Balaguer, Lleida, 1908) es ahora objeto de una amplia exposición retrospectiva, sin duda, la más completa realizada hasta el momento, que ha sido organizada conjuntamente por la Fundació Joan Miró y el Ayuntamiento de Barcelona, propietario de la mayoría de las obras presentadas —66 en total, en-



Leandre Cristòfol, *Germinant el fruit*, 1962, en hierro y madera.

tre esculturas y dibujos—. La muestra recoge trabajos desde el año 1933 (primeras obras de la “no-figuración”) hasta 1980, quizá, la época más significativa del escultor. Alejado de los

circuitos artísticos internacionales, ha sabido entroncar con el espíritu del surrealismo europeo desde el prisma de su peculiar óptica catalana.

D. C.

con el pasado, sino que, por el contrario, suponían una revisión natural del mismo.

Gorky, y en ello se acerca a uno de los grandes del surrealismo como lo fue Miró, creó una mitología propia, basada principalmente en las imágenes huidizas de su pasado armenio sometido a la opresión turca. Dichas imágenes fueron recreadas por él con un proceso de abstracción en el que intervenían la fantasía, la memoria y la creación, existiendo en todo ello un fuerte componente nostálgico.

Con esta primera muestra antológica en España, los organizadores se proponen dar una visión global de la trayectoria del pintor, no muy conocido en nuestro país; empezando por sus primeras obras de inspiración cubista, pasando por los cuadros *enigmáticos* —donde el surrealismo es su principal fuente de inspiración—, hasta culminar en la obra de los años cuarenta, ya en plena madurez estilística.

Tras su exhibición en Madrid, la muestra viajará a Londres, donde será inaugurada el día 18 de enero del próximo año.

D. C.

CARTELES MODERNISTAS EXTRANJEROS

27 de septiembre-26 de noviembre.

MUSEO DE ARTE MODERNO.
Barcelona

El Museo de Arte Moderno de Barcelona expone, por primera vez, una amplia muestra de carteles modernistas realizados por artistas extranjeros y procedentes de sus propios fondos.

Esta exposición consta de 70 obras, firmadas todas ellas por los principales cartelistas de finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, entre los que cabe destacar: Capiello,

Toulouse-Lautrec, Mucha, Steinlen, Privat-Livemont, Hassal, Hohenstein, Bradley, hasta un total de 32 artistas.



Bouisset, *Chocolat Menier*.

HOPPER, UN RETRATISTA DE LA AMÉRICA PROFUNDA

ANTOLÓGICA DE EDWARD

HOPPER (1882-1967)

13 de octubre-4 de enero

FUNDACIÓN JUAN MARCH



Hopper, *Cine en Nueva York*, 1939, óleo sobre lienzo.

La Fundación Juan March abre su temporada de exposiciones, el próximo 13 de octubre, con una gran antológica dedicada al pintor norteamericano Edward Hopper (1882-1967), un artista muy peculiar, al que se le empieza a considerar como

el mejor retratista de la América profunda de la primera mitad del siglo XX.

La muestra, organizada por el Museo Cantini, de Marsella, reúne en total 61 obras —30 óleos, 8 acuarelas, 10 dibujos y 13 grabados— muy representativas de todas las etapas del pintor. Hopper fue un creador que, desde una primera asimilación del impresionismo, evolucionó hacia una pintura personal que parece nadar contra corriente en los tiempos de la eclosión del abstracto.

Su figuración encuentra motivos en el paisaje urbano más desolador, junto con los aspectos de la naturaleza más sorprendidos e hipnóticos. De toda esta pintura se desprende un halo de nostalgia y melancolía unido a su forma de ser y sus convicciones pictóricas.

Las obras de esta exposición proceden del MOMA (Nueva York), la Colección Thyssen (Lugano), el Museo de Virginia y otras colecciones norteamericanas.

D. C.

JOAQUÍN SOROLLA, EL PINTOR DE LA LUZ

ANTOLÓGICA DE JOAQUÍN SOROLLA

2 de diciembre-28 de enero.

IVAM, CENTRE JULIO GONZÁLEZ.
Valencia.

Una vez acabado su recorrido itinerante por Estados Unidos, la exposición *Joaquín Sorolla, el pintor de la luz*, será inaugurada el próximo día 2 de diciembre en el Centre Julio González, del IVAM, tras su reciente clausura en el San Diego Museum of Art, de California. Esta entidad ha trabajado conjuntamente con los responsables del IVAM para hacer posible la



Sorolla, *Cabeza italiana*, 1886.

recopilación del conjunto de obras que conforman esta singular exposición del pintor valenciano, patrocinada por la multinacional IBM.

D. C.

PROGRAMA DEL IVAM

CLAES OLDENBURG, SAURA, GABRIEL CUALLADÓ, PRINCE Y PER KIRKEBY

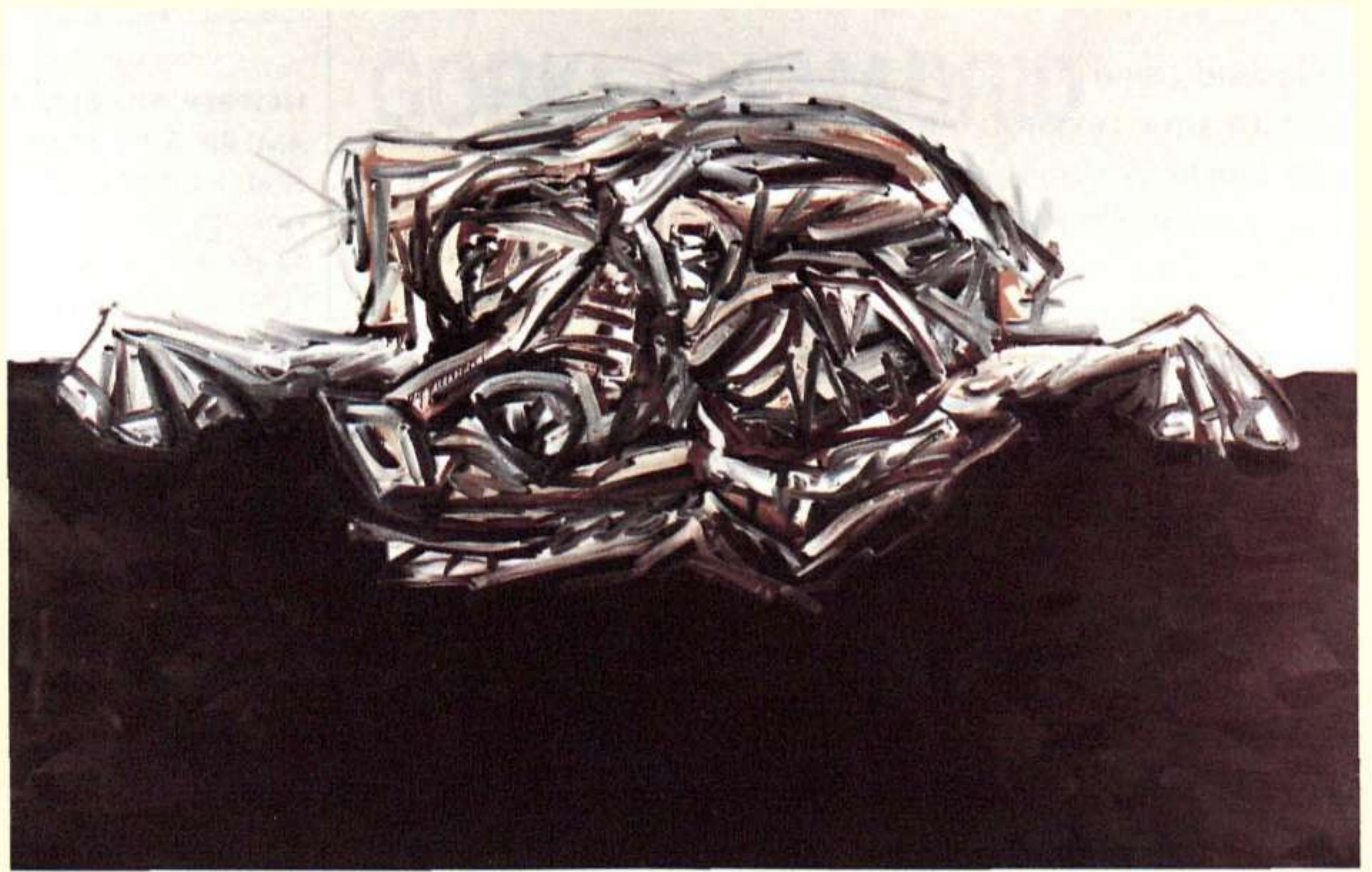
Desde el 15 de septiembre.
IVAM. Valencia.

El 15 de septiembre, el Instituto Valenciano de Arte Moderno —IVAM— abre su nueva temporada de exposiciones con la presentación, de forma simultánea, de las exposiciones de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, *Fotografías de Gabriel Cualladó* y la antológica dedicada al pintor Antonio Saura, todas ellas en las salas del Centre Julio González; mientras, en el Centre del Carme tendrán lugar las inauguraciones de Richard Prince, el 22 de septiembre, y Per Kirkeby, el próximo 28 de noviembre.

