



REVISTA TRIMESTRAL DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Nº 4. Primavera/Verano 90 350 Ptas.

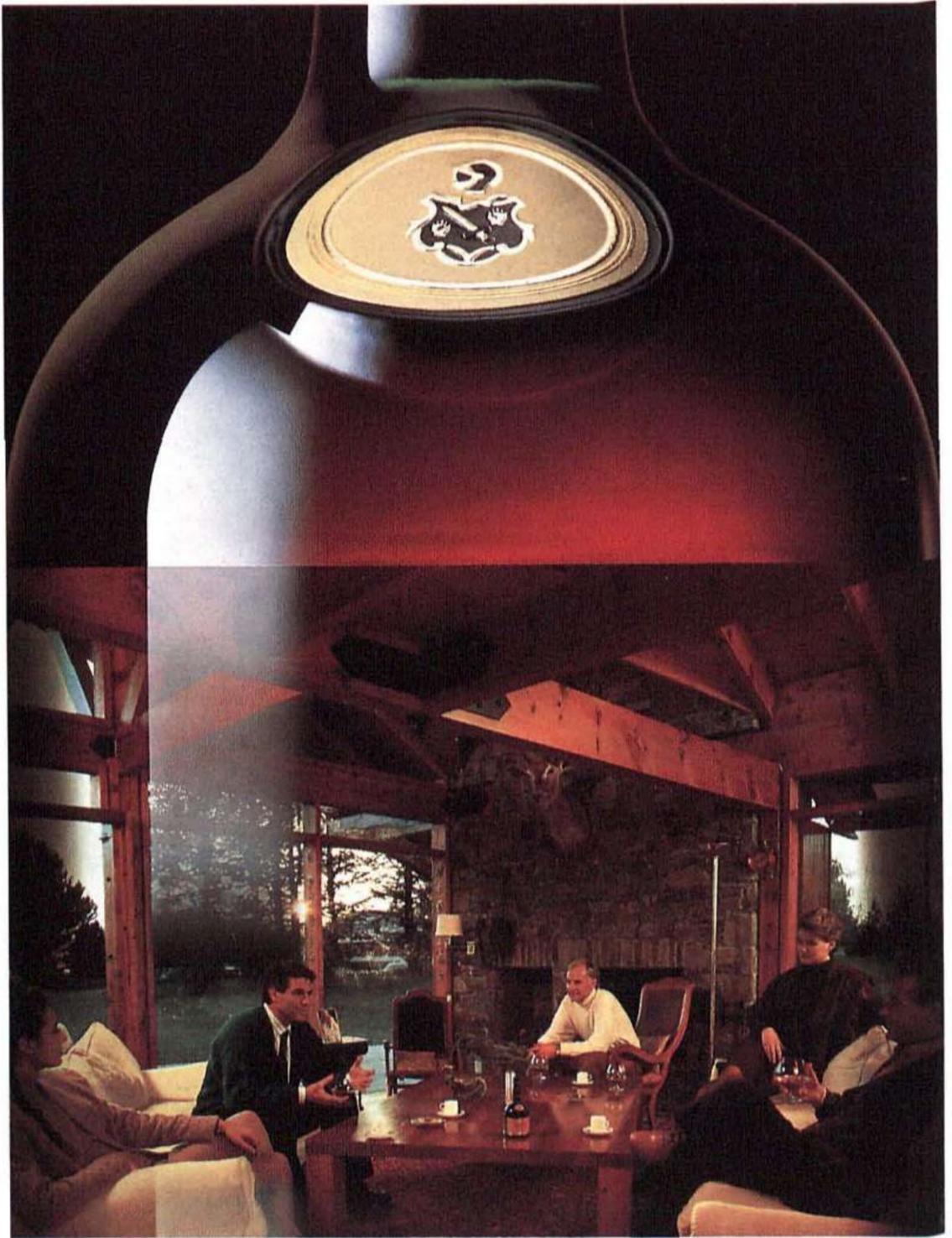
BRAM VAN VELDE

EXPOSICIONES EN OTOÑO



LA OTRA ESCULTURA

En Carlos I
hay algo muy especial.



CARLOS I
Saber vivir

RS

Nº 4

Primavera-verano 1990

Director del Centro de Arte
Reina Sofía
TOMÁS LLORENS

Dirección
JOAN ÁLVAREZ

Subdirección
MANUEL COLOMINA

Redacción
TERESA PÉREZ-JOFRE

Han colaborado en este número
David Casado, Maite Ricart
Rosa Rivas, Carlota Valcárcel,
Renato Barilli, Samuel Beckett,
Antonio Saura, Robin Cembalist

Fotografías
Teresa Peyrí, José Loren,
Chema Conesa, Man Ray,
Robert Mapplethorpe
Jordi Socías, Luis Magán
Jesús Ciscar

Dirección de arte
MARÍA JESÚS VELASCO JUEZ

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

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

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN:
PROGRESA (GRUPO PRISA)

Director
JAVIER ANGULO

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

Fotomecánica: FOTOMÁTICA.
Cronos, 8, 3. 28037 MADRID
Impresión y encuadernación:
MATEU CROMO,
ARTES GRÁFICAS.
Ctra. de Fuenlabrada, s/n. Pinto
(Madrid).

NIPO. 301-89-005-2

MINISTERIO DE CULTURA

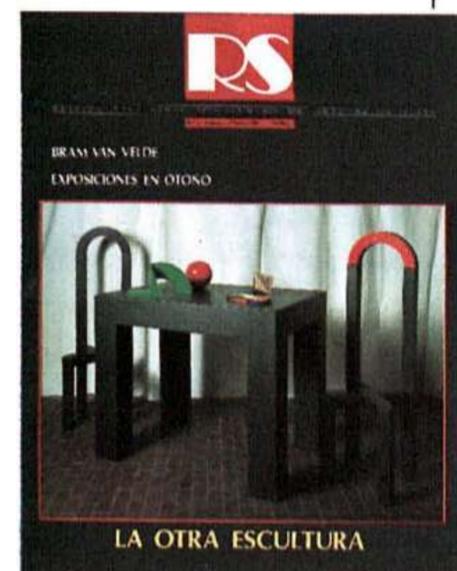
EN esta ocasión, el principal espacio de encuentro entre RS y sus lectores se desplaza desde las salas de exposición del viejo edificio de la madrileña calle de Santa Isabel a otros ámbitos. Las obras de remodelación acometidas en las cinco plantas han obligado al cierre provisional de lo que en un futuro inmediato será el edificio emblemático del nuevo museo nacional dedicado al arte del siglo XX.

El reportaje *Exposiciones en otoño* desvela las primeras imágenes de lo que serán las muestras inaugurales del nuevo museo nacional y ofrece una amplia información sobre sus características más relevantes. Antoni Tàpies, el arte italiano del siglo XX, Alberto Giacometti, la I Bienal de Imágenes en Movimiento y una selección de obras del Museo Guggenheim, de Nueva York, conforman una oferta sugerente y plural para los amantes de las artes plásticas en el inicio de la próxima temporada.

La exposición *La otra escultura*, una de cuyas piezas ilustra nuestra portada, ofrece un amplio recorrido por la escultura italiana de los últimos 30 años. El reportaje a ella dedicado se complementa con un artículo de Renato Barilli, comisario de una muestra singular que se exhibe al público a caballo entre Barcelona y Madrid.

También al hilo de la actualidad, dedicamos un extenso espacio a la figura y la obra del pintor holandés Bram van Velde. Dos escritos, uno de Antonio Saura y otro de Samuel Beckett, exploran con sensible lucidez los recovecos de una obra, considerada por muchos en los límites mismos de la pintura.

La crónica del apasionado debate vivido en Estados Unidos a propósito de la obscenidad y la libertad de creación artística, junto con la información sobre el final feliz para el reparto del legado Dalí, completan la actualidad de este número con el que la revista alcanza su primer año de vida.



Luzio del Pezzo,
la mesa, 1970.

RS

MIRADAS

- 7** La Biblioteca y el Centro de Documentación del CARS.
La Fundación Tàpies. Ferias de Arte en España.

DE ACTUALIDAD

12 LA OTRA ESCULTURA.
TREINTA AÑOS DE ESCULTURA ITALIANA (1930-1960)

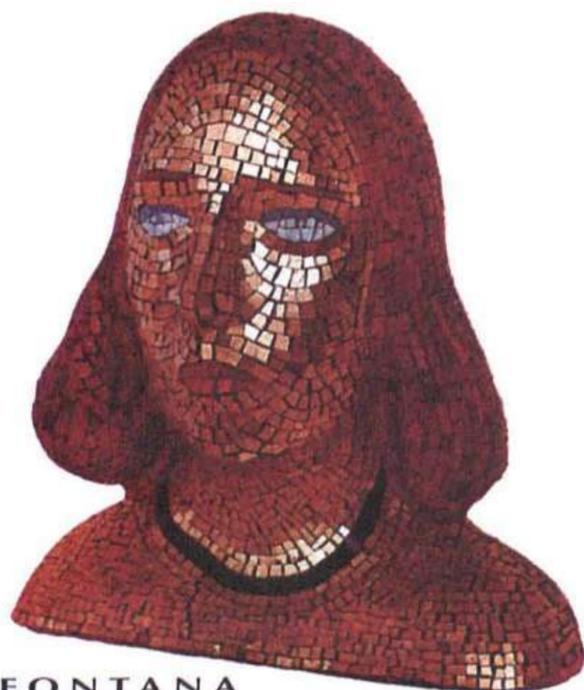
Una exposición que recoge las principales tendencias de la actividad escultórica en Italia en los últimos treinta años.

20 BRAM VAN VELDE,
EN LOS LÍMITES DE LA PINTURA

Con motivo de la antológica de este pintor de origen holandés adscrito a la Escuela de París, se incluye un texto sobre la exposición y dos lecturas sobre la obra de Van Velde: la del pintor Antonio Saura y la del escritor Samuel Beckett.

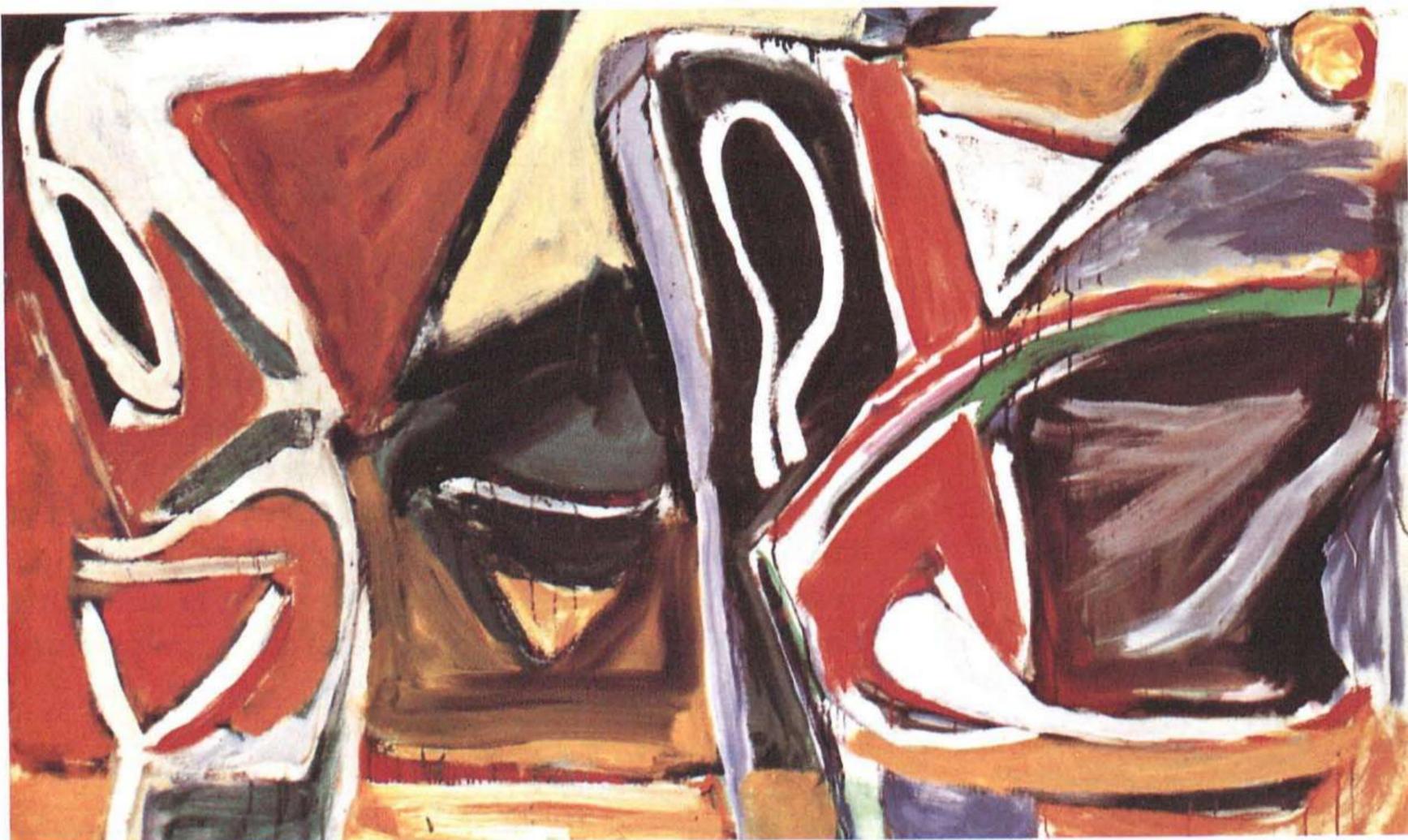
34 EXPOSICIONES EN OTOÑO

En octubre, el Centro de Arte Reina Sofía abrirá sus puertas como Museo Nacional de Arte Moderno. Reiniciará así su programación de exposiciones temporales. Antoni Tàpies, Arte Italiano del siglo XX, Alberto Giacometti y Obras Maestras del Guggenheim Museum serán protagonistas en el inicio de la nueva temporada.