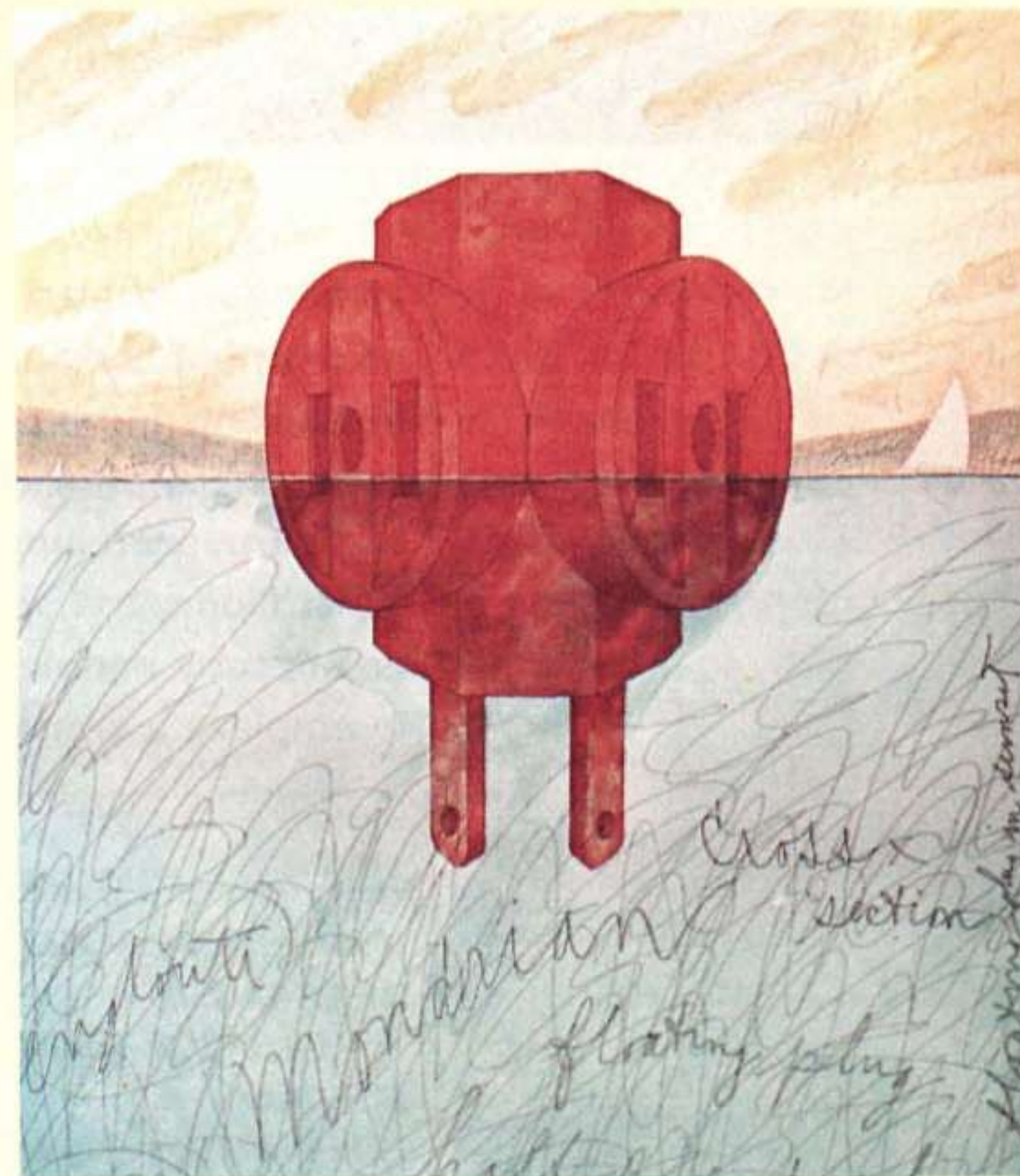
La muestra de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, titulada *A bottle of notes and some voyages*, reúne esculturas y dibujos del primero, junto con proyectos a gran escala que este artista realizó en colaboración con Bruggen.

Nacido en Estocolmo en 1929, Claes emigró a Estados Unidos, nacionalizándose en 1953. Su nombre es ya un clásico del *pop art* y resulta legendario su magisterio como profesor en el Art Institute de Chicago. Paralelamente a esta exposición, también se exhibe una importante colección de sus dibujos. Ambas exposiciones se clausurarán el próximo 15 de noviembre.

Gabriel Cualladó, fotógrafo valenciano que trabaja dentro de la llamada Escuela de Madrid, es el protagonista de la antológica que el IVAM dedica a su obra, a partir de los años cincuenta. En la exposición se recogen sus más conocidas imágenes sobre escenarios como la ciudad de París, El Rastro madrileño, la Cervecería Madrid o La Albufera, junto con



Antonio Saura, *El perro de Goya*, 1984; Oldenburg, *Enchufe de tres tomas flotantes*, 1976.



una selección de copias de época y material inédito de sus inicios en la profesión y su producción más reciente.

Esta exposición permanecerá abierta desde el 11 de octubre al 17 de diciembre.

La también antológica, dedicada a la obra de Antonio Saura, reúne pinturas fechadas entre 1956 y 1985. Esta exposición, que también se exhibirá en el Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, es la más importante de cuantas se han venido realizando en los últimos años sobre

la obra del artista oscense. El comisario de la misma, Rainer M. Mason, se ha centrado en cuatro temas principales: retratos de mujer, serie crucifixiones, multitudes y el perro de Goya, 60 pinturas en total.

El Centre del Carme mostrará, por su parte, una rica selección de la obra fotográfica del norteamericano Richard Prince, nacido en Panamá, quien aísla y redefine textos e imágenes entresacados de los medios de comunicación, para volverlos a fotografiar y presentarlos de forma extraña a su contexto. Con motivo de la exposición, también se presenta el libro *Spiritual América*, concebido por dicho artista y primera publicación de la colección Centre del Carme. La exposición se exhibe desde el 22 de septiembre al 3 de diciembre.

Por último, el artista danés Per Kirkeby presenta, a partir del 28 de noviembre, una selección de su obra: pinturas recientes, esculturas en bronce y una instalación de ladrillo expresamente realizada para esta muestra con materiales de una factoría de Valencia. D. C.

NUEVOS
CITROËN BX

Disfrute su Poder.

Disfrute de los nuevos Citroën BX; con el poder suficiente para satisfacer todas las exigencias, en todos los terrenos.

El Poder de la Potencia.

Disfrute de un coche que, por potencia, demuestra la superioridad de su motor. Ocho motorizaciones diferentes que cubren todas las necesidades. Versiones de Gasolina o Diesel. Turboalimentados, inyección electrónica, dieciseis válvulas. Hasta 160 CV y 218 Km/h.

Este es el poder de la Potencia; la potencia de los Citroën BX.

El Poder de la Seguridad.

Disfrute de la seguridad de un Citroën BX. Por muchas razones. Por la estabilidad que le confieren las barras estabilizadoras y la suspensión hidroneumática Citroën;

garantizada por 2 años ó 100.000 Kms (el primer límite que se alcance); por la facilidad de control que le proporciona la dirección asistida. Por el poder de frenado de su sistema ABS. Por la robustez de su estructura, concebida para la deformación programada, en caso de accidente, de modo que el habitáculo permanezca inalterado.

Este es el poder de la seguridad; la seguridad del Citroën BX.

El Poder de la Economía.

Disfrute de un coche que, por economía de consumo y mantenimiento, es la inversión más rentable. La brillantez del BX, está basada en su sencillez, lo que significa facilidad de mantenimiento y, por tanto, economía.

El consumo baja hasta llegar a la cota

de menos de 3 pesetas por kilómetro, cifra comprobada en el BX D.

Este es el poder de la economía; la economía del Citroën BX.

El Poder de la Tecnología.

Disfrute de la tecnología de un Citroën BX. Soluciones de vanguardia aplicadas a un coche que, por experiencia, resulta altamente fiable.

Tecnología avanzada en su construcción por la incorporación de nuevos materiales, por la robótica utilizada.

Tecnología contra la corrosión, utilizando el tratamiento de cataforesis.

Tecnología punta en motores fiables, de bajo mantenimiento, que ofrecen las mejores prestaciones.

Este es el poder de la tecnología. La tecnología del Citroën BX.



Nuevos Citroën BX. Disfrute su Poder.



FONDOS DE LA CAIXA

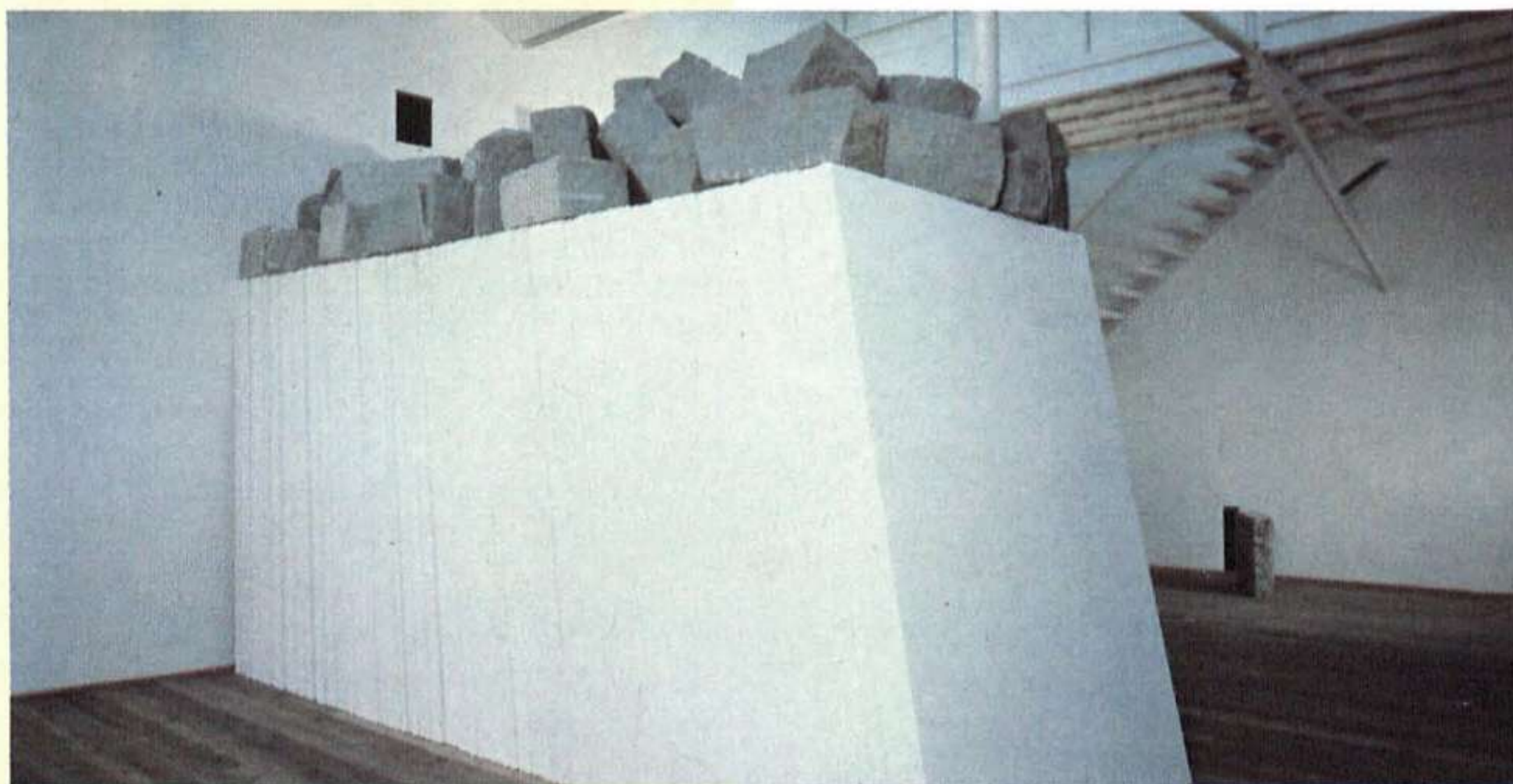
ARTE INTERNACIONAL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS

18 septiembre-12 noviembre.
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.
Barcelona.