FONTANA

BRAM VAN VELDE



44 CUANDO VUELVE LA CENSURA

Robin Cembalist expone la situación que se vive en Estados Unidos en torno a la polémica del arte obsceno, originada por una exposición que se hizo el pasado año de obras del fotógrafo Robert Mappelthorpe.

52 EL LEGADO DALÍ

Las obras que Salvador Dalí dejó en herencia al Estado español han sido por fin repartidas entre Madrid y Cataluña tras difíciles negociaciones.

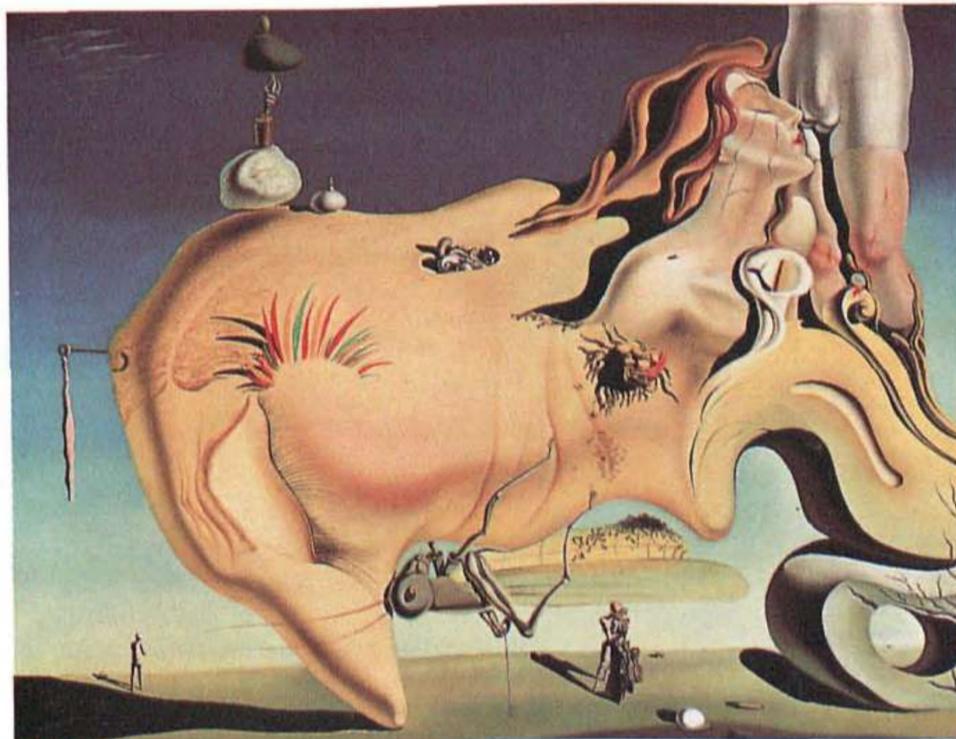


MAPPELTHORPE

ENSAYOS

58 EL ARTE EN LOS 90

Artículo en el que se reflexiona sobre las perspectivas artísticas para la próxima década, con testimonios de personalidades del mundo de la cultura.



DALÍ



GIACOMETTI

PERSONAJES

64 SUSANA SOLANO. 66 CARLOS PAZOS.

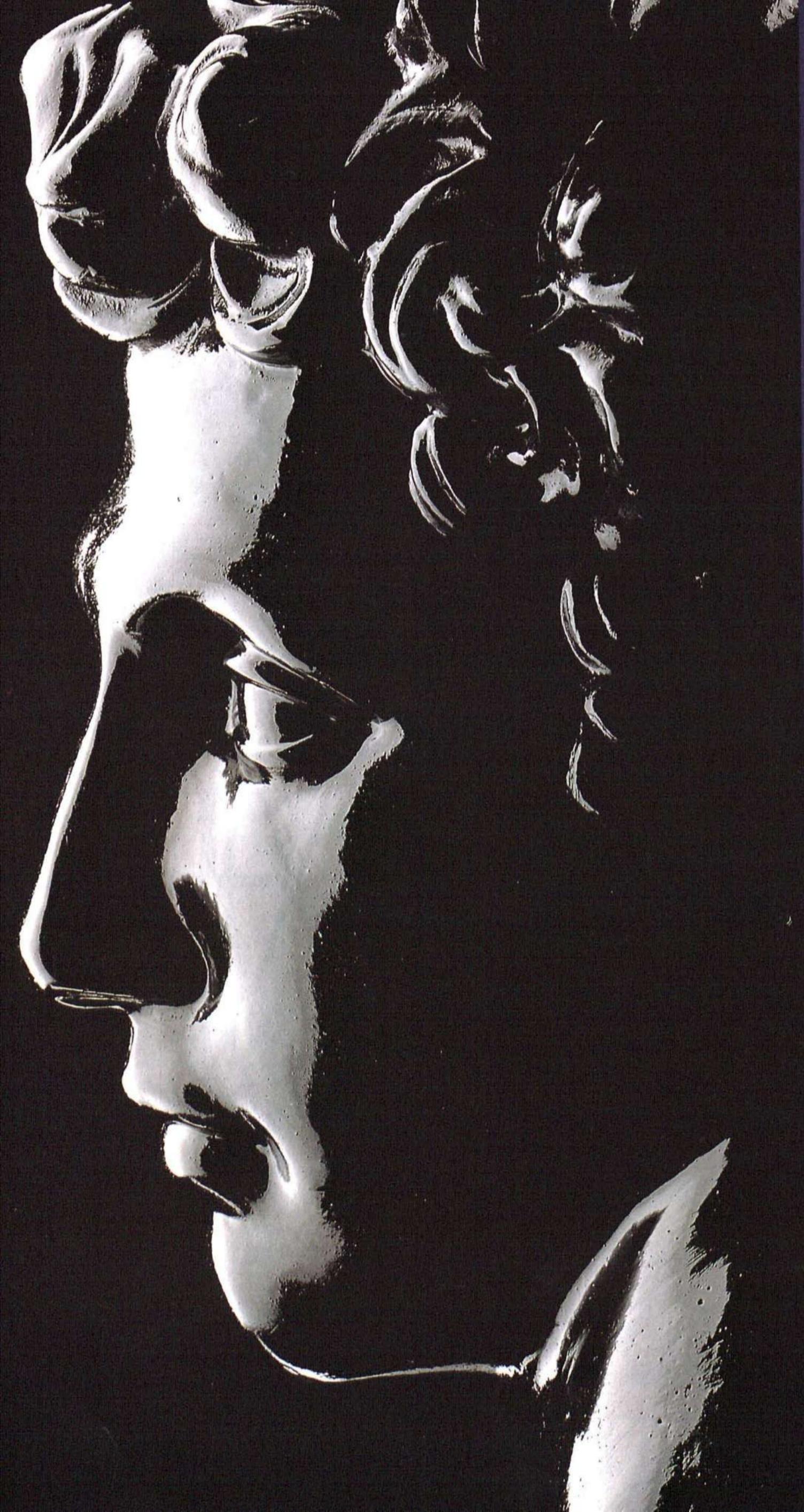
CITAS

68 Edward Ruscha, Joan

Miró, Jiri Kolar ...Un recorrido por las principales exposiciones que se celebran esta primavera en España y en el extranjero.

PUBLICACIONES

82 FMR nº2. A&V: Sevilla 92. José Luis Brea, Antes y después del entusiasmo.



LA LUZ TAMBIEN ES ARTE.

UNION-FENOSA,
75 años dando vida
a todo lo que se ve.
Al arte, también.



UNION FENOSA

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACION

INVESTIGACIÓN EN EL CARS

DAVID CASADO

CUANDO, a mediados del próximo otoño, el nuevo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía abra sus puertas, el visitante hallará en la tercera planta un espacio de casi 2.000 metros cuadrados que le ofrecerá los más modernos servicios de una gran biblioteca y centro de documentación especializados en el arte del siglo XX.

El diseño y equipamiento de sus instalaciones ha tenido en cuenta la luminosidad, el mobiliario, la distribución del aire acondicionado y la facilidad de conexiones a la red eléctrica a través del falso suelo, en cualquier punto y para cualquier tipo de aparato. El usuario potencial podrá acceder a la totalidad de sus fondos mediante terminales de ordenador, catálogos en microficha y las sucesivas ediciones del catálogo general impreso. Pero si lo que busca es el acceso a otras bases de datos

internacionales, dispondrá de un nuevo medio de muy reciente implantación: los *compact disk read only memory* (CDROM), capaces de almacenar hasta tres millones de caracteres y que se consultan a través de cualquier PC o por medio de la red telefónica.

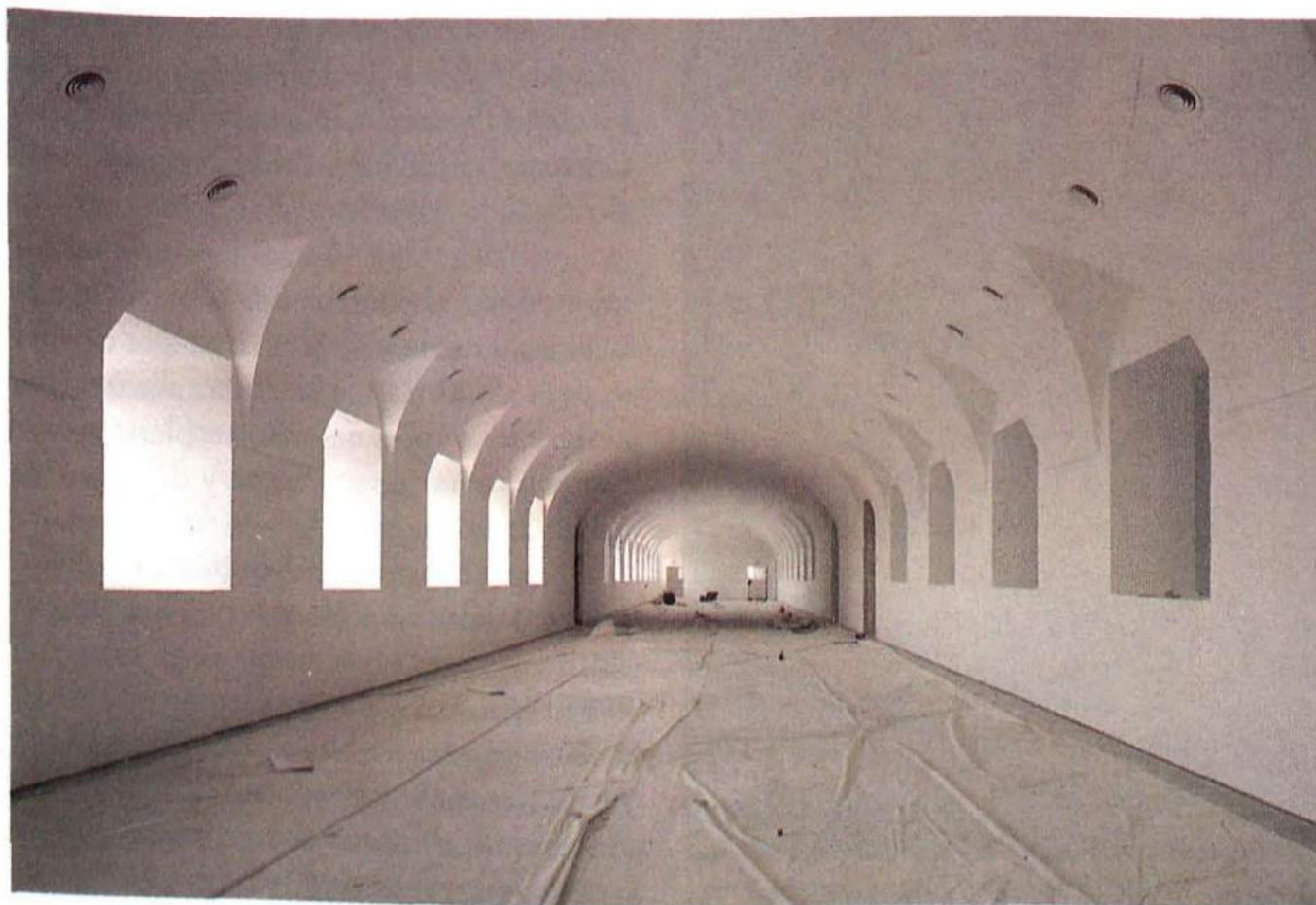
Desde hace casi tres años, un pequeño equipo de personas, entre las que se incluyen las contratadas temporalmente a través del INEM, viene trabajando en la información de lo que ya existía en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo —unos 8.000 títulos—, que ha sido acrecentado hasta los 23.000 volúmenes actuales, con los que ya se cuenta, sin mencionar las colecciones de publicaciones periódicas y otros materiales no numerarios tan útiles para la investigación, el estudio o la popularización del arte contemporáneo como pueden ser los vídeos y los catálogos-microfilmes de otras bibliotecas, mu-

seos e instituciones, entre las que se puede mencionar el MOMA de Nueva York a título de ejemplo.