Por primera vez se ofrece al público una selección de obras de artistas extranjeros pertenecientes a la colección de la Fundació Caixa de Pensions, que tiene como uno de sus objetivos prioritarios la divulgación pública de su patrimonio artístico, para testimoniar la labor de los creadores más relevantes de nuestra época. La exposición reúne un total de

aproximadamente 25 obras, entre las que hay pintura, escultura e instalaciones. La colección, al igual que la correspondiente al arte español, ofrece una panorámica del arte internacional, desde los años cincuenta a hoy en día, hasta el momento

desconocida por el público. Entre las obras esencialmente pictóricas, cabe destacar la presencia de los trabajos de artistas como Enzo Cucci, Jiri Georg Dokupil, Sigmar Polke o Julian Schnabel. Hay también una importante representación de obras más cercanas al mundo



Giovanni Anselmo, *Sin título*, 1986.

de la instalación, la escultura objetual o el arte conceptual en sus diversas tendencias, donde encontramos creadores como Richard Long, Reinhard Mucha, Bruce Nauman, Gunter Förg o Tony Cragg. Complementario a la muestra, se hará un ciclo de conferencias bajo el título *Arte contemporáneo, la década de los ochenta*, que reunirá a importantes estudiosos del arte, como Lynne Cooke, Pierre Luigi Tazzi, Catherine David, Bernard Blistène, B. Buchloh, Kaspar Koenig, Gloria Picazo, Simón Marchán y Kevin Power.

ESPAÑA

OTRAS EXPOSICIONES

MIRÓ Y LOS LIBROS: FUNDACIÓ MIRÓ, Barcelona, 30 noviembre-28 enero.

LOS NUEVOS ROMANOS: CÍRCULO DE BELLAS ARTES, Madrid, 27 septiembre-30 noviembre.

JOAN FONTCUBERTA Y PERE FORMIGUERA: MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, Sevilla, 20 septiembre-19 noviembre.

BIENAL DE ARTE JOVEN: CASA DE LA CARITAT, Barcelona, octubre.

ODILON REDON EN LA COLECCIÓN IAN WOODNER

7 noviembre 1989-6 enero 1990
MUSEO PICASSO. Barcelona.

Una exposición dedicada al pintor francés simbolista Odilon Redon (1840-1916) se presenta en el Museo Picasso de Barcelona, en colaboración con la Fundación Juan March de Madrid, donde se expondrá posteriormente. La colección pertenece al americano Ian Woodner, del que pudimos ver su colección de dibujos que



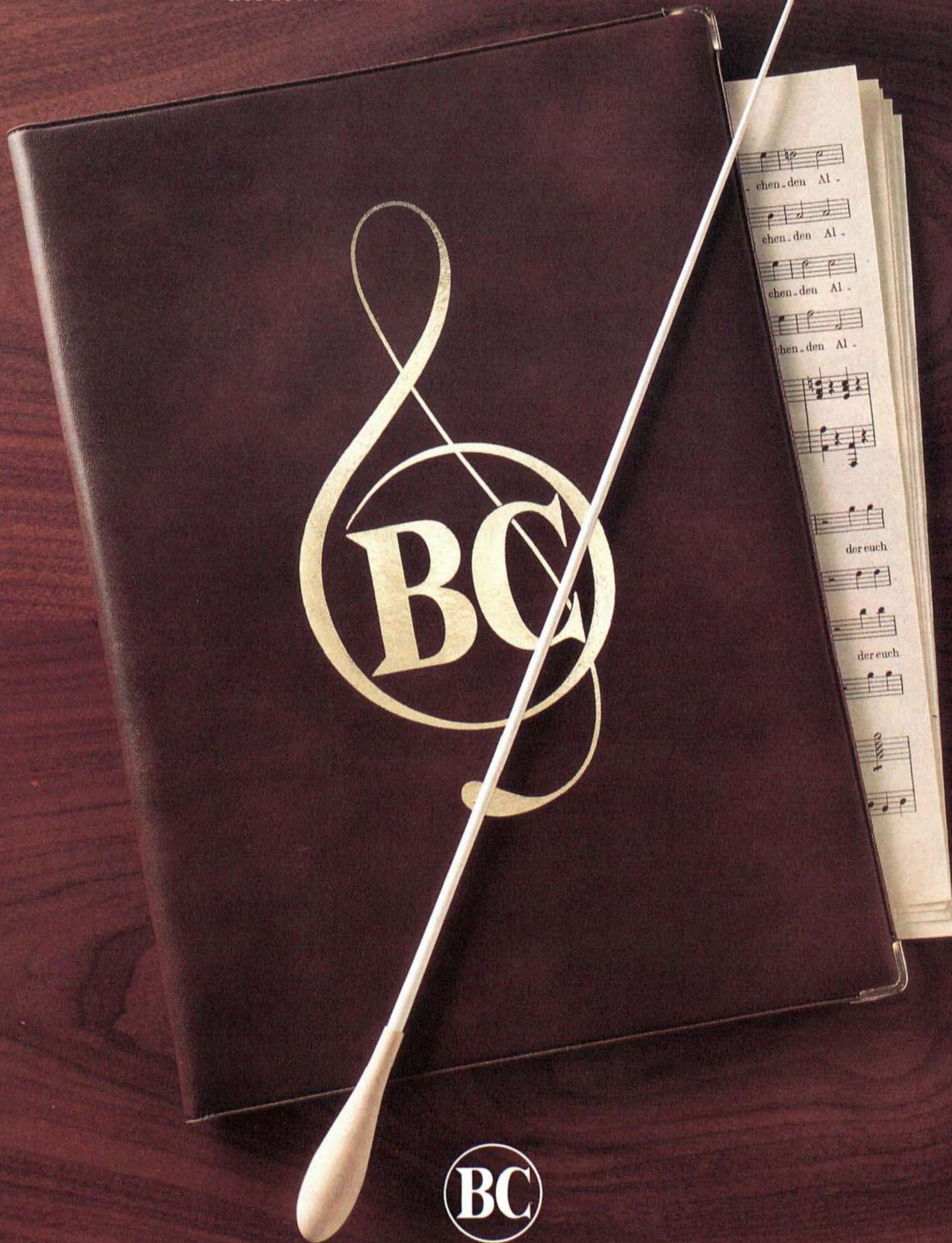
O. Redon, *Mujer con corpiño*.

abarcaría desde el Renacimiento hasta nuestros días, expuesta en el Museo del Prado hace unas temporadas. Unas cien obras, que incluyen todo tipo de técnicas utilizadas por el pintor a lo largo de toda su carrera artística, nos dan una idea bastante completa de la trayectoria de este pintor, de modo que puede casi considerarse como una antológica. Aunque está bien representada la primera etapa, llamada de *los negros* (en la que la técnica utilizada es el carboncillo), y la intermedia, predomina su

producción última, ya perteneciente al siglo XX, cuya producción se centra en acuarelas y óleos, con una temática y un tratamiento formal que se va haciendo paulatinamente más alegre, y que contrasta vivamente con sus obras más antiguas. Aunque se le considera un pintor más bien independiente, estuvo en cierto modo adscrito al simbolismo, y el grupo de los jóvenes *nabis* lo tomaron como su padre espiritual, de ahí la importancia de este pintor que ya es interesante en sí mismo.

ALLEGRO

El Banco Central Patrocina la Temporada de Opera
del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela.



BANCO CENTRAL

PIONEROS DEL CUBISMO



Braque, *Frutero*, invierno 1908-1909.



Picasso,
Mujer en un sillón.

PICASSO Y BRAQUE

24 septiembre 1989-16 enero 1990.
MUSEO DE ARTE MODERNO, Nueva York.

El cubismo representó el abandono final del espacio renacentista, el conocimiento por el que resulta imposible reflejar de manera realista un mundo tridimensional sobre un lienzo bidimensional. La perspectiva fue abandonada, siendo reemplazada por el lúdico ilusionismo del *collage*. No obstante, aunque rechazaba la falsa objetividad de la perspectiva, el cubismo —del mismo modo que la perspectiva— tenía su propio conjunto de reglas. Y al igual que la perspectiva, el cubismo no fue *descubierto*: fue el producto de una evolución en la que intervinieron tanto los cambios culturales de principios del siglo XX como la ingenuidad combinada de Pablo Picasso y Georges Braque, quienes desarrollaron la nueva iconografía conjuntamente. Su extraña y maravillosa colaboración, la más atípica de la historia del arte moderno, es el tema de la exposición *Picasso y Braque: Pioneros del cubismo* (en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, hasta el 16 de enero). A cargo de William Rubin, la muestra docu-

menta la interacción de los artistas desde 1907, cuando se conocieron por primera vez, hasta 1914, cuando Braque partió para luchar en la Primera Guerra Mundial.

Braque describió su relación durante aquellos años como la de “dos escaladores atados a una misma cuerda”; una relación tan intensa, íntima y simbiótica que en ocasiones resulta difícil determinar quién es el autor de una obra.

La cronología del cubismo —que cuenta con la bibliografía más amplia entre todos los movimientos artísticos del siglo XX— ha sido compilada gracias a un trabajo de detective de la historia del arte, utilizando claves tales como viejas tarjetas postales, fragmentos de diarios y fotografías de obras perdidas. Las evidencias fuertes no siempre resultan accesibles (ninguna de las esculturas constructivistas de Braque han llegado hasta nosotros).

Incluso cuando la obra es asequible, los estudiosos más diligentes pueden llegar a confundirse. Rubin describe un cuadro de Picasso de 1909 que el museo adquirió en 1951, que en aquel momento se llamaba *Bodegón con sillón*. Más tarde se le atribuyó el título, revisado, de *Bodegón con tubo de pintura*. Entonces, después de que un visitante español señalara que lo que los conservadores creían era un tubo de pintura, en realidad era un botella de Anís del Mono, el cuadro fue nuevamente rebautizado —esta vez, con su título actual—: *Bodegón con botella de licor*.

Si la relación fue de colaboración, no estuvo exenta de competitividad. Fue Braque quien hizo el primer *collage*, o *papier collé*, en 1912; significativamente, mientras Picasso estaba de viaje. Al regresar, Picasso respondió con *Guitarra, partitura y vaso*, reconociendo taimadamente el desafío al incorporar el titular del periódico “La bataille s’est engagé” en la composición. En otra ocasión, Braque descubrió un rollo de papel *faux bois* (madera simulada) en una tienda de Avignon. No hizo nada hasta que Picasso partió hacia París. Entonces volvió a la tienda, compró el pa-

pel y lo pegó en el *papier collé* *Bandeja de fruta y vaso*. Después de acabarlo, escribió: "Sufrió un gran impacto y el impacto fue mucho mayor para Picasso cuando se lo mostré".

A pesar de su intimidad, cada artista aportó una sensibilidad diferente a la colaboración. "Las tendencias anárquicas y el espíritu revolucionario de Picasso, su personificación del *agent provocateur*", dice Rubin, "se complementaban con el principio del *collage*, que es inherentemente subversivo". La apropiación que Picasso hacía de imágenes de arte africano, oceánico o ibérico podría entenderse, de modo parecido, "como una subversión del arte occidental, esencialmente, al modo del *collage*". Siempre se orientaba hacia lo figurativo; una clavija de violín, por ejemplo, se convertía inevitablemente en el signo de una cara o de un cuerpo. Braque, por contraste, tenía lo que Rubin llama un "esquema mental clásico". Sus cuadros evolucionaron hacia la abstracción, no hacia la figuración. "Las fantasías", decía Braque, "no forman parte de mi pintura".

Dado que nadie ha tenido la oportunidad de ver las 350 obras reunidas en una exposición (la *perestroika* ha hecho nuevamente asequibles las obras de las colecciones soviéticas), en noviembre será editado un catálogo especial, compuesto por las transcripciones de un seminario en el que participarán 20 especialistas sobre el cubismo. Intentarán resolver algunas de las muchas cuestiones sin respuesta acerca de este movimiento de la vanguardia histórica. Dice Rubin: "La misma dinámica del diálogo central entre Picasso y Braque sigue sin ser comprendida perfectamente". Pero también argumenta que es posible una visión más populista del trabajo. "La habilidad del espectador para descifrar las imágenes en la pintura cubista", sostiene, "no es indispensable para su experiencia del arte... Si el reconocimiento de los objetos y figuras fuera crucial en Picasso y Braque, seguramente habrían pintado de forma distinta".

ROBIN CEMBALEST

LA OBRA ÚLTIMA. DE CÉZANNE A DUBUFFET

4 julio-4 octubre.

F. MAEGHT. Saint-Paul de Vince.

Esta exposición presenta las obras del final de la vida de los artistas, 24 en total, de entre los más importantes de las



Obra de Cézanne.

vanguardias, la mayoría de ellos franceses o muy vinculados a Francia. La muestra se inauguró con motivo del 25 aniversario de la Fundación Maeght. Artistas como Braque, Giacometti, Schwitters, Klee, Mondrián, Matisse, Monet, Degas, Gaughin, Picasso y Miró, los dos artistas es-

pañoles representados. Todos ellos, primera figura de las más diversas tendencias del arte de vanguardia, reflejan en esta exposición sus últimas realizaciones. Ello nos da motivo para reflexión, sobre todo, en el sentido de que lo que se nos ofrece es el cúmulo de todas las experiencias e ideas adquiridas a lo largo de una vida. Sin embargo, no se trata exactamente del último cuadro realizado por los artistas representados, aunque sí coincide en el caso de alguno, como Matisse, sino de los últimos períodos estilísticos de cada uno de ellos, que en algunos casos coincide con el momento de máximo auge creador, como, por ejemplo, el cuadro *Los iris amarillos*, de Claude Monet, de 1925. Una de las características de la muestra consiste en ofrecer al público obras pertenecientes a colecciones que normalmente no se prestan para ser expuestas.

ANDY WARHOL: RETROSPECTIVA

Septiembre-noviembre 1989.

HAYWARD GALLERY. Londres.

Esta exposición, de carácter itinerante, se inauguró por vez primera en el MOMA de Nueva York el 22 de febrero pasado, conmemorando los dos años de la muerte del artista. Es

la mayor que se ha realizado hasta el momento sobre Andy Warhol, y ha sido organizada por Kynaston McShine, conservador del MOMA. En ella se exhiben más de 300 obras, además de películas, gráfica y fotografías, todo un conjunto de lo que supuso el fenómeno Warhol y la controversia que siempre le rodeó. De entre las obras que se exponen, destacan la serie de *Retratos*, las de *Muerte* o *Desastres* —todas ellas realizadas a base de montajes de fotografías múltiples—, las famosas pinturas de latas Campbells, de la Coca-Cola o el dólar. La muestra concluye con *Última cena*, serie derivada de la obra maestra de Leonardo da Vinci, y *Moonwalk*, que quedó incompleta a la muerte de Warhol.



Andy Warhol, *Latas Campbell*, 1965.

VINDICAR A DALÍ

SALVADOR DALÍ (1904-1989).

EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA.

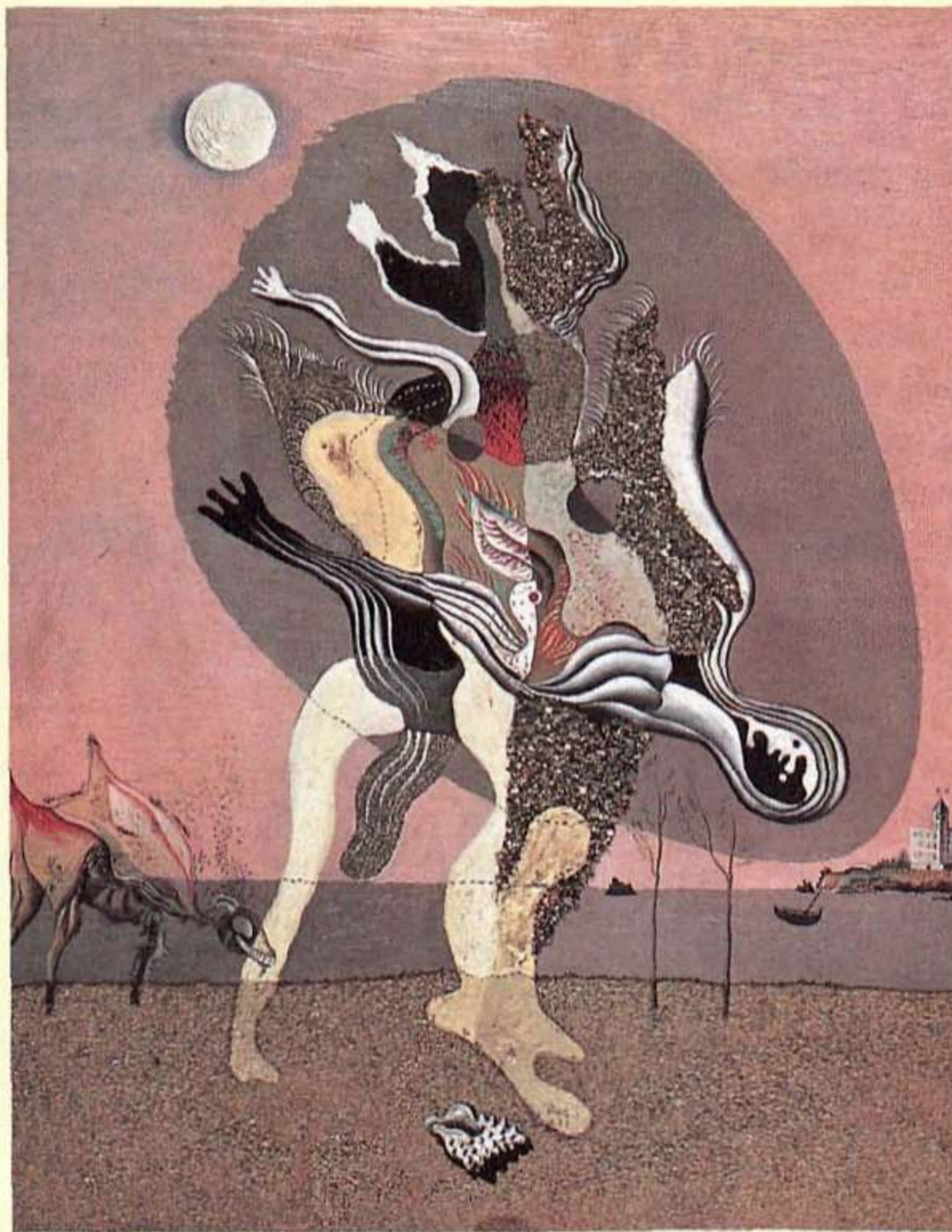
18 agosto-22 octubre, 1989.

KUNSTHAUS, Zurich.

Concebida en un principio como homenaje a Dalí, con ocasión de su 85 cumpleaños, esta exposición se ha convertido en la primera retrospectiva desde la muerte del artista, el pasado enero. Proveniente de la Staatsgalerie de Stuttgart, se trata de la primera vez que se exhibe en Suiza la producción de Dalí, en un gran contexto, y con ello se pretende rehabilitar la imagen que en Europa se tenía de Dalí, deteriorada a raíz de las ex-

centricidades a que nos tenía acostumbrados. La muestra se compone de un completo conjunto de obras, procedentes de los más diversos países, no sólo de Europa y Estados Unidos, sino también de Japón, Latino-

américa y Canadá, y supuso más de dos años de difíciles negociaciones hasta lograr reunir las. Casi 140 pinturas, 40 esculturas y objetos surrealistas, numerosos



Salvador Dalí, *Cadáver de burro*, 1928.

dibujos, así como diseños de moda, croquis para teatro, joyas y una selección de obra gráfica, componen todo el material de obra original que puede contemplarse en la exposición. La misma parte de

ayuda de Rafael Santos Torroella para el montaje de la parte correspondiente a los años veinte, en que se exponen obras del primer surrealismo, como *La miel es más dulce que la sangre* o *Cinecitas*.

cuando el pintor tenía 11 años hasta los años setenta —época en que inventa Dalí la pintura estereoscópica—, aunque se pone el acento en el período surrealista correspondiente a los años treinta, en el que se exhiben obras tan importantes como *Canibalismo del otoño* o *Premonición de la guerra civil*. Alrededor de este recorrido se articula una parte excepcional de la exposición consagrada a Dalí y a la fotografía: una recopilación de documentos fotográficos que cubren más de 60 años y que ha sido realizada en colaboración con la Fundación Suiza de Fotografía.

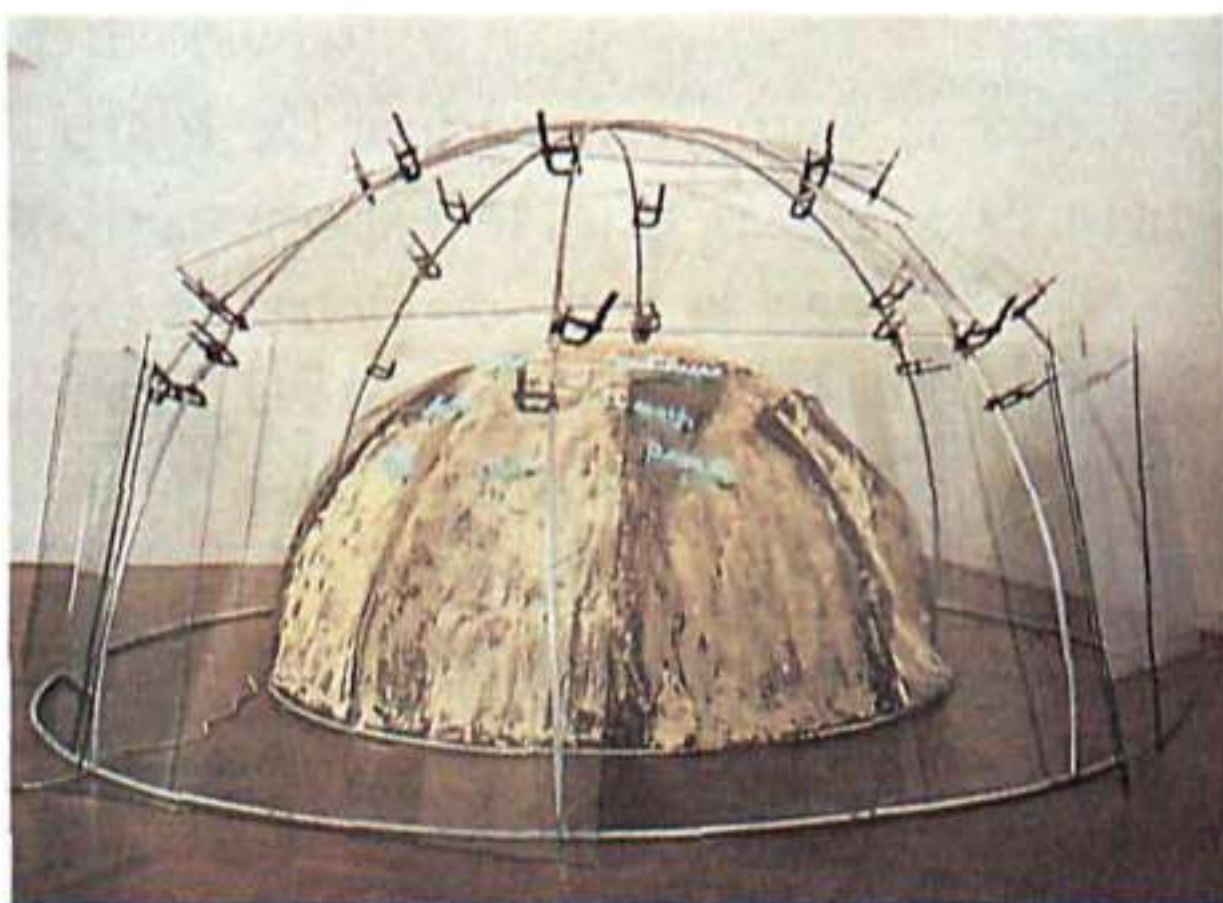
La exposición ha sido organizada por Karin von Maur, que se sirvió de la

MUNDO

MARIO MERZ: RETROSPECTIVA

29 septiembre-26 noviembre.