Tan ambicioso proyecto se justifica en las palabras del responsable del servicio, Miguel Valle-Inclán Alsina: “Si convenimos que todos los grandes museos del mundo pueden valorarse básicamente entre sí por tan sólo dos parámetros, la riqueza y significación de sus fondos y la calidad de su trabajo científico, coincidiremos en que al crearse el Centro de Arte Reina Sofía uno de los aspectos que más se echa de menos es la existencia de una biblioteca y un centro de documentación que soporten la actividad científica de esta institución, que deberá, además, subsanar en parte las graves deficiencias existentes en las bibliotecas universitarias españolas en relación con el arte moderno”.

Sin embargo, explica Miguel Valle-Inclán, “nuestro servicio estará abierto a todos y el centro de documentación y la biblioteca contarán con una parte absolutamente pública y, por decirlo de algún modo, *popularizadora*, que atenderá todo tipo de consultas relacionadas con estos materiales, e igualmente, en colaboración con el servicio de difusión y educación del museo, realizaremos las actividades de apoyo adecuadas a las exposiciones temporales en el área pública y más popular”. Hasta ahora, este servicio de documentación, ubicado provisionalmente en la quinta planta, ha venido funcionando de forma restringida, puesto que esta planta no está diseñada para recibir al público ni dispone de salas de consultas y reprografía.

Finalmente, explica el señor Valle-Inclán, “vamos a intentar mantenernos al día respecto a la utilización de las nuevas tecnologías, y en ese sentido la biblioteca y el centro de documentación asumirán dos proyectos: la estampación de vídeo-discos como soportes de consulta de nuestras colecciones de diapositivas y la investigación y experimentación utilizando técnicas de digitalización de imágenes, que transformarán nuestros antiguos archivos fotográficos en soportes informáticos, que podrán transmitirse a receptores de televisión de alta definición a través de la banda ancha telefónica, que entrará en servicio no antes de 1992”.



Espacio donde se ubicará la biblioteca y el centro de documentación.

SUEÑO DEL PINTOR CUERDO

MAITE RICART

EL sueño que el pintor catalán Antoni Tàpies acaricia desde que inició su carrera artística será muy pronto una realidad. La fundación que lleva su nombre abrirá sus puertas al público a finales de mayo o primeras semanas de junio de este año en Barcelona, con un acto que presidirá la reina Sofía y una exposición sobre el artista que ofrecerá una visión de conjunto de lo que ha sido su trabajo hasta ahora.

El acontecimiento constituirá una doble celebración para Barcelona, que, por un lado, gana un nuevo centro consagrado al arte contemporáneo y, por otro, recupera uno de los edificios más representativos de la arquitectura industrial modernista. Se trata, concretamente, de la antigua editorial Montaner i

Simon, obra del arquitecto Lluís Domènech i Montaner, situada en el corazón del Eixample y convertida ahora, después de muchos años de abandono, en sede privilegiada de la Fundació Tàpies.

Sin embargo, y a modo de aperitivo, el pasado 15 de febrero el propio Antoni Tàpies inauguraba su *Nívol i cadira*, una escultura de grandes dimensiones realizada a base de tubos de aluminio y tela metálica de acero inoxidable que corona la fachada del edificio modernista.

La escultura de Tàpies, la mayor que ha realizado el artista, posee un enorme impacto visual, y a buen seguro se convertirá en una de las señales de identidad de la Barcelona del futuro. Mientras tanto, el ciudadano de a pie y

la clase intelectual de la ciudad se han constituido en dos facciones opuestas: la de los defensores de la innovadora intervención de Tàpies sobre el edificio histórico y la de los que consideran que la escultura es como "un estropajo" que mancilla la pureza de la obra de Domènech i Montaner.

La Fundació Tàpies nace con vocación de ser, no un museo-espectáculo, sino un centro de investigación, de crítica y de reflexión sobre el arte contemporáneo. "A través de ella", explica Antoni Tàpies, "quiero influir en la educación artística de la sociedad, y pretendo que el público llegue a conocer la manera como se han ido formando las corrientes del arte contemporáneo y descubra sus raíces, que también se encuentran en el arte oriental y en el arte primitivo".

La fundación también se constituye con la voluntad inicial de preservar de una eventual dispersión la importante colección que Tàpies posee de su propia obra, atesorada con la intención de que algún día pudiera constituir el fondo permanente de este centro de arte con el que el pintor ha soñado siempre.

El sueño comienza a tomar forma en 1984, año en el que se crea la fundación como entidad legal, a la que el pintor hará donación de su colección. "Esto coincide también con el hecho de que Tàpies", explica Miquel Tàpies, hijo menor del pintor y director de la fundación, "descubre el edificio de Domènech i Montaner, sede de una editorial, abandonado desde hace años, y cuya estructura original estaba bastante deteriorada. A pesar de ello, el pintor queda fascinado por las cualidades del espacio concebido por el arquitecto modernista, que se adecua al *clima emocional* que Tàpies deseaba propiciar para la contemplación de sus obras y del arte contemporáneo en general".

El Ayuntamiento de Barcelona, sensible al proyecto del artista, adquiere el mencionado edificio y, mediante convenio firmado en 1987, lo cede a la fundación por un período de 50 años prorrogables y se hace cargo de los gastos de restauración. Este mismo año, la Generalitat de Cataluña también acuerda contribuir en el proyecto y estipula una subvención anual de unos 25 millones de pesetas,



La Fundación ocupa la antigua sede de la editorial Montaner i Simon, obra de Lluís Domènech i Montaner.

que se destinarán íntegramente a pagar los gastos de funcionamiento y los sueldos del personal empleado.

“El dinero para costear la organización de exposiciones y de las otras actividades del centro se obtendrá de entidades patrocinadoras”, explica Miquel Tàpies. “Además, hemos creado una asociación de amigos de la fundación y en Estados Unidos también existe una entidad parecida que genera fondos para el centro”.

El programa de actividades y de exposiciones temporales de la fundación se ha establecido en relación directa con la colección permanente, en la que están representadas todas las épocas del artista e incluye obra sobre papel, escultura, grabado, etcétera. “Abriremos”, puntualiza Miquel Tàpies, “con una selección de obras del fondo museístico, que ofrecerá una panorámica general del trabajo realizado por el artista desde sus inicios hasta la actualidad”.

“El espacio de que disponemos”, añade, “no es tan grande como para permitirnos mostrar toda la colección de golpe. De todos modos, nuestra intención es ir reestructurando periódicamente la exposición permanente sobre Tàpies en función del contenido y el carácter de las muestras temporales que organizamos. Así, durante los primeros años desarrollaremos un ciclo de exposiciones sobre artistas y temas que se relacionen directa o indirectamente, por afinidad o por contraste, con la obra y la trayectoria artística de Tàpies”.

Dicho ciclo se abrirá en noviembre próximo con una exposición sobre la escultora norteamericana de origen francés Louise Bourgeois. “La artista”, explica el director de la fundación, “empezó su carrera vinculada a los surrealistas; por tanto, aquí se establece un primer paralelismo con la trayectoria de Tàpies. Después, una vez instalada en Nueva York, Bourgeois entabló relación con los expresionistas abstractos, así que, aunque su escultura está, a nivel estético, lejos de la de Tàpies, les une una proximidad histórica”.

Paralelamente a esta muestra, la fundación organizará un ciclo de conferencias sobre *El expresionismo abstracto norteamericano*, en el

que especialistas mundiales examinarán el fenómeno desde una nueva perspectiva, alejada de la visión formalista, y analizarán su relación con el arte europeo en general y con la obra de Tàpies en particular.

La siguiente exposición, programada para febrero de 1991, será sobre el fotógrafo norteamericano Garry Winogrand, vinculado a la



Detalle con la escultura *Nube y Silla*.

generación del expresionismo abstracto. “Su gusto por las imágenes de lo banal, lo efímero, le aproximan a los intereses de Tàpies en un momento determinado de su trayectoria”.

“Después montaremos una exposición propia, coproducida por el IVAM, sobre el período de *pinturas matéricas* de Tàpies. Cerrará este primer ciclo dedicado a la *expresividad de la materia* una muestra del trabajo del fotógrafo Brassai, relacionado con Tàpies por la cuestión del gusto por los *graffiti*”.

Un tercer espacio de exposiciones, más

versátil, estará dedicado a montajes más atrevidos y a instalaciones realizadas por jóvenes artistas españoles y extranjeros.

Al margen de su actividad como museo, la fundación pondrá especial énfasis en el funcionamiento de la biblioteca, especializada en arte contemporáneo y también en arte y pensamiento oriental, que tanta influencia han ejercido en la obra del pintor catalán. De hecho, el propio Tàpies ha donado un total de 1.000 volúmenes a la biblioteca, cuyos fondos disponen ya de 4.000 libros sobre el tema. “Esto la hace única en España”, asegura Miquel Tàpies. “Creímos que era importante impulsar el estudio de las artes no occidentales, por el papel que han tenido y tienen en la formación de muchas de las corrientes del arte contemporáneo”.

En la biblioteca, los interesados en la obra de Tàpies podrán encontrar un completo archivo sobre su vida y obra. Por su parte, la fundación llevará a cabo tareas de carácter más privado, como la elaboración de certificados de autenticidad, la edición o coedición de obras, como el catálogo razonado sobre Tàpies, además de ofrecer todo tipo de ayuda a los estudiosos de la obra del pintor. Su hijo, Miquel Tàpies, dirigirá la fundación y Manuel Borja Villeda, conservador de la Hispanic Society de Nueva York, estará al frente del museo de la fundación.

Los tres espacios de exposición y la biblioteca estarán repartidos entre los cuatro niveles o plantas del edificio de Domènech i Montaner, obra pionera del modernismo, que integra por primera vez la tipología y la tecnología industrial en el mundo culto del centro urbano de la ciudad.

Los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech, bisnieto del maestro modernista, han sido los encargados de llevar a cabo la remodelación de la antigua editorial, construida en 1879. La complejidad espacial del edificio, basada en un juego notable de desniveles, es su valor más notable, y ha sido respetada casi en su totalidad, pues la intervención de los arquitectos se ha limitado a la creación y diseño de nuevas escaleras que comunican los tres niveles existentes y a la construcción de un sótano.

EL PODER DEL MERCADO

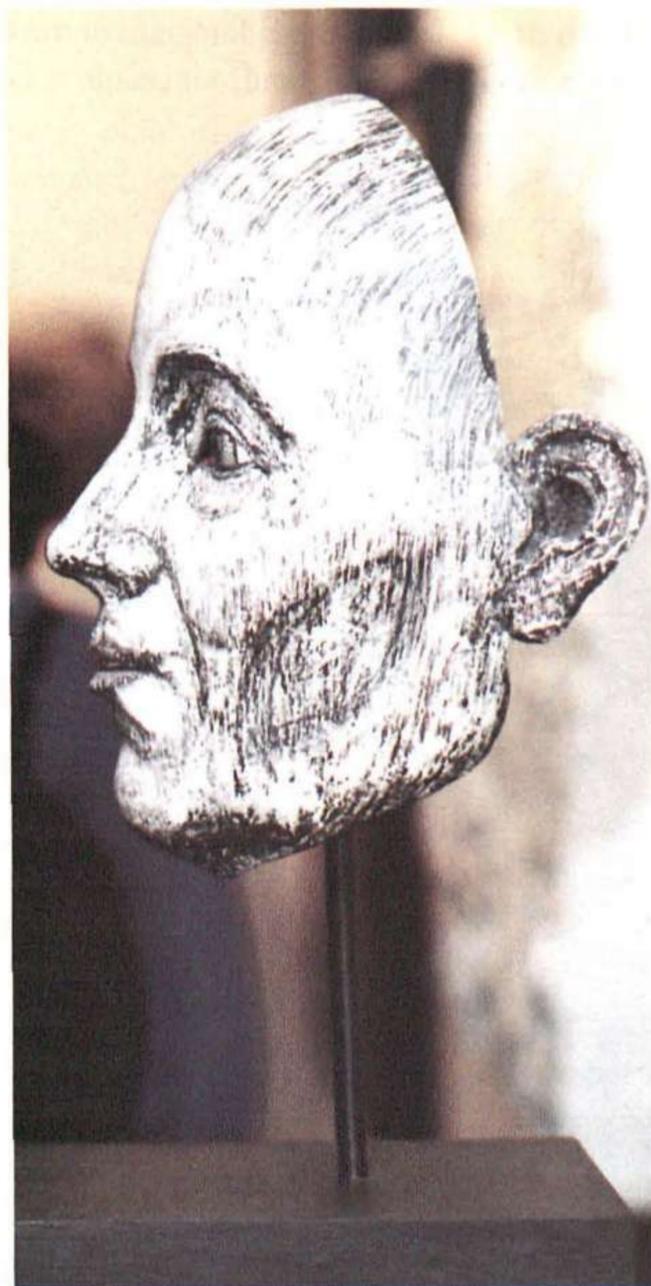
SARA MAYO

EL mercado del arte en España es imparable. Lo demuestra el éxito de Arco, feria entre las ferias, con la mayor asistencia de Europa y unas ventas astronómicas. Seguimos la corriente mundial: crear y vender, y en nuestro escaparate artístico tratan de brillar reflejos autonómicos. Al margen del hito ferial madrileño, Interarte apuesta por el mercado de las regiones europeas y en la Barcelona pre 92 se gesta una alternativa *distinta*, más de cara al artista que a la galería.

Con la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (Arco) no ha pasado como con la ciudad que lo acoge, Madrid. Arco es el triunfo de la planificación, un ejemplo de *visión de futuro*. Esto es, la calle se ha adelantado a los coches. Calles anchas preparadas para el incremento del tráfico. Lo que en 1982 pudo parecer una iniciativa arriesgada o desmesurada (mucho arte para poco coleccionismo), se ha convertido con el paso del tiempo en un hito mundial. En España, la vanguardia artística no sólo interesa: da dinero.

Arco 90, del 8 al 13 de febrero y con 80 creadores, ha generado operaciones comerciales con obras de arte por valor de 4.500 millones de pesetas, un 15% más que en la edición de 1989, y las cotizaciones han sido extraordinarias: un cuadro de Picasso de 1943, 1.400 millones de pesetas; una obra de Miró de 1937, 1.200 millones; una escultura de Susana Solano ha superado los 50 millones, al igual que las pinturas sobre tela de Miquel Barceló, y otra joven estrella de esta feria, José María Sicilia, ha cotizado lo expuesto en más de 20 millones.

El balance de este noveno certamen ha superado con creces los niveles de las anteriores y se ha sabido que muchos de los galeristas participantes ya tenían vendida su *oferta* el mismo día de la inauguración.



Escultura de Georg Baselitz presentada en la última edición de Arco.

Otro dato significativo de esta fiesta internacional de la compraventa es que el arte se revela como una operación rentable para colorear negruras monetarias. Inversores espabilados que quieren torear a Hacienda han encontrado un buen cauce. Es evidente que no todo se compra con factura y también que los expositores han cerrado más operaciones que las declaradas. Aunque no todo es felicidad transgresora y, en general, las galerías se quejan de que el cliente les obliga a incurrir en irregularidades fiscales y opinan que las cosas serían más legales y correctas si la legislación no penalizara el coleccionismo y facilitara una

normativa que animara la inversión y frenara el fraude. Los propios responsables de Arco han reiterado su deseo de que se incentive y liberalice la adquisición, tenencia y transmisión del arte contemporáneo.

El ministro Semprún saludó la feria elogiando el mercado del arte y anunciando una ley reguladora e impulsora del mecenazgo, pero de Cultura y del Ministerio de Economía y Hacienda se espera algo más. Al igual que se han dado facilidades a la importación de cuadros destinados a Arco suprimiendo los requisitos de documentación, el panorama mercantil del arte puede hacerse más transparente con la oportuna intervención oficial.

Como afirma la directora de Arco, Rosina Gómez Baeza, en 1990 cualquiera puede ser coleccionista de arte. A ello ayuda la catarata de información que recibe el comprador y, sobre todo, las facilidades de las entidades bancarias, promotoras a su vez de acontecimientos artísticos y becas a la creatividad. Las compras de arte a plazos son ya un hecho extendido, y en el mismo recinto ferial una caja de ahorros gestiona créditos instantáneos y pone en la mano del joven cliente el millón necesario para iniciarse como coleccionista y volver satisfecho a casa con el lienzo o la escultura bajo el brazo, que a más de uno se ha visto de esta guisa en las últimas ediciones de esta feria; a no todos les espera la furgoneta blindada.

Según los datos más recientes, el perfil del nuevo coleccionista es un individuo poco entendido en arte, pero entusiasta y fiado de quienes le informan y confiado en la progresiva revalorización de lo que compra. También es alguien que ahorra durante todo el año y se lanza a la aventura justo en las fechas programadas para ello. Pero las ferias no son ni mucho menos patrimonio de optimistas enteradillos y los responsables de su organización se muestran satisfechos de tener un público-clientela de arte cada vez más preparado y exigente.

Desde la cúpula ferial se ha hecho lo posible por no masificar el acontecimiento, incrementando el precio de entrada y cerrando el paso a la riada de colegios *devorafolletos* (que no a los estudiantes). De los 25.000 vi-

sitantes de la primera edición se pasó en 1989 a los 140.000. En 1990 han sido 142.000 (bastante más que en la Fiac de París y el doble que en Basilea). El freno resultó, pero aún podían verse y sufrirse colas kilométricas de espera, y recorrer Arco en día festivo era apostar seguro por el mareo. Ya dijo Vicente Verdú que, ante la abundancia descomunal de arte contemporáneo cuerpo a cuerpo y en directo, una emoción asegurada es la fatiga.

Y es que, desde el arranque de la década de los ochenta, la vitalidad cultural española ha subido de temperatura. Exposiciones, bienales, certámenes... La oferta ha sido cuantiosa. La demanda nacional, también, y la curiosidad extranjera, lo mismo. De las 217 galerías participantes en Arco 90, eran de fuera 146, con una fuerte presencia estadounidense y germano occidental, los dos países más fuertes en el mercado del arte.

Arco, con su Fundación y su Asociación de Amigos (presidida por Mario Conde-Banesto), con su facultad de promotora y compradora, su banco de datos en ciernes, su apoyo al vídeo y la fotografía, sus actividades culturales paralelas, su contribución (aunque contestada) a la lucha contra el SIDA y su consolidado prestigio internacional, es la indiscutible *reina de la feria*. Sin embargo, se han llevado a cabo en España otros proyectos nada despreciables.

En 1981, un año antes que Arco, nació en Bilbao Arteder, una feria internacional de arte contemporáneo que puso el acento en el diseño gráfico, pero sólo duró tres ediciones. En Valencia surgió Interarte, como certamen de arte, elementos auxiliares y antigüedades, y aún sigue en marcha, aunque con ciertos temores a propósito del respaldo oficial y la participación de galerías extranjeras, inferior a la

española. Redondeada con actividades paralelas, especialmente fotográficas, Interarte se planteó en su pasada edición (noviembre de 1989) atraer la participación tanto del sector público como del privado, favoreciendo el encuentro de iniciativas artísticas generadas en las regiones europeas. Para ello, la feria valen-

una feria *distinta* y de impacto mundial. Y no se trata de hacerle competencia desleal a Arco-Madrid. Según los galeristas involucrados en el proyecto, quieren inscribirse en el circuito internacional con un certamen artístico de primera fila, del mismo modo que otros países europeos con ferias complementarias,



Obras como la de Picasso que aparece en la foto son las joyas raras de los galeristas.

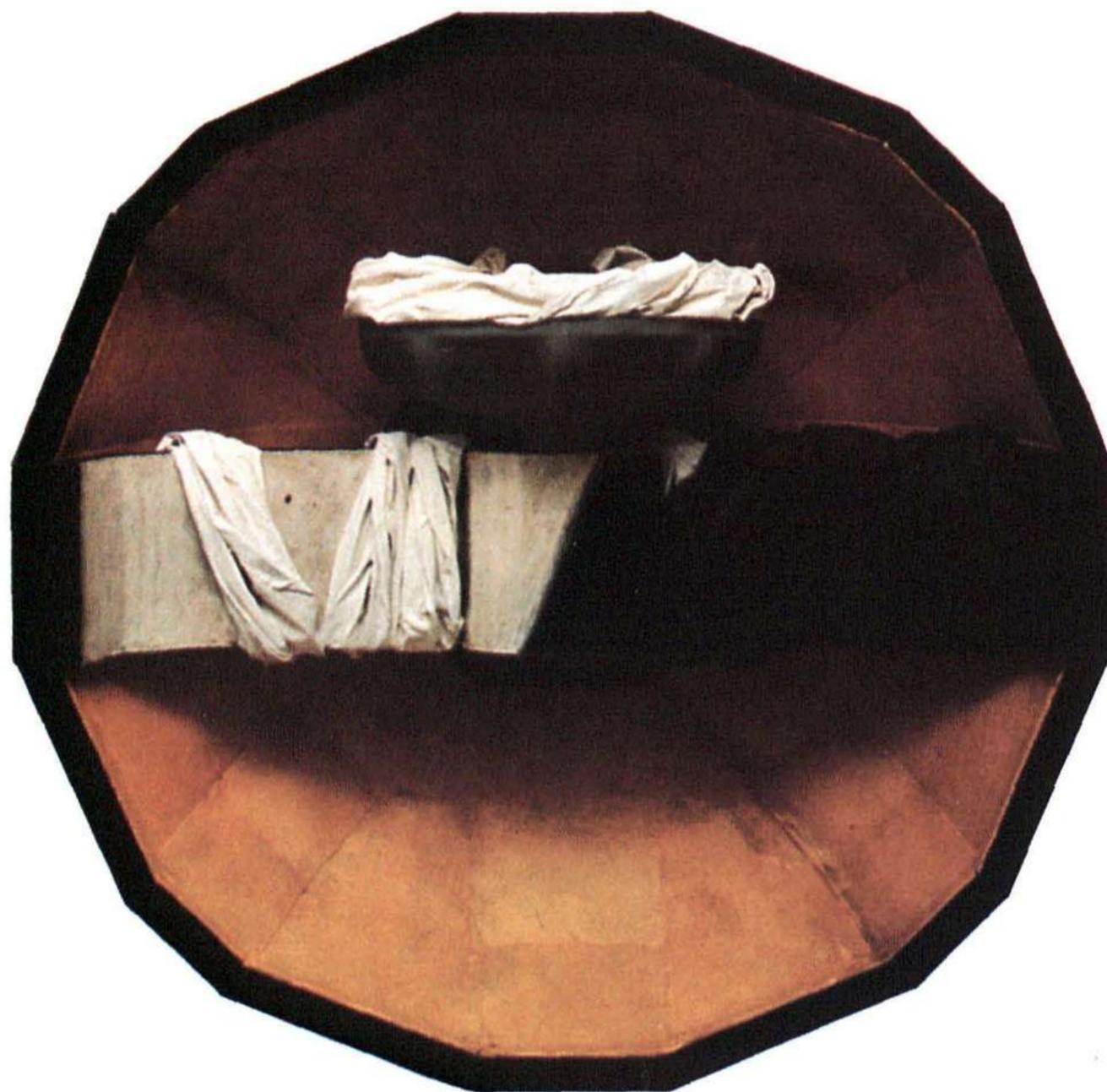
ciana ha suscrito un convenio con una entidad francesa, la Association pour la Recherche et le Developpement de la Difussion et la Promotion Européenne des Arts Plastiques. Su objetivo es aglutinar distintas corrientes creativas, al igual que la ciudad lo ha hecho a lo largo de la historia con las culturas mediterráneas.

Otra abierta ciudad mediterránea, Barcelona, no quiere quedarse atrás en el mercado del arte contemporáneo. Tras el fracaso de la biennial organizada en l'Hospitalet de Llobregat hace unos años (con falsificaciones de Tàpies por medio), Barcelona busca con cien ojos

como la RFA con Colonia y Francfort.

Se prevé que para 1992 Barcelona tendrá su acontecimiento cultural-comercial, su feria propia, y en ello están asimismo el Ayuntamiento barcelonés y la Generalitat de Cataluña. Esta feria parte de la base de que Barcelona es un centro productivo de arte contemporáneo, una cantera de creadores, y teniendo en cuenta esto, sus promotores quieren un reto de personalidades. La selección se hará a partir del artista que proponga la galería, no de la galería el marchante. La intención de criterio independiente está ahí. La peculiaridad está servida.

ESCULTURA ITALIANA



Alfredo Zelli, *Sin título*, 1989. Temple sobre madera y cartón,
230x200x200 cms. Galería Ugo Ferranti, Roma.

UN MODO DE CREAR

La exposición *La otra escultura* examina los aspectos más relevantes de la investigación plástica en Italia, circunscrita al ámbito de la escultura construyendo al mismo tiempo un modo particular de ver el proceso evolutivo que se ha llevado a cabo en los últimos treinta años.

CARLOTA VALCARCEL

En el marco del convenio cultural suscrito por los Gobiernos de Italia y España —firmado por el Ministerio de Cultura español y el Ministerio de Asuntos Exteriores italiano— se inscribe la exposición *La otra escultura (treinta años de escultura italiana)*, la cual consta de dos partes que se exhiben al mismo tiempo en el Palacio de Cristal de Madrid, dependiente del Centro de Arte Reina Sofía, y en la Casa de la Caritat y en el Palau de la Virreina de Barcelona, dependientes a su vez del Ayuntamiento de dicha ciudad. Así, después del primer período, del 21 de marzo al 6 de mayo, las obras expuestas en Barcelona pasarán a Madrid, y viceversa, prolongándose su exhibición desde el 15 de mayo al 30 de junio en Madrid y desde el 28 de mayo al 1 de julio en Barcelona.