GUGGENHEIM MUSEUM, Nueva York.



Mario Merz, 1983.

Esta exposición es la primera retrospectiva en los Estados Unidos sobre el trabajo del artista italiano Mario Merz, y en ella se incluyen alrededor de 100 piezas, desde los años cincuenta hasta el presente. La mues-

tra ha sido organizada por Germano Celant, conservador de arte contemporáneo del Mu-

seo Guggenheim. Merz está asociado al movimiento de Arte Povera italiano, cuya característica consiste en la utilización de materiales no convencionales orgánicos y hechos por el hombre en configuraciones escultóricas primarias. Son características sus construcciones denominadas *Igloo*, así como la preferencia por la forma de espiral, como forma natural de crecimiento y auto-generación. Merz utiliza materiales como cera, ramas, cristal roto, arcilla, pizarra, además de materiales orgánicos, como piel de serpiente, conchas, hojas o piñas; especialmente, estos últimos en las estructuras en espiral.

OTRAS EXPOSICIONES

UTOPIAS 89 (LA EUROPA DE LOS CREADORES).

GRAND PALAIS, París. Noviembre-diciembre.

LOS CONCEPTUALISTAS. ARC2, París. 26 octubre 1989-enero 1990.

MATT MULLICAN. MOMA, Nueva York. Finales de 1989.

ARTE LATINOAMERICANO 1820-1970. MODERNA MUSEET, Estocolmo. 11 noviembre-3 diciembre.

MONET-CHAGALL. Fundación Calouste Gulbenkian, Lisboa. 14 septiembre-octubre.

ADMIRE EL VECTRA

Vd. puede admirar la última realización de la ingeniería alemana Opel: el nuevo Vectra. Un vehículo creado para los amantes de nuevas sensaciones.

Admire la armonía de sus líneas. Su perfecto diseño exterior con el coeficiente de penetración aerodinámico más bajo de su categoría: sólo 0,29.

Admire su completo equipamiento y el perfecto acabado interior.

Admire su variedad de modelos en 4 ó 5 puertas. La poderosa tracción total del Vectra GL 4x4 y la fuerza impresionante de los motores 1.6, 1.7 Diesel, 2.0i y 2.0i 16v, que le permiten disfrutar de una potencia de hasta 150 CV.

Y, por supuesto, admire el Vectra 2000. Lo más alto de la gama Vectra. La más avanzada ingeniería alemana aplicada a un vehículo con las

prestaciones y fiabilidad de un líder. Motor 16 válvulas, sistema antibloqueo de frenos ABS y tracción a las cuatro ruedas (según versiones).

Nuevo Vectra. Admírelo.

¡Opel mejor que nunca!



OPEL 

RESPALDADO POR GENERAL MOTORS.

ARTE Y ESTADO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

M.D. JIMÉNEZ-BLANCO
Ed. Alianza Forma, Madrid, 1989.

Arte y Estado en la España del siglo XX
Marta Domercq Jiménez Blanco ALIANZA FORMA
Escuela de Adreense



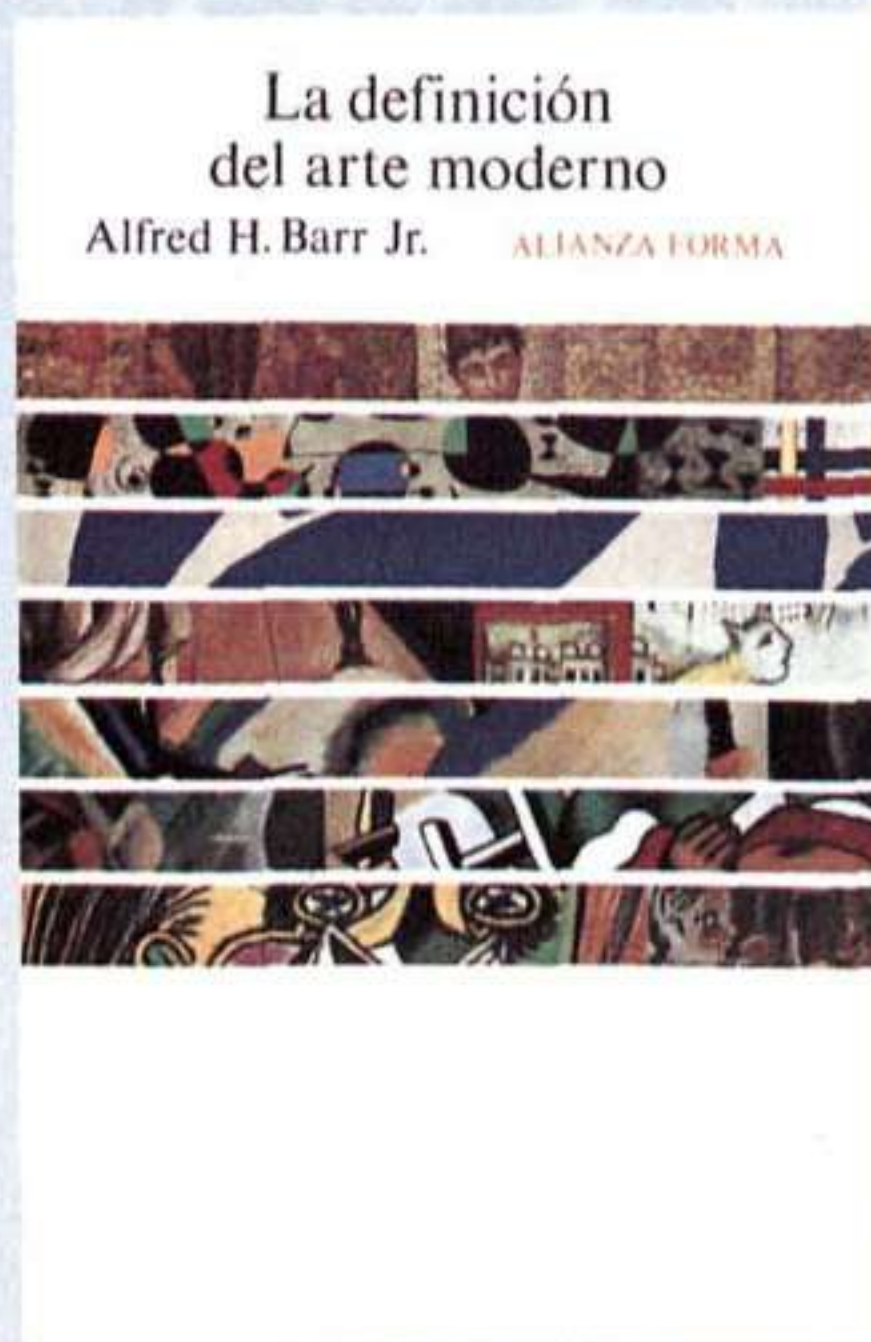
La autora analiza en este ensayo la relación entre política y desarrollo del arte contemporáneo en España desde 1898, fecha de inauguración del primer museo de arte moderno, hasta hoy en día, con el proyecto de Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el Centro de Arte Reina Sofía. El principal problema que plantea es la ausencia de continuidad que se produce en todo este período, en el que se suceden una serie de proyectos que no llegan a llevarse a la práctica, en los que ocupó un papel fundamental la falta de apoyo económico. En realidad, se creó una situación paradójica, en la que el Estado promovía la formación de un museo que albergara obras maestras del siglo XX pero no ponía los medios necesarios, ni suficiente aportación económica (disculpable en ciertos períodos de verdadera crisis), ni un apoyo ideológico hacia las obras verdaderamente de vanguardia y progresistas.

El libro, tesis doctoral adaptada para su publicación, es interesante también por la amplia documentación que aporta. Aparecido en momento tan oportuno, justo cuan-

LA DEFINICIÓN DEL ARTE MODERNO

ALFRED H. BARR
Ed. Alianza Forma, Madrid, 1989.

Desde que, en 1929, tres inquietas damas de la alta sociedad neoyorquina decidieran abrir una nueva galería de arte moderno, poniendo la dirección en manos del joven y entusiasta historiador Alfred H. Barr, hasta la retirada de éste en 1967, las enérgicas iniciativas, brillantes ideas y esclarecidas opiniones del primer responsable del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) han protagonizado, en buena medida, una de las corrientes principales de la evolución del arte moderno. La conciencia que hoy tenemos de importantes fragmentos de la cultura plástica de nuestro siglo sería radicalmente diferente sin el trabajo desarrollado, durante esas cuatro décadas, por Al-



fred H. Barr como organizador, historiador y polemista.

Los conceptos de arte moderno y de museo llevados a la práctica por Barr en el MOMA explican el protagonismo inicial, el atractivo que aún hoy sigue ejerciendo y el papel desempeñado en episodios tan interesantes del arte contemporáneo como el trasplante de la capitalidad artística de París a Nueva York. Ambos conceptos que-

dan minuciosamente documentados en más de uno de los textos que componen esta antología.

La idea y la grandeza del nuevo museo cristalizaron muy pronto, gracias a la magnífica colección permanente de obras maestras del arte moderno y el interés de las exposiciones organizadas, así como a la importancia de las publicaciones paralelas.

Los 35 textos de Barr publicados en la antología ahora traducida al castellano tienen, como puede leerse a lo largo de las más de 350 páginas de ideas y noticias claramente comunicadas, las virtudes y defectos de los clásicos necesarios.

Sobre todo, en momentos como el que ahora atraviesa en nuestro país el complejo fenómeno que muchos llaman "primera generación auténtica de museos de arte moderno".