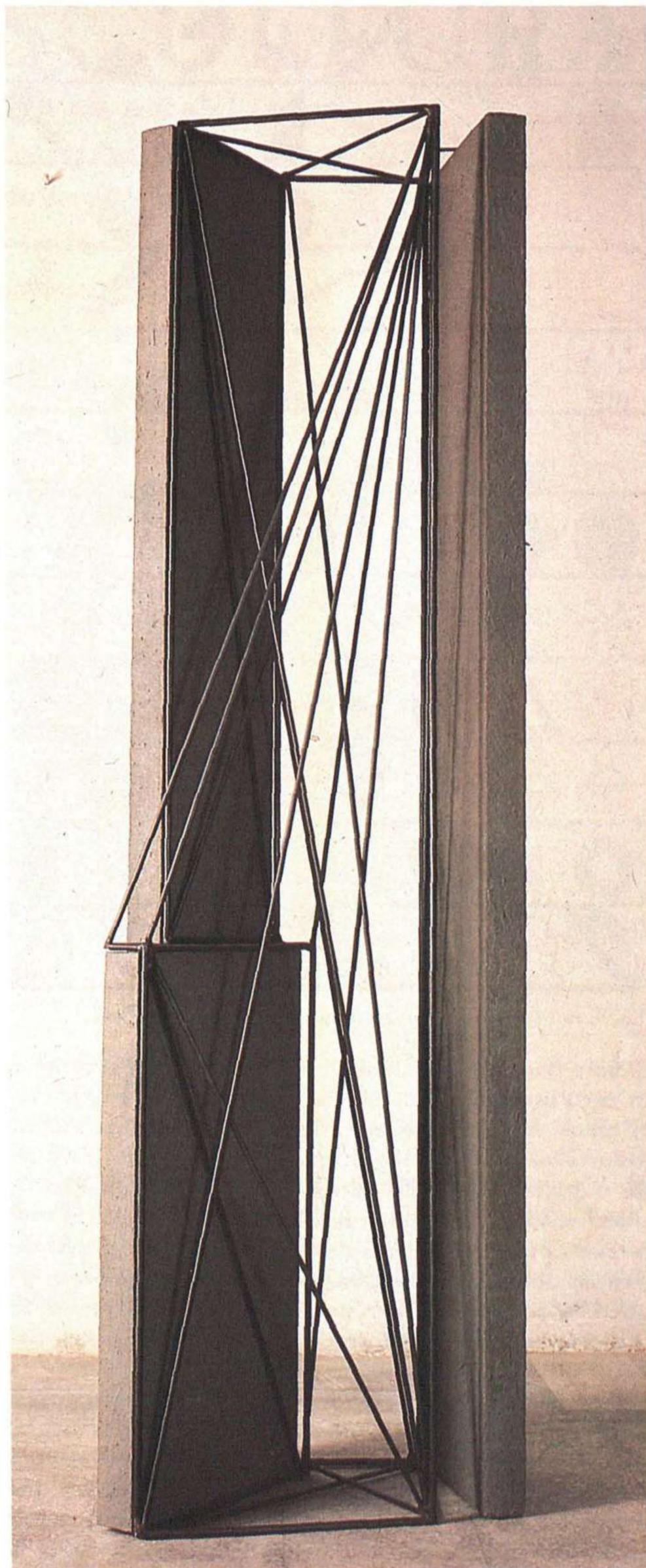
La muestra cierra, junto con la retrospectiva de Bram van Velde, la primera etapa del Centro de Arte Reina Sofía, que abrirá en el próximo otoño con otras dos importantes exposiciones de arte italiano, como son *El arte italiano del siglo XX, de las primeras vanguardias a la última posguerra* y una antológica de Alberto Giacometti, dando así a conocer al público español aspectos diversos e importantes del arte contemporáneo de Italia desde sus inicios hasta la más viva actualidad.

El comisario de *La otra escultura* es Renato Barilli, profesor de Fenomenología de los estilos en la Universidad de Bolonia, cuya selección parte, como él mismo explica en el texto que aparece en la revista, de la importancia que ha tenido en los últimos treinta años el desarrollo tecnológico para la creación de una escultura (otra escultura) distinta a la tradicional, especialmente en base a la aparición de nuevos materiales, como la resinas sintéticas, poliuretanos y poliesti-

HISTORIA

renos, o la utilización de recursos eléctricos. La exposición es, pues, una propuesta crítica que plantea una visión personal de la historia reciente de la escultura italiana, con un hilo conductor basado en los medios de expresión de lo artístico que por sus características peculiares ha liberado a los artistas de la necesidad de realizar ellos mismos el proceso manual de construcción de la obra.

Por otro lado, Barilli se planteó, a la hora de concebir la exposición, dónde iba a ser exhibida y la conveniencia de mostrar un panorama del arte italiano que



Giuseppe Uncini, *Espacios de hierro nº52*, 1990. Cemento y hierro, 230x60x50 cms. prop. del artista.



Lucio del Pezzo, *Las diez mil cosas del mundo*, 1988.

diera a conocer algo más de lo que ya tenía reconocimiento internacional. De este modo, así lo explica en el texto del catálogo, no consideró oportuno incluir los artistas del *arte povera*, como Mario Merz, Kounellis o Luciano Fabro. Todos estos artistas podían haber sido incluidos por su temática y utilización de los materiales, pero “ya es hora de que también en el extranjero se conozca la riqueza del panorama italiano, ya que el *arte povera* y la transvanguardia, no obstante su importancia, no concentraban ni agotaban en sí todas las posibilidades de nuestro país”.

La elección ha recaído sobre treinta escultores, treinta artistas para ilustrar treinta años de escultura, de 1960 a 1990, y que a su vez nacieron entre 1930 y 1960. Los números 3, 6 y 9 son las cifras claves que giran alrededor de esta muestra, cifras de signo mágico y demoníaco, que si Barilli fuera turinés, dada la afición-superstición de dicha ciudad por los asuntos de Mefistófeles, no hubiera elegido. Menos mal que, a

la hora de estructurar la muestra, no ha caído esta vez en un número fatídico.

Efectivamente, se han dividido las obras en cinco secciones en base a una diferenciación temática, cinco subdivisiones del concepto de escultura: *Estructura*, *Objeto*, *Ambiente*, *Iconos posmodernos* y *Regreso al futuro*. No existe, pues, un seguimiento cronológico manifiesto, aunque tanto el texto de la revista como el del catálogo están orientados en ese sentido, por lo que son una y otra (exposición y texto) complementarios a la hora de desentrañar la selección que nos ofrece el profesor Barilli.

Una selección en la que se advierte un interés principal por el elemento estético de la obra, de modo que, salvo quizá las producciones de Piero Manzoni, en las se aprecia una importante carga conceptual (no en vano corresponde a los principios de los sesenta), prima en las esculturas, y en el tono general de la exposición, un carácter objetual, de interés por el objeto en sí mismo.

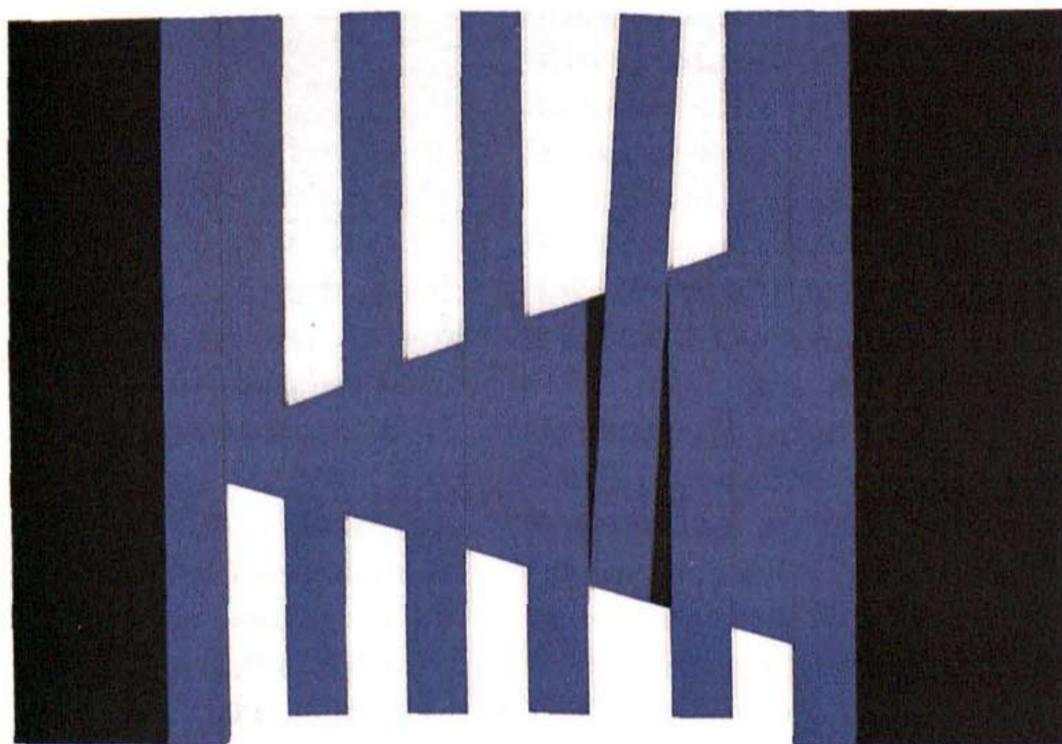
Las obras que aparecen en la exposición dan una muestra de lo variado y heterogéneo del panorama italiano, característica por lo demás propia de nuestro tiempo. Estructuras de un fuerte geometrismo y rigidez junto con objetos moldeables y blandos; esculturas que resaltan por su gran cromatismo al lado de otras con una total ausencia de color; representaciones de personajes fantásticos, otras no ya representaciones, sino instalaciones de objetos de uso cotidiano, junto con manifestaciones abstractas; obras de contundente solidez y enfrentadas a las que se caracterizan por la ligereza y fragilidad de los materiales. Todo esto fue lo que sin duda estaba en la cabeza de Barilli cuando, en la presentación de la exposición en Madrid, calificó el arte de la época que vivimos como de “barroco frío”. Barroco por su peculiaridad de reinterpretación ecléctica de todos los estilos, y frío por ese distanciamiento que producen las formas geométricas, los materiales fríos, valga la redundancia, que provienen del uso industrial, y un buscado hieratismo patente en la mayoría de las obras contemporáneas.

En definitiva, la exposición *La otra escultura, treinta años de escultura italiana* ofrece un modo de ver la historia reciente de la escultura italiana, pero no de una historia cerrada en absoluto. La recentísima ejecución de las obras expuestas, muchas de ellas de este mismo año, junto con la juventud de algunos de los artistas, que rondan los treinta años, hace prever cambios sustanciales que modificarán los supuestos en los que se basa esta exposición, que no por ello deja de tener un puesto importante dentro de la historiografía de los estilos. Esperemos que la contrapartida española, a la hora de mostrar a nuestros artistas en Italia, sea de la misma envergadura.

LA OTRA ESCULTURA

La escultura italiana, en paralelo con las corrientes internacionales, ha evolucionado considerablemente durante los últimos treinta años tanto en los materiales como en la temática. Una visión global de ello nos la ofrece Renato Barilli, comisario de la exposición.

RENATO BARILLI



Claudio de Paolis, *Broadway*, 1990. Acrílicos, madera, lienzo, 7x200x150 cm. Propiedad del artista.

La exposición *La otra escultura*, tal y como indica su título, pretende llamar la atención sobre aquellos aspectos de la investigación plástica que han sido posibles gracias a los grandes desarrollos tecnológicos del último medio siglo. En un primer momento, durante siglos e incluso milenios, los artistas confiaban sus intervenciones de orden tridimensional a materias que se encontraban en la naturaleza y que estaban provistas de propiedades particulares de dureza y de resistencia (por ejemplo, el mármol), o bien, cuando ya se disponía de una notable intervención de procedimientos tecnológicos (por ejemplo, la fundición en bronce), estos procedimientos reclamaban un alto precio, como era la renuncia al color, a la viveza de modelado. Las esculturas resultantes quedaban embalsamadas en un aura que recordaba inevitablemente un cementerio, un aura triste y apagada. Sin embargo, a lo largo del *Novecento* han surgido nuevas

posibilidades. Mientras tanto, aun continuando con la utilización de los metales, éstos han sido utilizados siempre en grandes y delgadas láminas, que se podían *imprimir* casi como si se tratara de papel y que podían ser coloreadas al fuego con el mismo método que se utiliza en la carrocería de los coches. Pero, sobre todo, hemos asistido al advenimiento de las materias surgidas de la química sintética, del desmesurado reino de las resinas, con sus preciosos caracteres de suavidad, de ligereza y de plasticidad infinita, caracteres que pueden fácilmente calificarse de *símil-orgánicos*. Todo ello sin olvidar la posibilidad de servirse directamente de aparatos eléctricos (tubos de neón, resistencias incandescentes) y finalmente abrirse también al ámbito de la electrónica con la luz opalescente de los vídeos. Y tampoco debemos pasar por alto las prolongaciones de orden conceptual, fruto de tantas innovaciones: los artistas han encontrado una intensa confianza en los momentos del

proyecto, se han sentido libres para formular empresas de apariencia imposible, para confiarse a diseños y a planos temerarios. Es decir, ha nacido una auténtica y verdadera escultura *conceptual*.

Cada una de las etapas cronológicas en las que cabe dividir un abanico de experiencias tal tiene una imbricación perfecta con las etapas fundamentales de la evolución tecnológica. Ya las vanguardias históricas, obviamente, habían vislumbrado estas nuevas fronteras, pero su recurso a los medios *distintos* había sido poco frecuente y esporádico debido a la relativa inmadurez de los tiempos. Posteriormente tuvo lugar el enorme segundo conflicto mundial, que impuso un compás de espera, y más tarde hubo que preocuparse también de la reconstrucción, en los años cincuenta, o bien de los nuevos recursos tecnológicos, que en aquel momento habían mostrado sobre todo el rostro destructivo de la bomba atómica, obligando de rebote a los artistas a arraigarse en las certezas de la vida orgánica y de la existencia, tal y como sucedió en la gama de estilos ligados al movimiento *informale*.

Y, por tanto, será sólo en los umbrales de los años sesenta cuando *la otra escultura* parezca dispuesta a desplegarse, en concomitancia con una recobrada confianza en los procedimientos de la producción industrial, cuando ésta se haga claramente rotunda, arrolladora. Las sociedades occidentales conocen el llamado *boom*; el proyecto racional y la programación encuentran nuevos espacios, y éstos, a su vez, se dirigen hacia la producción de bienes a gran escala. De hecho, la exposición se abre con los artistas que, nacidos en torno a 1935, sentirán, precisamente en los primeros momentos de 1960, el deber de reac-

ARTISTAS REPRESENTADOS

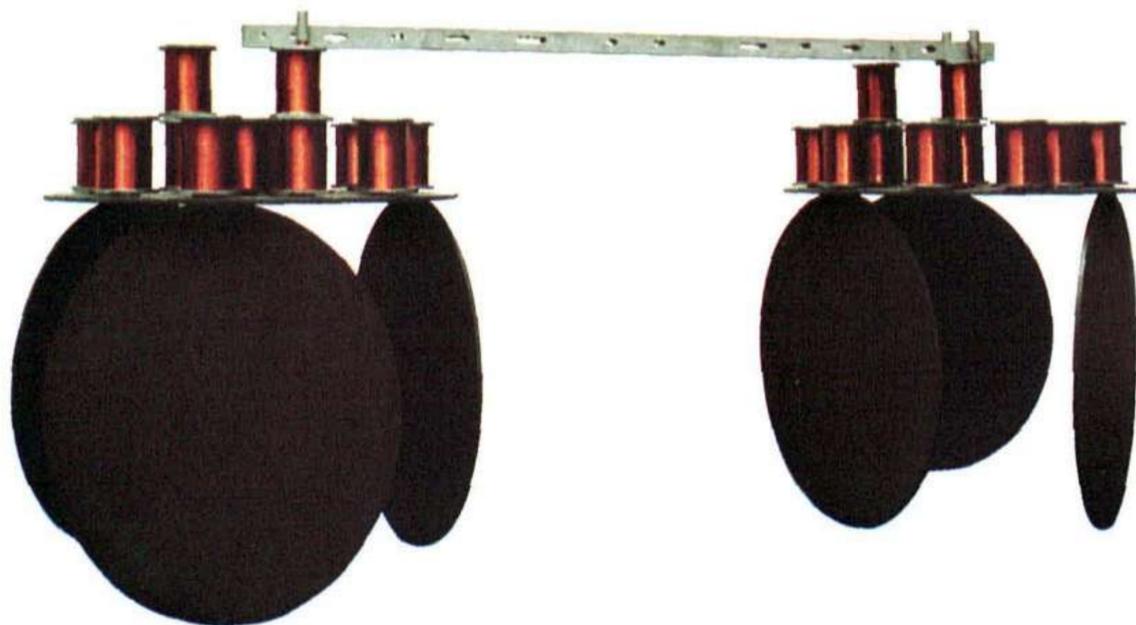
ESTRUCTURA, OBJETO, AMBIENTE (1ª parte)

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| — Piero Manzoni | — Enrico Castellani |
| — Gianni Colombo | — Giuseppe Uncini |
| — Piero Gilardi | — Aldo Mondino |
| — Lucio del Pezzo | — Pino Pascali |
| — Mario Ceroli | — Maurizio Mochetti |
| — Nicola Carrino | — Claudio Parmiggiani |
| — Germano Olivotto | — Eliseo Mattiacci |
| — Gianni Piacentino | |

ICONOS POSMODERNOS, REGRESO AL FUTURO (2ª parte) Obras de la transvanguardia, posmodernidad y nuevos futuristas

- | | |
|-----------------------|----------------------|
| — Stefano Arienti | — Umberto Cavenago |
| — Claudio de Paolis | — Andrea Fogli |
| — Innocente | — Federica Marangoni |
| — Giuseppe Maraniello | — Luigi Mainolfi |
| — Vittorio Messina | — Nunzio |
| — Luciano Palmieri | — Luigi Ontani |
| — Mimmo Paladino | — Aldo Spoldi |
| — Alfredo Zelli | |

cionar frente a los desórdenes *románticos* del movimiento *informale*, vistiendo en esta reacción los hábitos del rigor y buscando precisamente alianzas con el panorama tecnológico transformado. Y así sucede en Piero Manzoni con sus experimentaciones en el campo de las fibras sintéticas, con sus irónicas simulaciones de los productos fabricados en serie o con sus aventuras en el movimiento *conceptual*. O bien Enrico Castellani, con sus microaventuras plásticas, muy próximas a los procedimientos con los que se imprimen los circuitos de los ordenadores sobre placas de silicio; o también el intento de otros jóvenes



Izquierda, Luigi Ontani, *Las tres edades*, 1982. Madera pintada. Colección privada, Turín. Arriba, Eliseo Mattiacci, *Exploración magnética*, 1988. Hierro, aluminio y cobre, 410x135x200 cm. Propiedad del artista.

artistas de Milán de conseguir en la obra de arte el movimiento en términos *reales*, un intento, a decir verdad, algo ya fuera de moda, hasta tal punto cierto que, de todo aquel clima, la exposición se limita únicamente a seguir las empresas sucesivas de Gianni Colombo, transformado más que nadie en el ensayo de las reacciones del sujeto humano frente a estímulos externos representados por estructuras siempre inmóviles. Y durante todos aquellos años la investigación estructural era propia de muchos artistas romanos, entre los cuales la exposición ha decidido documentar las investigaciones de Nicola Carriño y de Giuseppe Uncini, a quien se puede ciertamente atribuir el mérito de haber anticipado el minimalismo proporcionándonos una original versión del país.

Como ya se ha dicho, en aquellos años el proyecto productivo se forjaba estrechamente con el objeto, con el producto, que era su fin último. Así, de las investigaciones sobre las estructuras es inevitable pasar a aquellas que pretenden erigir un monumento precisamente al dios-producto, al objeto de consumo, explotando a tal fin precisamente los mismos recursos tecnológicos de los cuales se servía entonces la producción industrial. Nos encontramos, en definitiva, en el *pop-art* de nuestro país, que tuvo protagonistas de alto nivel. Debemos empezar por Pino Pascali, que representa un intento de volver a escribir una especie de gran vocabulario, adoptando los criterios conjuntos de los productos y de los materiales *suaves* con los que se fabricaba éste, pero introduciendo también desfases, intervalos entre el significante y el significado con la intención de abrir vías a la ironía, al divertimento. Mario Ceroli, en cambio,

jugaba con la riqueza, en ocasiones trivial y estereotipada, de los nuevos productos y con la posibilidad de seguir trabajando el más antiguo de los materiales artesanos, la madera. Lucio del Pezzo y Piero Gilardi nos pueden parecer más respetuosos con la lógica de los materiales industriales, pero en realidad son sólo intentos, también en lo que a ellos se refiere, de introducir distancias críticas e irónicas. El objeto que nuevamente se nos propone en facsímile es siempre distinto del objeto natural, ha perdido para siempre su inocencia, adentrándose en el camino de una sofisticación sin retorno. Lo que también es válido para Aldo Mondino, a pesar de su pretensión falso-ingenua de rehacer las cosas con sus mismas sustancias. Pero no existe traducción que no sea, al tiempo, una traición.

Alrededor de 1968 se sitúa una importante discriminación histórica, y es siempre el desarrollo de la tecnología lo que lo puede mostrar de la mejor manera posible. En aquella coyuntura, y quizá de manera definitiva, la anterior confianza en las posibilidades de la industria pesada, confiada en las máquinas, cuyo objetivo esencial es la producción de bienes materiales. Desde ese momento, la pelota se halla en el tejado de la electrónica, que apunta hacia el desarrollo de los servicios, del sector terciario de los bienes inmateriales o posmateriales. En resumen, del *hardware* se pasa al *software*. Estalla el fenómeno del *arte povera*, que no aparece documentado en la exposición, ya que alguna de las sedes en las cuales ésta habrá de tener lugar (el Palacio de Cristal, Madrid) ya han ofrecido una documentación satisfactoria. Y además, ya es hora de que en el extranjero se sepa que, al lado de la indudable excelencia de Merz,



Pino Pascali, *Gusanos de seda*, 1968. Escobillones de material acrílico sobre sostén metálico. Colección Franz Paludetto, Turín.

Andrea Fogli,
Arca, 1989-1990.



Kounellis, Paolini, Fabro, Penone, Calzolari, De Zorio, Italia tiene otros muchos elementos dignos de todo respeto: Eliseo Mattiacci, fuerte constructor de aparatos que sirven para captar las vibraciones más sutiles, y viceversa; Maurizio Mochetti, que sabe construir estructuras inmateriales. No debemos olvidarnos de Germano Olivotto, que fue uno de los primeros en descubrir la virtud semiorgánica del neón. Con Claudio Parmiggiani y Gianni Piacentino, aunque de manera muy diferente entre ambos, estamos en el contragolpe general, para el cual el *software* de la revolución electrónica sirve no sólo para asaltar el presente-futuro, sino que rebota también hacia atrás, recupera mitos y ritos del pasado.

Con lo cual nos hallamos en el punto de inflexión que tiene lugar aproximadamente en la mitad de los setenta, cuando desde el seno mismo del arte *conceptual* surgen las investigaciones que se dirigen directamente hacia el pasado y la memoria. La electrónica, de hecho, tiene dos almas, una futurible y otra *conservadora*, dirigida a hacer posible los grandes bancos de datos, el registro fiel de todos los estilos del museo. En términos históricos concretos, esta inversión de tendencia fue cultivada entonces por dos formaciones: la *transvanguardia* y los *nuovi-nuovi*. Por lo que se refiere a la primera, la exposición documenta una breve antología del trabajo de Mimmo Paladino, que fue el único entre los transvanguardistas que se dedicó con perseverancia a la escultura. Por lo que se refiere al segundo grupo, mucho más numeroso y rico en protagonistas de alto nivel, aunque todavía no bien conocido en el extranjero, nos encontramos con Luigi Ontani y sus ídolos *ligeros* erigidos a la frivolidad, a la perversa inocencia de un

enfant gâté; Luigi Mainolfi y sus magníficas aventuras en pos de las dos y las tres dimensiones; Giuseppe Maraniello y sus acrobacias y equilibrios en el vacío; Vittorio Messina y sus construcciones, que son a un tiempo arcaicas y futuristas; Aldo Spoldi y sus juguetes gigantescos. A ellos se le puede asociar Federica Marangoni, con su minimalismo personal de molicies ornamentales.

Pero a mediados de los años ochenta ya está preparado un nuevo punto de inflexión, al que nos podríamos referir con el título de una película de éxito, *Regreso al futuro*, en el que ya hay concentrado un cierto sentido de ambigüedad; de hecho, no hay la menor duda de que los jóvenes de las últimas generaciones intentan volver a ponerse en camino para conquistar el futuro, razonando en términos de lúcida construcción, de rigor en el proyecto. Pero la nostalgia del revivalismo no les abandona del todo, llevando tras sí una pizca de extravagancia. Así es para los dos nuevos futuristas, Innocene y Luciano Palmieri, o para el minimalismo ligero de Stefano Arienti y de Umberto Cavenago, o para el cortocircuito entre antigüedad y neomodernidad que se asoma brillantemente en las obras de un grupo de artistas romanos: Nunzio, Claudio de Paolis, Andrea Fogli, Alfredo Zelli.

LA OTRA ESCULTURA. Treinta años de escultura italiana, 1960-1990.

21 de marzo-6 de mayo 1990 (1ª parte).

16 de mayo-30 de junio (2ª parte).

PALACIO DE CRISTAL DEL RETIRO, MADRID.

22 de marzo-6 de mayo (2ª parte)

CASA DE LA CARITAT, BARCELONA.

28 de mayo-1 de julio (1ª parte)

PALAU DE LA VIRREINA, BARCELONA.



Piero Manzoni, *Línea*, 1959-1960. Cajas de cartón prensado y caja de madera. Colección Nanda Vigo, Milán.

CLAVES

DE RAZÓN PRÁCTICA

Directores
Xavier Pradera Fernando Savater

Abril 1990/Número 1
Precio 500 pesetas

FERNANDO SAVATER
El Estado clínico

LUIS ANGEL ROJO
La URSS, sin plan y sin mercado

MANUEL CASTELLS
El fin del comunismo

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO
Cuando la flecha está en el arco, tiene que partir

Documento
FRANCIS FUKUYAMA ¿El fin de la historia?