J.A.

do va a hacerse realidad el nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el Centro de Arte Reina Sofía, trata de poner de relieve los errores que se cometieron. Tampoco parece tener muchas esperanzas en el nuevo proyecto, sin considerar que la situación socio-política, cultural y económica en la que aparece este nuevo museo es muy distinta a las anteriores. De todos modos, sirva este ensayo como recordatorio de los errores cometidos en el pasado, así como de fuente documental básica para futuras investigaciones.

T.P.-J.

IMÁGENES INTERPUESTAS

GILLO DORFLES
Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989.



Se reúnen en este interesante libro una colección de 36 ensayos breves, tan diversos, que van desde la metacrítica literaria (*El factor ¿o el mensajero? de la verdad*) hasta la definición de la ideología como degeneración del mito (*No molestes a papá, está alimentando a los antepasados*), pasando por la importancia de lo

insustituible como base del símbolo (*Los robos y el derecho a una propiedad simbólica*) y por la defensa del presente como única realidad histórica (*La historia como pesadilla*).

El libro está dividido en dos partes: la primera ("Cosas de ellos") insiste en el profundo cambio que el acelerado avance de la técnica ha provocado en el individuo actual; la segunda ("Arte vulnerado, mas no agotado") es una aguda reflexión crítica sobre el arte y la estética de nuestros días, basada en fenómenos psico-socioantropológicos.

LOURDES GRADILLAS

Tanqueray

IMPORTED



Tanqueray

SPECIAL DRY

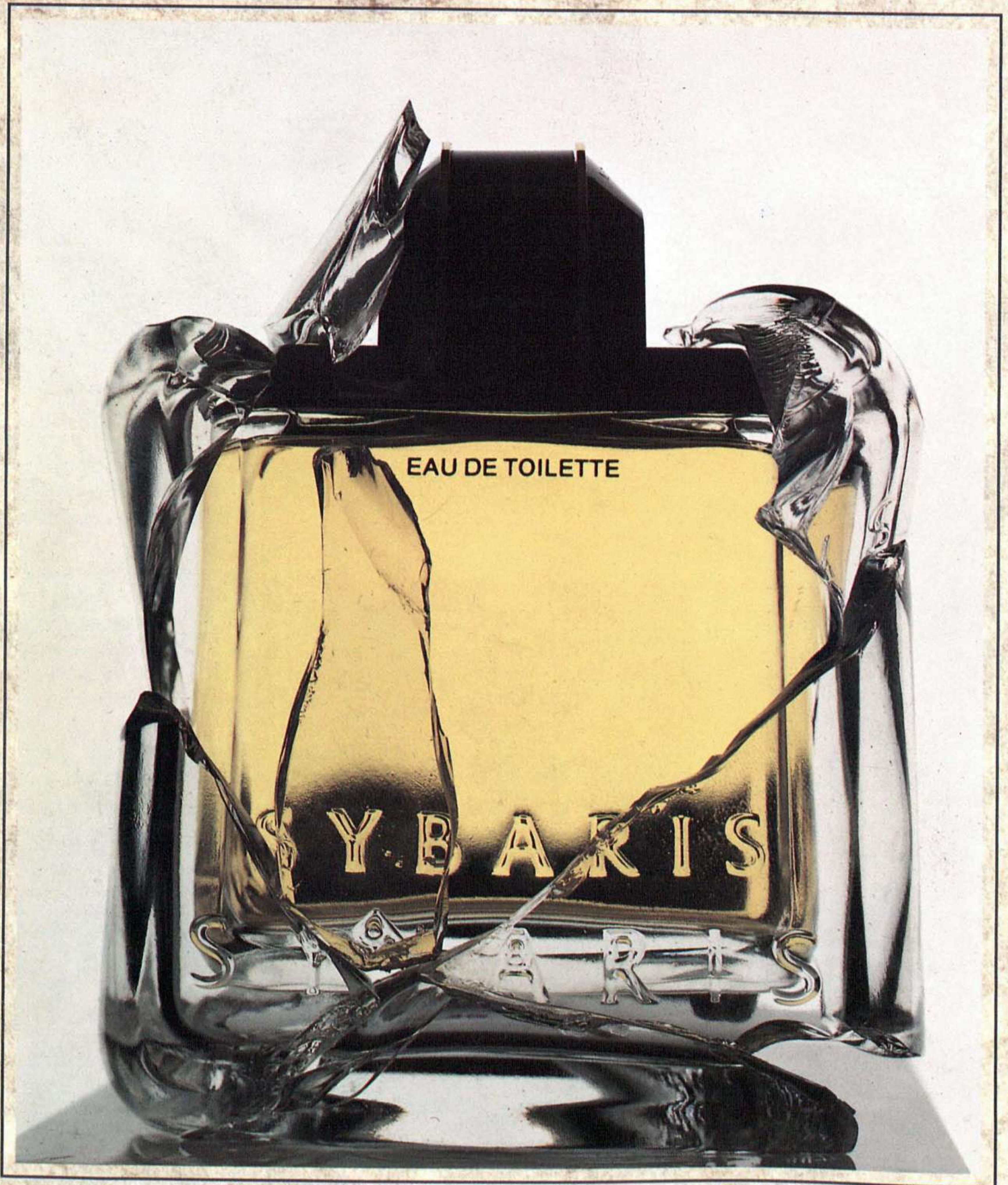
Distilled English Gine

CONTENTS .75 LITRE (26.6 FL. OZS.)

CO. LTD

SYBARIS

LA CULTURA DEL PLACER



ANTONIO PUIG

perfumes

Centro de Arte Reina Sofía



Se abre al público la primera fase
del *Centro de Arte Reina Sofía*, instalado en el edificio del antiguo
Hospital General de Madrid, en Atocha

Centro de Arte Reina Sofía
Calle Santa Isabel, 52 (Atocha). 28012 MADRID
Horarios: De 10,00 a 21,00 horas.
Todos los días excepto los lunes.

Centro de Arte Reina Sofía



El edificio

El *Centro de Arte Reina Sofía* tendrá su sede en el antiguo *Hospital General de Madrid (Glorieta de Atocha)*, mandado construir por el *Rey Carlos III*, quien, bajo la influencia del "Albergo dei Poveri", de *Nápoles*, encarga la obra a *Francisco Sabatini* sobre un primer proyecto de *José de Hermosilla*, gestado en el reinado de *Fernando VI*.

Su trazado es de influencia barroca a la manera italiana; pero matizado por la gran influencia que sobre *Sabatini* habían ejercido las trazas escorialenses. Precisamente, de haberse realizado el proyecto original, el edificio habría superado las dimensiones del *Monasterio de El Escorial*. En 1781 se finalizaron las obras del edificio actual, aproximadamente una tercera parte del proyecto completo, que quedó interrumpido en 1788 con la muerte del monarca inspirador.

Desde entonces hasta 1965 el edificio —uno de los más grandes de la capital— albergó al *Hospital de Madrid*. Tras cuatro años de abandono se pensó en su demolición; pero en 1977 quedó garantizada su supervivencia al ser declarado *Monumento Histórico-Artístico* y ser adquirido por el *Estado*, que lo adscribe al *Ministerio de Cultura*.

En 1980, la *Dirección General de Bellas Artes* encarga al arquitecto *Antonio Fernández Alba* la restauración del edificio, realizándose desde entonces las obras de lo que se considera uno de los proyectos de rehabilitación de mayor envergadura de *Europa*.

La construcción está compuesta por un sótano, una planta principal y otras cuatro más, que, junto con el jardín y la terraza, ofrecen una superficie de cerca de 40.000 metros cuadrados.

Centro de Arte Reina Sofía



Símbolo del Centro de Arte Reina Sofía, realizado por Eduardo Chillida.

Finalidades

El *Centro de Arte Reina Sofía* tendrá como objetivos fundamentales difundir el arte contemporáneo, fomentar la creación artística y favorecer la comunicación con el movimiento creativo internacional. Abierto a las nuevas formas de expresión artística se orienta tanto al servicio del público como al de los profesionales y especialistas. El *Centro* se ha concebido tras el estudio detallado de experiencias internacionales afines en contenidos y planteamientos al proyecto para nuestro país.

El *Centro de Arte Reina Sofía* se concibe como un *Centro de Arte Moderno* con perspectiva contemporánea, abierto a todas las formas de expresión artística y a todos los aspectos del proceso de creación, orientado al servicio tanto público como de los especialistas y profesionales. El *Centro* tendrá una función de foco, animación e irradiación de la creación artística actual con carácter nacional y proyección internacional.

Como tal centro de arte moderno viene a ocupar en nuestro equipamiento cultural un espacio que históricamente ha permanecido casi vacío, en contraste con la riqueza de nuestro patrimonio artístico clásico. Junto a las *Bellas Artes* que se configuran como el núcleo fundamental de la actividad artística, el *Centro* acogerá las nuevas formas de creación visual y acústica, las nuevas formas de diseño, y toda otra nueva forma de expresión artística que las nuevas tecnologías electrónicas ofrecen a la creación.

Se pretende que el *Centro*, como servicio cultural del *Estado*, genere ofertas culturales a todo el país; receptor y colaborador, asimismo, de iniciativas surgidas en las *Comunidades Autónomas*; y foco irradiador del debate artístico y cultural en la sociedad española, incorporándose también al circuito de los grandes *Centros de Arte Moderno* existentes en el mundo.

Centro de Arte Reina Sofía

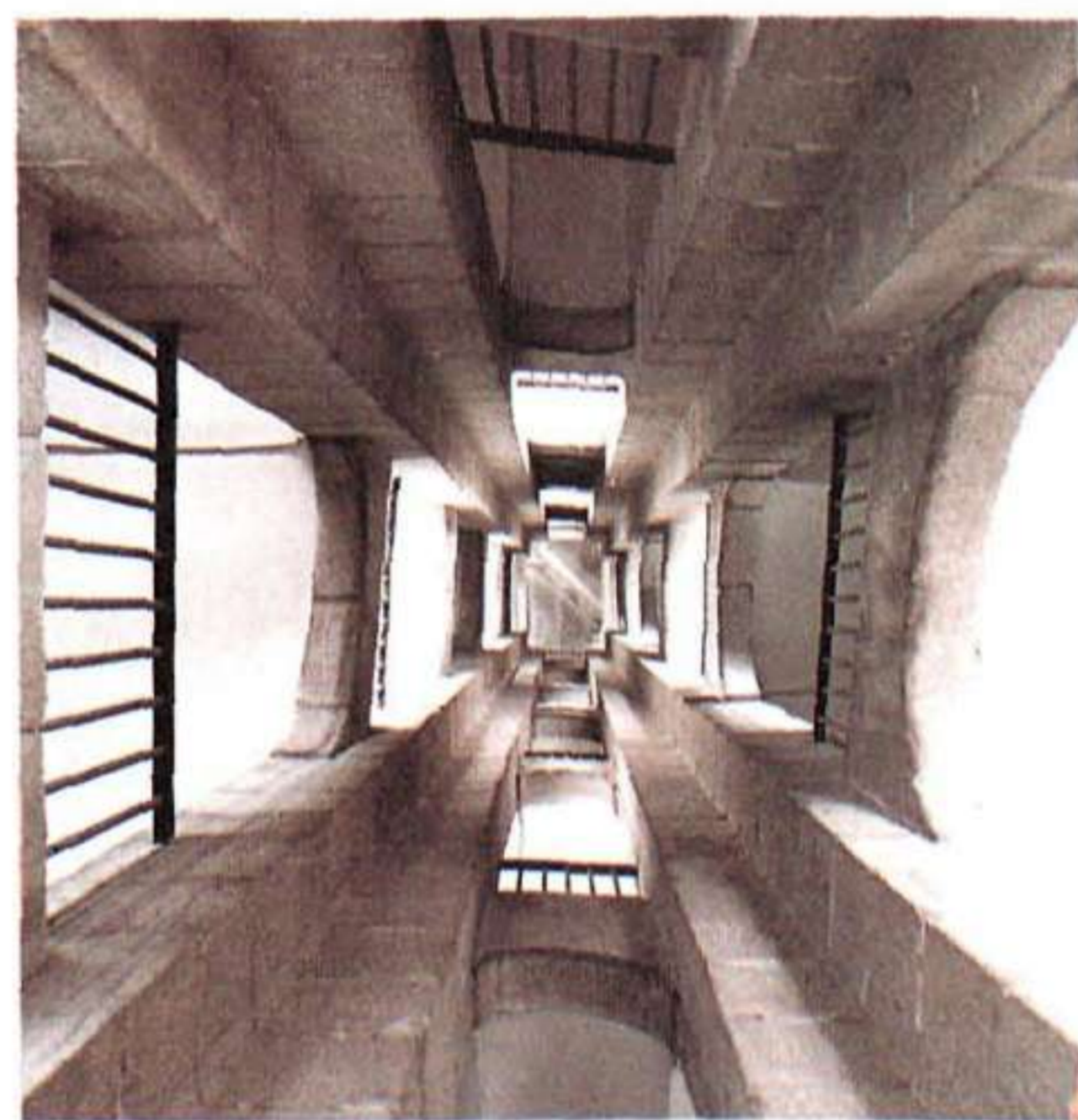
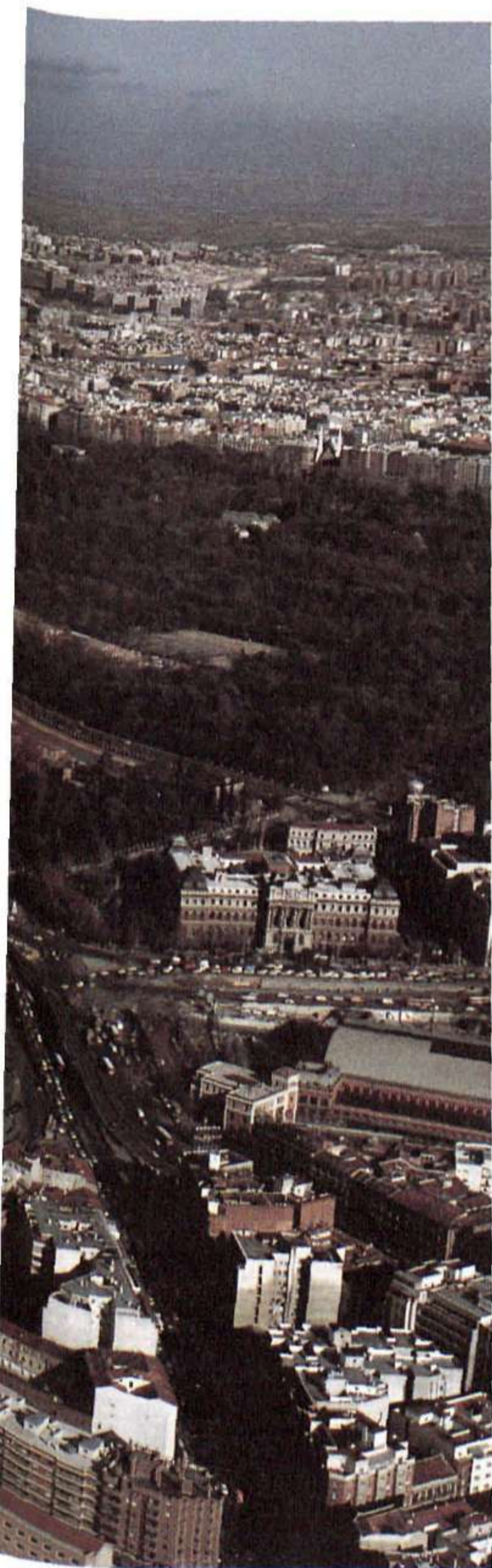


Proyecto general del Centro

El *Ministerio de Cultura* consideró necesario un planteamiento global para el proyectado *Centro*, basado en tres criterios generales: *el respeto al edificio*, que incluye la salvaguardia de su aspecto exterior y de la estructura espacial básica de su interior; *el uso cultural* y su utilización como "centro de arte"; y *la unidad del proyecto*, respetando el sentido unitario de la edificación, y excluyéndose su parcelación en entidades independientes como mera yuxtaposición de usos concretos. El Centro debe concebirse como unidad de concepción y proyecto, para funcionar luego con unidad de dirección y programación.



Centro de Arte Reina Sofía



Programación

Las áreas de actividad del Centro de Arte Reina Sofía pueden agruparse en cuatro, sin excluir futuras ampliaciones: Artes Plásticas, Diseño, Área de la Imagen y Área del Sonido.

Existirán fondos de exhibición permanente de obras de arte junto con exposiciones temporales retrospectivas y de creación actual. Todas las áreas realizarán trabajos de información y documentación, trazarán programas educativos y celebrarán seminarios y talleres.

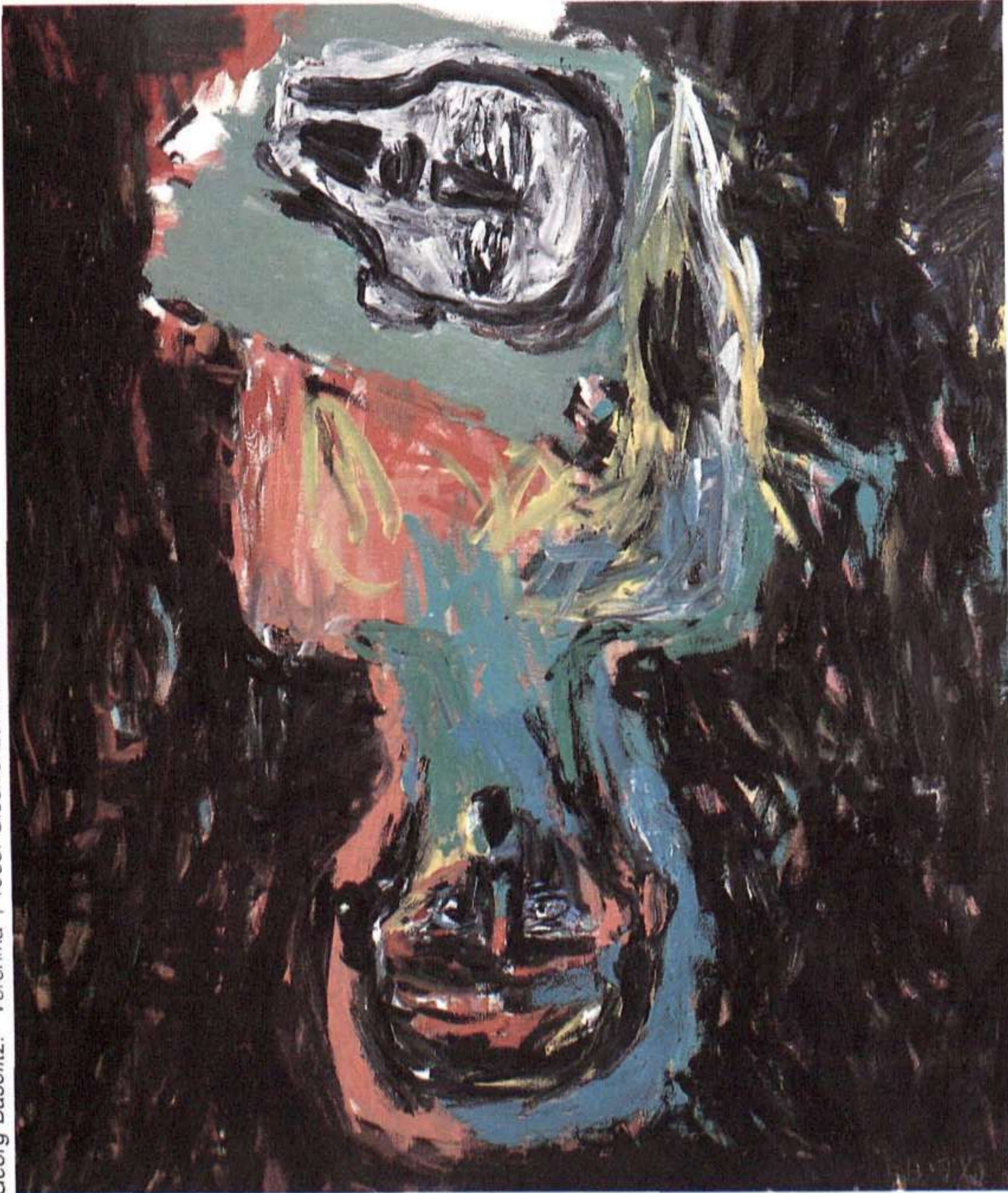
El 26 de mayo de 1986 se pone en funcionamiento la primera fase del Centro, con la apertura de las nuevas salas de exposiciones del Ministerio y diversos servicios complementarios. Con este motivo se inauguran tres muestras simultáneamente:

"Espacios para la cultura"