Guía de colaboradores

José Luis Aranguren
Alfredo Aracil
Juan Aranzadi
Rafael Argullol
Aurelio Arteta
Manuel Azcárate
Félix de Azúa
Manuel Ballbé
Helena Béjar
Juan Alberto Belloch
Juan Benet
Andrés de Blas
Francisco Calvo Serraller
Victoria Camps
Julio Caro Baroja
Manuel Castells
Raymond Carr
Juan Luis Cebrián
Fernando Claudín
Ramón Cotarelo
Juan Cueto
Javier Echeverría
Antonio Escohotado
Luis Fernández Galiano
José María Ferrater Mora
Juan Pablo Fusi
Jaime García Añoveros
Carlos García Gual
Juan García Hortelano

Juan Gil
Enrique Gil Calvo
Salvador Giner
Josefina Gómez Mendoza
Victor Gómez Pin
José María Guelbenzu
Manuel Gutiérrez Aragón
Tulio Halperin Donghi
Santos Juliá
Jon Juaristi
Manuel Jiménez de Parga
Emilio Lamo de Espinosa
José Luis Leal
Diego López Garrido
Jorge Lozano
Agapito Maestre
José María Maravall
Javier Marías
Juan Marichal
Tomás Eloy Martínez
Gonzalo Martínez Fresneda
Ubaldo Martínez Veiga
Vicente Molina Foix
Carlos Moya
Javier Muguerza
Emilio Ontiveros
José Emilio Pacheco
Ludolfo Paramio
Victor Pérez Díaz

Javier Pradera
José Ramón Recalde
Luis Ángel Rojo
Francisco Rubio Llorente
Nicolás Sánchez Albornoz
Rafael Sánchez Ferlosio
Ángel Sánchez Harguindey
José Manuel Sánchez Ron
Fernando Savater
Julio Segura
Jordi Solé Tura
Juan José Solozábal
Ignacio Sotelo
Eugenio Tñas
Gabriel Tortella
José Trujillo
Fernando Vallespín
Consuelo Varela
Ramón Vargas Machuca
Manuel Vázquez Montalbán
José María Zúñiga

Edita Progres (Grupo PRISA)

ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Sí, envíeme CLAVES cada mes directamente a mi domicilio (10 números), al precio de 5.000 pesetas
Deseo pagar mi suscripción: Contra reembolso. Por domiciliación bancaria

Banco/Caja

Domicilio

Nombre y apellidos

C. P.

Provincia

Edad

Profesión

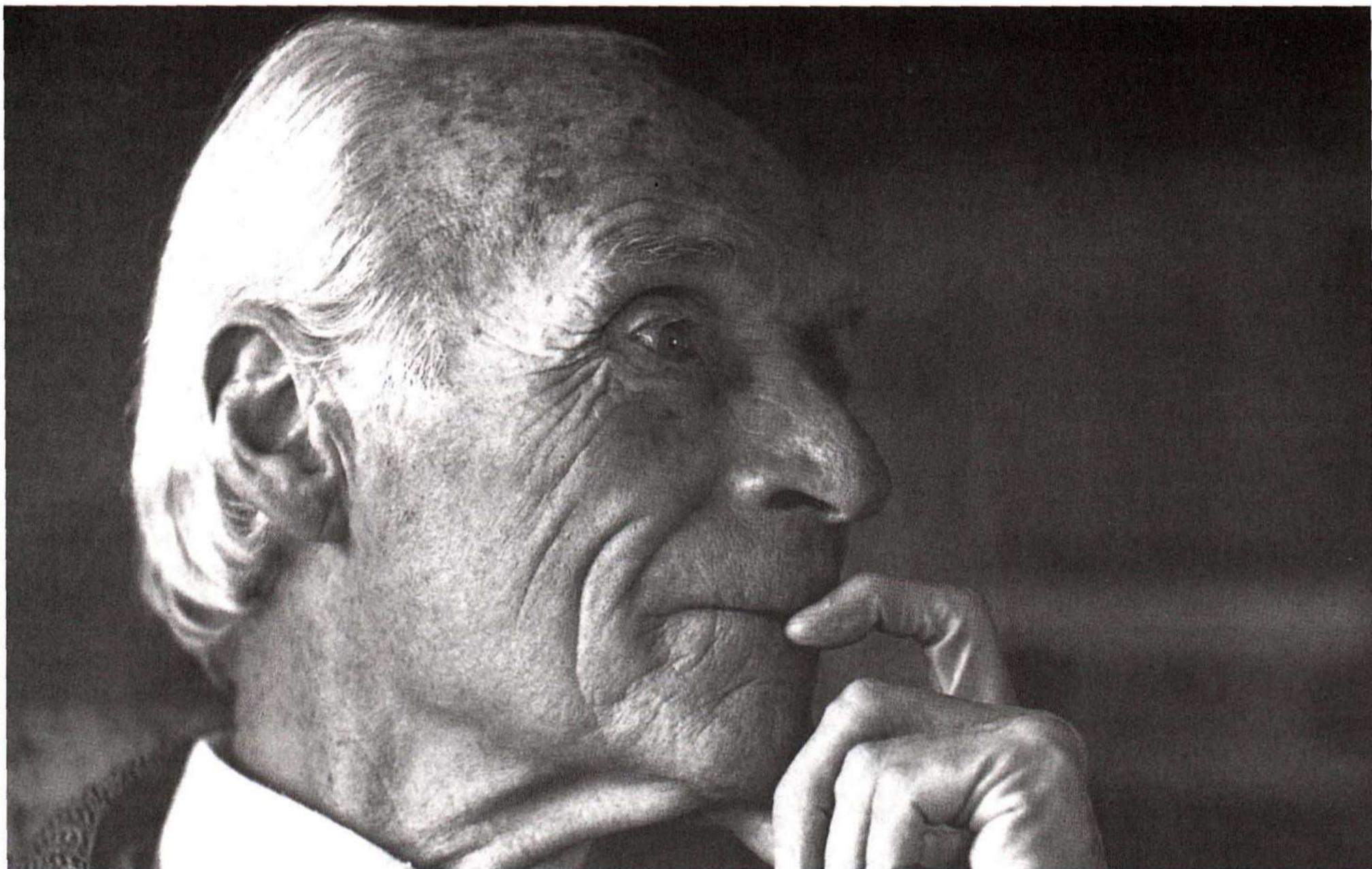
Firma:

Población

Población

Cuenta re

López de Hoyos, 141, 28002 Madrid.



BRAM VAN VELDE

EN LOS LÍMITES DE LA PINTURA

DAVID CASADO

Tras su paso por el Instituto Valenciano de Arte Moderno, se exhibe en Madrid, en el Palacio de Velázquez del Centro de Arte Reina Sofía, una muestra antológica dedicada al pintor Bram van Velde que, organizada por el Centre Georges Pompidou, de París, representa la retrospectiva más completa dedicada a este gran artista.



Naturaleza muerta, 1930. Óleo sobre tela, 100x81 cm. Galería Maeght.

EL hecho de que la figura del pintor holandés Bram van Velde (1895-1981) resulte casi siempre difícil de encajar en la historiografía del arte correspondiente a las décadas centrales del siglo XX, sin duda ayudará a despertar el interés por el atractivo de una exposición que a través de una cuidada selección de obras —óleos y *gouaches*— pretende rendir un homenaje a la memoria de un artista que fue poco conocido en vida, pero cuyo nombre representa un vínculo fundamental entre la llamada Escuela de París y el moderno expresionismo abstracto norteamericano.

La presentación de 88 de sus cuadros de todas las épocas supone la oportunidad de situar su obra en el contexto de la historia de la pintura contemporánea, especialmente en el período de la posguerra, así como de dar a conocer la casi totalidad de su producción desde sus orígenes, alrededor del año 1922, hasta su muerte, en 1981.

Nacido el 19 de octubre de 1895 en la pequeña localidad de Zoeterwoude, cerca de Leyden (Holanda), en el seno de una familia humilde, Abraham G. van Velde nace para la pintura a finales del mes de mayo de 1922, cuando se instala en Worpswede, al norte de Bremen (Alemania), para una estancia que se prolongará hasta septiembre de 1924, en que fija su residencia en París. Durante estos dos años, el pintor comienza su carrera realizando cuadros naturalistas antes de entrar en contacto con el expresionismo alemán.

En París, donde permanecerá en una primera etapa hasta 1930, recibirá la doble influencia de Matisse y de Picasso, aunque pronto se irán dibujando el pensamiento y el hallazgo de unas formas que seguirán siendo distintivos de toda su obra hasta el final, con una unidad imperturbable más allá de sus lentas inflexiones.

El pintor parte del esquema cubista, pero pronto se sentirá más atraído por el color y las formas que se reflejan en la creación de Matisse, y su obra evoluciona entonces rápidamente del expresionismo al cubismo para desembocar en la abstracción, liberándose

poco a poco de esa visión poscubista, preocupada por la estructura, para investigar el color, que, ayudado por la técnica fluida del *gouache*, otorga a su pintura una luminosidad que en adelante será de gran refinamiento.

Casado con la pintora alemana Sophie Caroline Kloker, llamada Lilly, Bram van Velde y su mujer abandonan París en 1930 y viajan a Montecarlo y Niza antes de instalarse en la isla de Córcega, lo que permite al pintor conocer el mundo mediterráneo que ya había percibido en la obra de Matisse. Dos años más tarde, en el límite de sus recursos, el matrimonio decide irse a vivir a España, donde la vida es más fácil. Instalados en un pueblo de pescadores de la isla de Mallorca, Van Velde y su mujer permanecerán cuatro años entre nosotros, hasta que de repente la muerte sorprende a Lilly y el estallido de la guerra civil obliga al pintor a ser evacuado en un buque de guerra.



Nieve, 1923. Óleo sobre tela, 11x130 cm. Colección particular.

De regreso a Francia, el pintor se instalará en casa de su hermano Geer, quien le presentará a Martha Arnaud-Kuntz y al que se convertirá en su gran amigo, Samuel Beckett. Tras esta época de preguerra, en la que fijará su propio lenguaje y la personal doctrina a partir de la cual iba a desarrollar una interesante meditación en torno a la realidad, la pintura y el pintor, Bram van Velde abandona la práctica pictórica durante los años de duración de la guerra mundial. Como él mismo escribe evocando su miseria: “Aguantamos porque la esperanza estaba puesta en otro sitio. Durante la guerra no pinté porque no pude. Comíamos lo justo para sobrevivir y la pintura exige un gran esfuerzo”.

A partir de 1945, en la pobreza y en la firmeza de su vocación creadora, el artista comienza la producción de sus obras sin títulos y su actitud ante la vida queda reflejada en la formulación de este sentimiento: “Perfectamente solo, libre, sereno y desheredado”.

Según Daniel Abadie, la obra de Bram van Velde resulta ejemplar de lo que podríamos llamar la otra lección del cubismo, aquel “relevé generacional” salu-

dado en los años treinta por marchantes como Zervos y Tériade. Una lección que en 1927 caracterizaba este último diciendo: "Partiendo de la realidad como una idea-base, Picasso quiso despojarla de todo aspecto inútil y, mediante una abstracción legítima, reconstruirla con la síntesis de sus elementos plásticos esenciales. Los jóvenes que vienen hoy en día tras él, conscientes de los resultados obtenidos, han tomado el camino inverso. Se han servido de la idea plástica como base, como punto de partida para la concepción de sus telas, y quieren reencontrar, según el ritmo de una visión y de una imaginación libres, una realidad lírica exaltada por la memoria, multiplicada por la magia misteriosa de un arte puro".

LAS telas de preguerra —tanto las de la época parisiense como las de Baleares— obedecen en Van Velde a esta estética poscubista, entonces generalizada, pero manifiestan ya el lenguaje de formas y estructuras que invadirá su pintura hasta confundirse con ella. Y si las formas nacidas en aquel contexto lingüístico acompañarán al pintor durante toda su creación posterior, será el color el que se convertirá para él en una aventura cada vez más profunda, depurada y sonora.

En 1948, Samuel Kootz, el célebre marchante neoyorquino de Picasso, que un año antes había conocido al pintor, a raíz de una presentación en Francia de los trabajos de los entonces jóvenes artistas norteamericanos Baziotes, Bearden, Browne, Gottlieb, Holty y Motherwell, da a conocer en Nueva York la obra del Bram van Velde. De todos los artistas establecidos en Francia en aquella época, Van Velde era el único que rechazaba las soluciones plásticas propuestas por Picasso, sustituyendo el orden poscubista por el gesto y el color. En ello coincidía con los planteamientos de los nuevos pintores americanos de la posguerra, y este hecho resultaría crucial para el desarrollo pictórico del artista, al encontrar en los creadores norteamericanos la misma preocupación por encuadrar el gesto y el color dentro de unas concepciones poscubistas que le significan quizá como el único lazo de unión entre la Escuela de París y la abstracción americana.