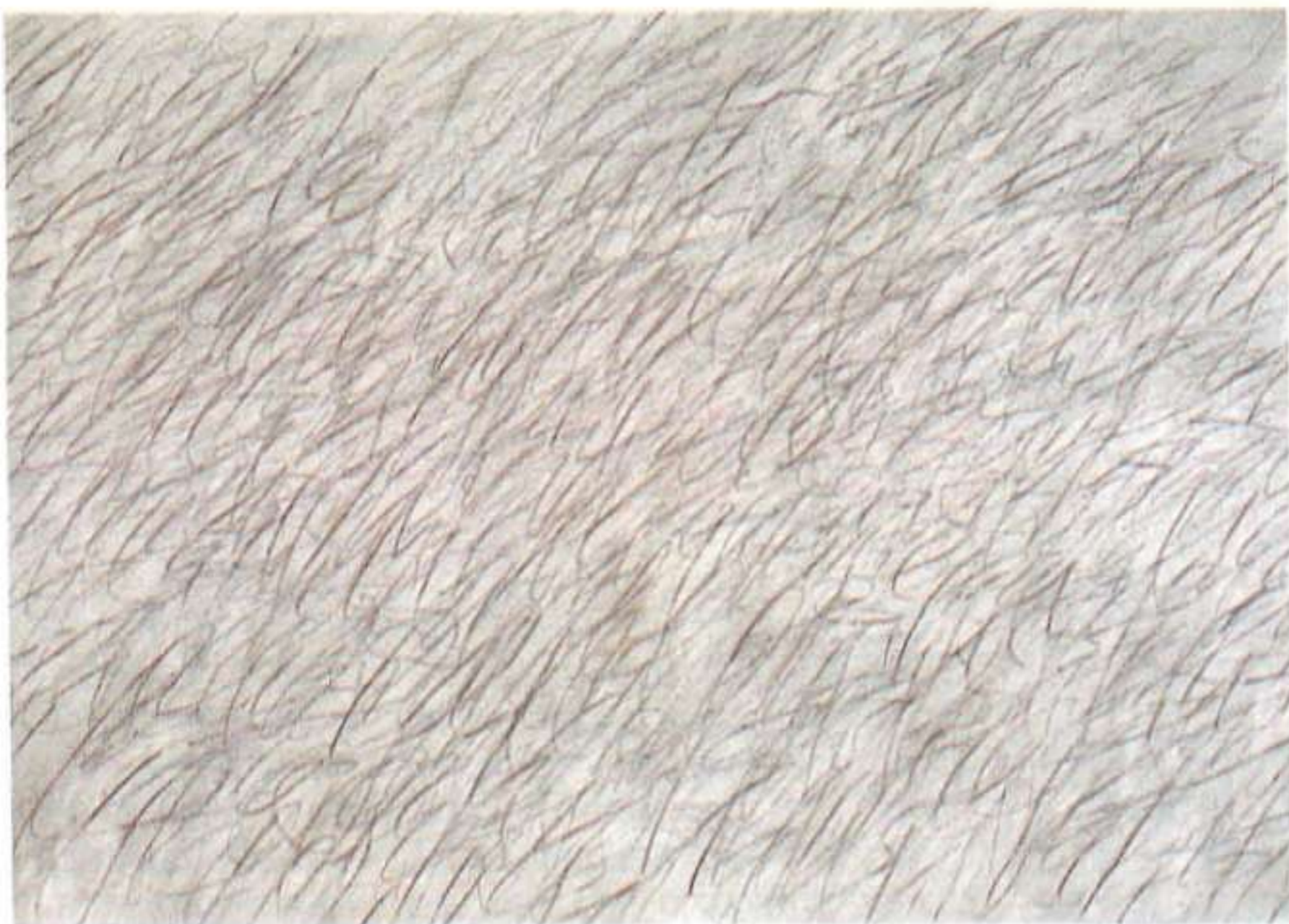
La muestra recoge el proceso de restauración del edificio del viejo *Hospital de Madrid*, y su conversión en espacio para el arte, que se enmarca en la exposición de otras operaciones arquitectónicas que responden a una misma política de creación de infraestructuras culturales. Construcciones nuevas o edificios restaurados, proyectados para acoger todo tipo de servicios culturales: bibliotecas, auditorios, museos o teatros.

Centro de Arte Reina Sofía

Georg Baselitz. "Veronika"; 1983. Oleo/lienzo. 250 x 200cm.



Antoni Tàpies. "Gran superficie marrón"; 1967. Técnica mixta/madera. 260 x 195 cm. Fondation Maeght (Saint-Paul).

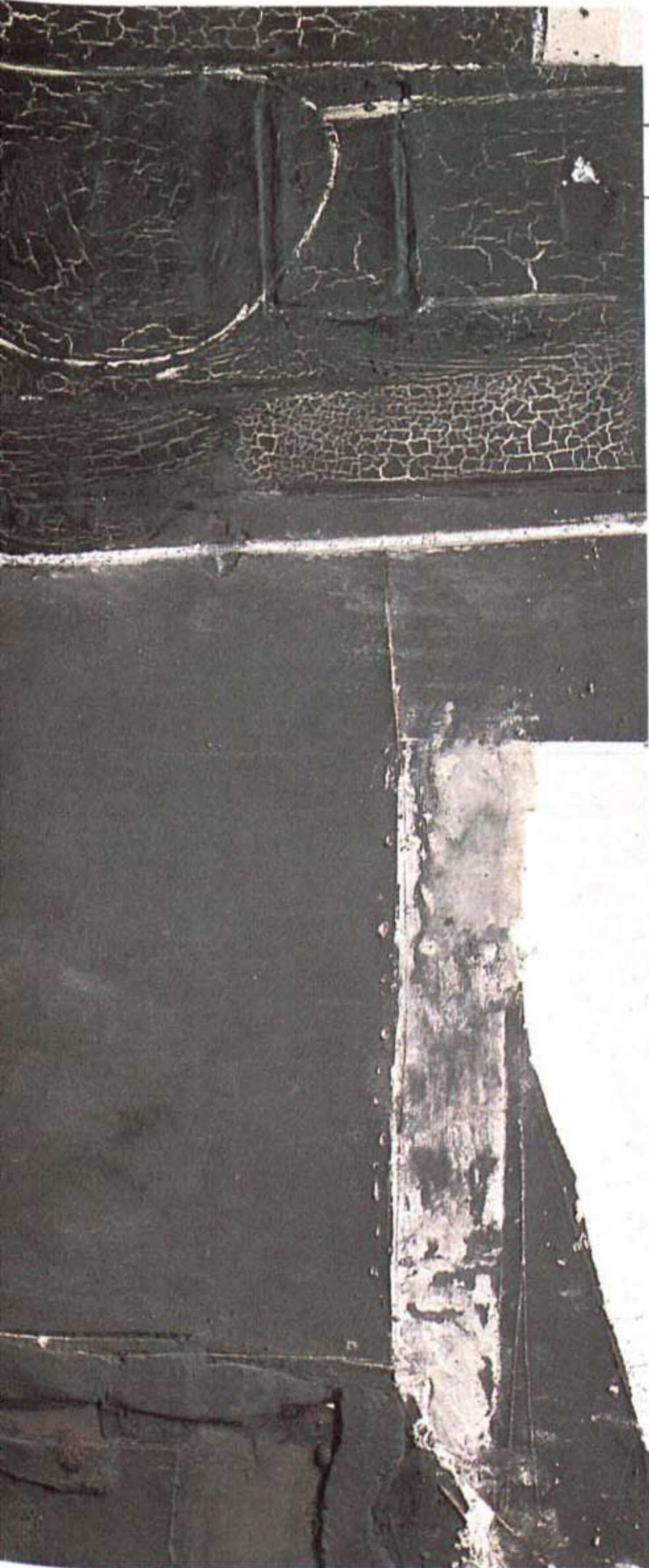


Cy Twombly. "Nini's Painting", 1974. Oleo/lienzo. 239 x 300 cm. Dia Art Foundation.



Richard Serra. "La Palmera", 1982-4. Cemento. Dos curvas, cada una 9 x 165' x 10". La Verneda. Barcelona.

Eduardo Chillida. "Estela para Salvador Allende", 1974. Acero. 206 x 133 x 166 cm. Colección privada.



Antonio Saura. Crucifixión 3". 1985. 245 x 195 cm. Oleo/lienzo.



"Referencias: Un encuentro artístico en el tiempo"

Para la apertura de las nuevas salas de exposiciones del Centro de Arte Reina Sofía, se ha realizado la exposición "Referencias: Un encuentro artístico en el tiempo", que reúne una importante selección de obras de *Georg Baselitz*, *Eduardo Chillida*, *Antonio Saura*, *Cy Twombly*, *Antoni Tàpies* y *Richard Serra*.

Este encuentro de artistas de prestigio internacional pretende ofrecer una visión de algunas de las obras más significativas del arte contemporáneo a través de una cuidada selección de piezas que darán la oportunidad de ofrecer una panorámica caracterizada por la calidad y el rigor.

El propósito es mostrar unas indudables referencias entre las obras de estos artistas, al mismo tiempo que sus fuertes personalidades artísticas destacarán por las características exclusivamente individuales que han constituido su destacada aportación al arte de nuestro siglo, del que ya ocupan un lugar indiscutible, influyendo enormemente en el desarrollo del mismo.

La idea de abrir este nuevo espacio de arte contemporáneo con unos artistas de este nivel de calidad y de vigencia para las jóvenes generacio-

nes que están empezando ahora mismo trata de marcar el nivel de calidad y compromiso con su propio tiempo que será la política a seguir por las actividades de este centro en su totalidad.

El hecho de incluir tanto artistas españoles como de otros países quiere hacer resaltar el hecho de que a pesar de los muchos años de aislamiento de nuestro país y las pésimas circunstancias para el florecimiento del arte y la cultura de tantos años, algunos de nuestros artistas consiguieron crear unas obras que se pueden equiparar en calidad e importancia a las mejores de toda la escena artística internacional. Tanto *Eduardo Chillida*, como *Tàpies*, como *Antonio Saura*, han producido unas obras que ocupan actualmente el destacado lugar que se merecen en el mundo del arte, formando parte de colecciones de importantes museos, exposiciones, etcétera.

La confrontación con las obras de *Georg Baselitz*, *Richard Serra* y *Cy Twombly* es un motivo de enriquecimiento para el mutuo diálogo que entre ellas establecen y para el aprendizaje del público que las contempla.

"Menina digitalizada", de J. C. Egui-llor.



Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías

Cultura y nuevas tecnologías, más que una exposición, un entorno donde ver y utilizar los nuevos medios para crear, almacenar y difundir arte, ciencia, cine, literatura... y las nuevas obras, los nuevos creadores, los nuevos **procesos**.

En la primera planta del edificio, sobre una superficie de 1.500 metros cuadrados, se ofrece un amplio panorama de las nuevas tecnologías, a través de las siguientes áreas: Diseño asistido por ordenador y grafismo electrónico. Holografía. Música electrónica. Vídeo. Videodisco. Bases de datos en línea. Videotex. CD-ROM. Televisión por satélite y por cable. Lógicas para microordenadores. Novela interactiva. Láser y esculturas de luz. Traducción automática. Inteligencia artificial.

La muestra se estructura en tres ámbitos: **memoria**, **comunicación** y **creación**, y su planteamiento tiene una clara intención participativa.

En el ámbito de la **memoria** se reúnen las formas de registrar y conservar el saber heredado.

Las ideas, los hechos, las creaciones del hombre que forman la memoria colectiva e individual ya no están sólo en las bibliotecas.

La **comunicación** es otro aspecto de la exposición que reúne a los nuevos medios, la nueva forma de comunicación en un mundo sin distancias. Los nuevos lenguajes artísticos y todo lo que supone el ofrecer una mayor accesibilidad a la cultura, con más autonomía para el receptor.

Por último, el área de la **creación** enseña lo que los artistas inventan utilizando las nuevas tecnologías en forma de nuevas herramientas, instrumentos inertes sin la imaginación de los creadores, pero que abren a éstos nuevos caminos y que implican nuevos lenguajes.

La exposición, además, permite la participación activa plena del visitante, mediante el acceso a bases de datos remotas, la pintura con paleta electrónica, o la composición de música o el protagonizar una novela en microordenador.