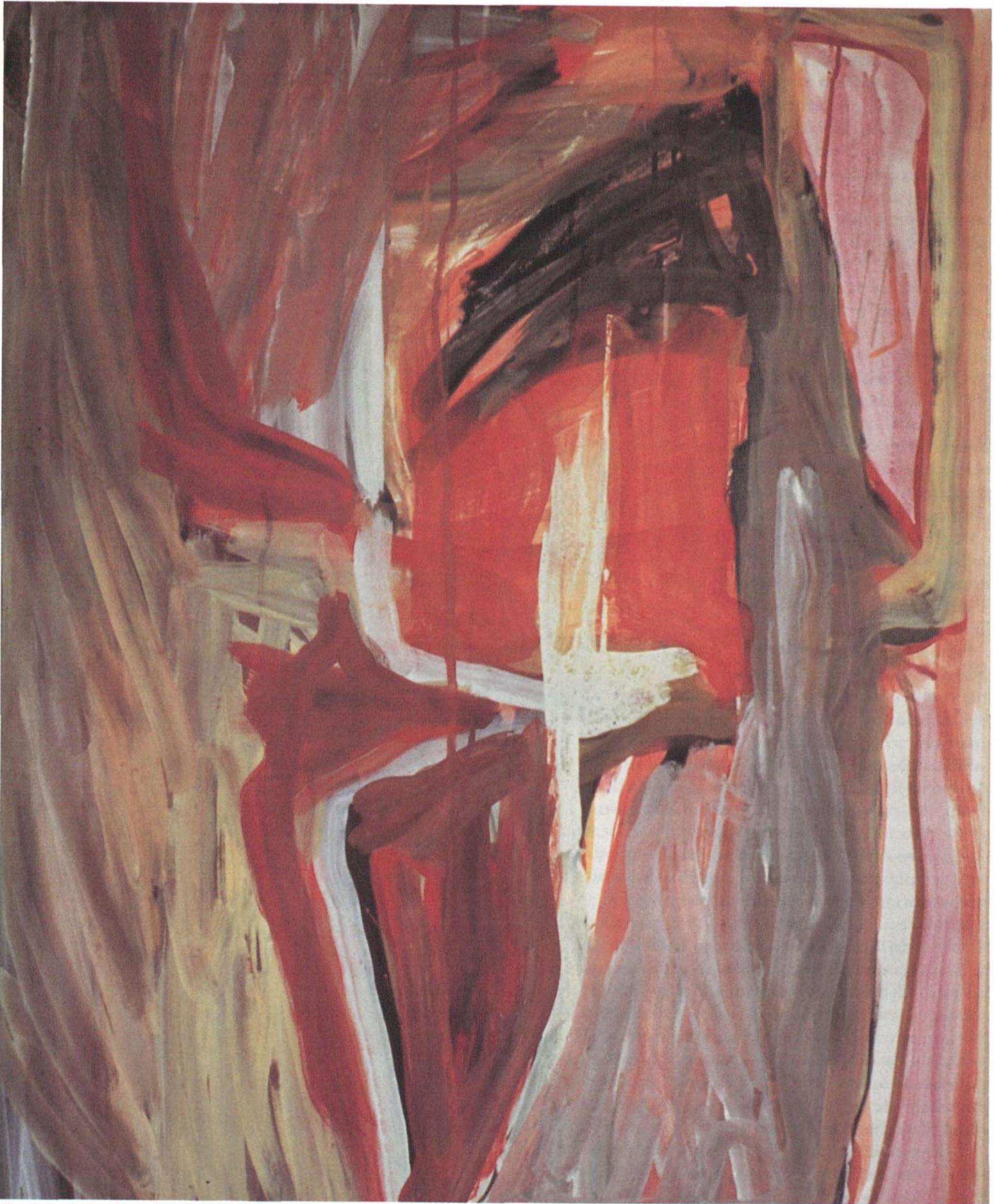
Al igual que algunos de sus contemporáneos —De Kooning o Asger Jorn, por ejemplo—, Bram van Velde se situó en el límite entre la figuración y la abstracción, renovan-

do la siempre actual problemática sobre la figuración, y aunque la guerra había frenado sus búsquedas plásticas, el pintor las reinicia durante los años cincuenta.

A partir de entonces, con una producción escasa —de 10 a 12 lienzos al año—, Bram van Velde se somete durante los próximos 30 años a un gesto casi automático, cada vez más amplio y de abandono, que elabora un dibujo sin profundidad ni relieve. Son formas en el espacio que se descomponen hasta su desaparición. Al suprimir la imagen, el color se adueña del lienzo y se vuelve cada vez más fluido. Entonces su mirada descubre una realidad sensible que no



Sin título, 1960. Óleo sobre tela, 100x81 cm. Colección Andrée Putman.



Sin título, 1972. Gouache. Colección particular

le sirve más que de pretexto para un simulacro ilusionista, y de esa forma cada cuadro se convierte en un "autorretrato" —como a él le gustaba decir— de figuración velada que se oculta al espectador o se manifiesta tan sólo mediante un guiño.

COMO señala Jean-Hubert Martín, comisario general de la exposición, "la obra de Bram van Velde es una búsqueda de sí mismo que se hunde en las profundidades del ser. Pero toda búsqueda de uno no puede conducir sino a una pintura ambiciosa y al mismo tiempo estructurada y anárquica". De ahí quizá la violencia de las relaciones coloreadas en su pintura y también su armonía. El suyo es un arte en el que la valoración de lo espontáneo convive con la brutalidad del gesto, y por todas partes surge la certeza del propio pintor, que afirmaba: "Yo pinto la imposibilidad de pintar".

Del mismo modo que Malevitch se apropia de la rama abstracta del cubismo de Picasso para crear el suprematismo, Bram van Velde parece también adueñarse del primer Mondrian para, a partir de él, extraer ese lirismo del gesto que el otro abandona en aras de la construcción. A este respecto, quizá resulte ilustrativo conocer que Van Velde lo retoma por su cuenta estructurando la superficie del lienzo y saturándolo de elementos imbricados. Con ello, el artista avanza en el oscuro presentimiento de "que para que aparezca la figura hay que intentar ser lo menos figurativo posible".

Bram se contenta con saber ver dentro de sí. En sus últimos años se olvida incluso de sus antecesores, de esos maestros de la historia de la pintura por los que llegó a sentir verdadera admiración. Son muy pocos. De Italia, solamente Tiziano y Tintoretto, más Tintoretto que Tiziano; de España, solamente El Greco y Goya; de Holanda, nada más que Rembrandt y Hals, y al llegar a éste sus ojos se iluminaban, porque Hals, con toda seguridad, es un herma-

no. Luego, alguna palabra más para Brueghel. Y eso es todo.

El óleo es más pastoso y el *gouache* más fluido, pero no hay contraposición entre ambos. "A primera vista", escribe Florian Rodari, "la pintura de Bram van Velde no conduce nunca a ninguna conclusión, a ningún reposo para la vista: ni los colores son puros ni las formas fijas, y ambos, continuamente, se escapan a la definición que desearíamos darles". Y en

efecto, alguna consideración crítica ha podido calificar de "lamentable", sin duda bajo alguna otra influencia, este mundo pictórico del pintor holandés, que a medida que avanza se deshace de sus apoyos, de sus tenues seguridades, que siempre se hunde más profundamente en la pérdida de toda referencia exterior y en la delicuescencia de la materia.

A propósito de esta obra, el pintor Antonio Saura afirmaba en 1978 que "el abandono (o la descomposición) de la imagen objetiva provoca en determinados artistas de extremado lirismo —entre los cuales Bram van Velde es uno de los ejemplos más claros y hermosos— la aparición

de un lujurioso desencadenamiento de ritmos y de formas excesivas..., unido, paradójicamente, a una gran limitación en el repertorio estructural empleado".

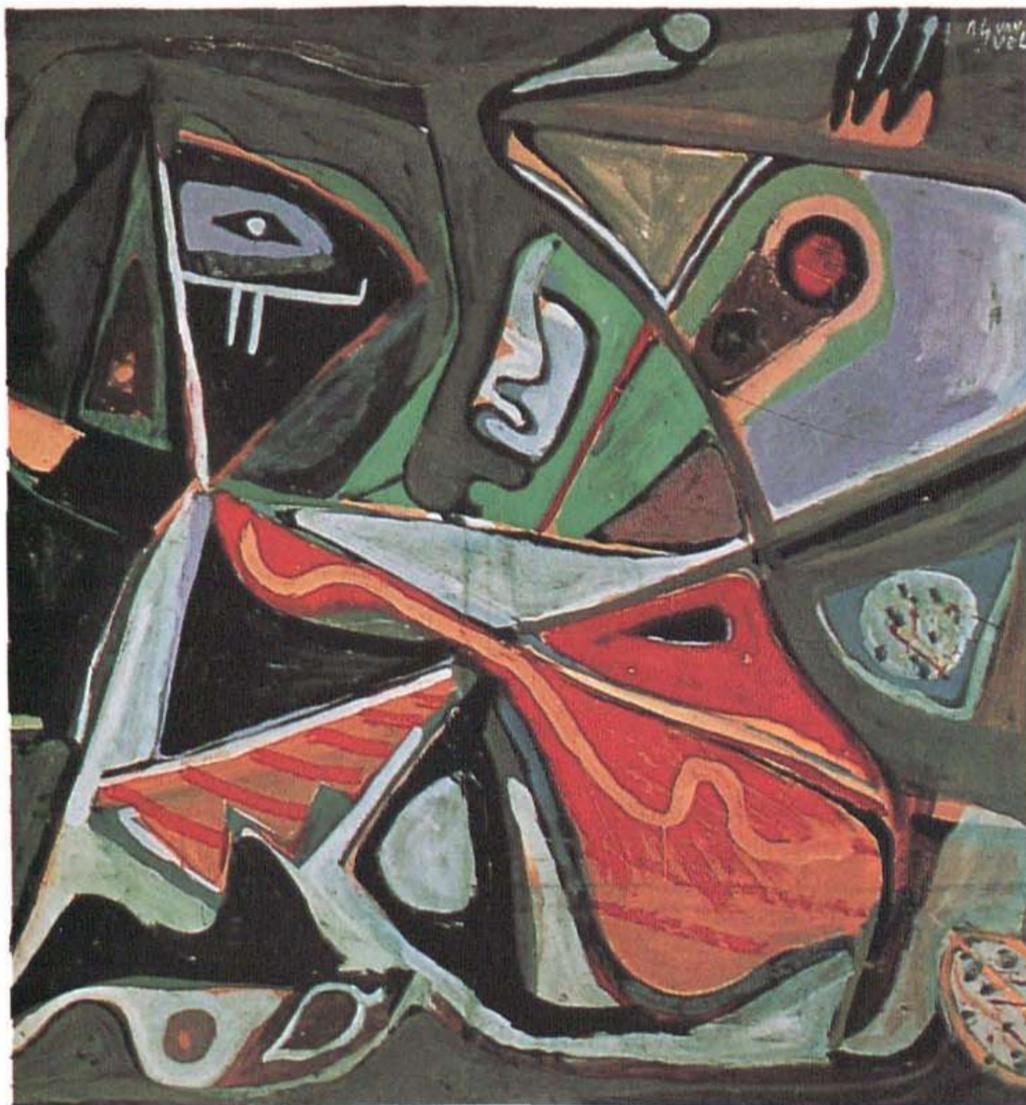
No resulta por ello adecuada la tentación de asimilar su obra al movimiento expresionista, o subrayar concomitancias o parentescos con los pintores del grupo Cobra, olvidando que estos últimos buscaban proclamar agresivamente su respuesta frente al mundo. A esta actitud enfurecida Van Velde opone, por el contrario, su silencio. "Lo importante", decía, "es no ser nada".

BRAM VAN VELDE.

Comisaria: Claire Stoullig.

27 de marzo-18 de mayo.

PALACIO DE VELÁZQUEZ.



Sin título, 1940. Gouache. Colección particular.

EL ESPEJO IRREPETIBLE

"Qu'est-ce en effet que cette surface colorée qui si était pas là avant? Je ne sais pas, s'ayant jamais rien un de pareil. Cela semble sans rapport avec l'art, en tout cas, si mes souvenirs de l'art sont exacts".

Samuel Beckett, 1949.

Ed. galería Maeght, oct.-nov. 1978.

CÉLULAS y alveolos, meandros y colmenas, deltas y circulaciones rápidas, auroras boreales y carnazas lívidas, luminosas marinas y terrenos otoñales, círculos como ojos, ojos como senos, fantásticas frutas, campos labrados, cortes celulares, estratificaciones aserradas, pulpas e intestinos, zonas ocupadas sin necesidad aparente, zonas borrosas o inconclusas, máscaras inconexas, residuos de naturalezas muertas, un solo personaje sumergido en el espacio o dos personajes separados por indescifrables blanduras, grandes bestias colosales desintegradas en su excesiva complejidad, lagos, ecos, cúpulas orgánicas...

Acusemos recibo de cuanto se ofrece a nuestra mirada una vez superada la percepción global e instantánea, físicamente vertiginosa, del primer acercamiento. Pronto nos daremos cuenta de que frente a las pinturas de Bram van Velde nos hallamos en un estado de abandono y de fascinante hipnosis semejante a la que hemos podido sentir frente al mítico muro manchado, con la diferencia de que en esta obra equívoca y transparente cualquier indicio queda indefectiblemente sometido a una construcción que participa a la vez del rigor y la dejadez. Playas de colores ondulantes, ritmos

encubridores de toda la superficie, fluidez del tratamiento logrado mediante el empleo de tonos ligeros, transparentes, jugosos: la impresión de una aparente espontaneidad, una gran facilidad, rapidez y frescura en el trabajo. Y por encima de todo algunas presencias constantes que contribuyen a provocar la ambigüedad fundamental del resultado: la convulsión total de las superficies y la necesidad de su ocupación absoluta mediante una inédita y blanda estructuración, el inacabado de las formas y la dinámica presencia de una realidad transgredida.

Hasta aquí algunas apariencias que no son totalmente engañosas. Pero detrás de los bellos colores y de la frescura del tratamiento pictórico aparece, sin embargo, una dramática densidad que, curiosamente, contribuye a crear la misma fluidez de los ritmos y de las texturas, la obsesiva ocupación territorial tras la cual no queda libre ninguna parcela. Estos ritmos no muestran energía ni apasionada destrucción, ni parecen obedecer a una necesidad ineludible de acción ni a una especial disponibilidad a la invención. La blandura y dejadez de las formas, la indecisión que muestran a veces los derroteros, la laxitud y el aparente cansancio

de su realización, convierten a los elementos contradictorios que se ordenan en ritmos orgánicos en un aberrante y hermoso laberinto. La lenta energía que parece desprenderse de estas pinturas, el lentí inquietante y el sonambulismo de esta acción provienen de un curioso y lento automatismo que acaba por acentuarse aún más al ser respetados los límites impuestos por las superficies ocupadas.

Se obtiene la impresión de una adaptación y condicionamiento al formato como si se hubieran fijado de antemano los límites de un terreno dedicado a una experiencia vital, a una expansión orgánica, pero de lento crecimiento e inconclusa energía. (...) El formato condiciona el resultado, y en este sentido la obra de Bram van Velde es una de las que mejor ejemplifican la renovación reciente del concepto bidimensional de la pintura y el desarrollo de nuevos ordenamientos estructurales de las superficies.

Por esto la pintura de Bram van Velde resiste difícilmente a la fragmentación, a la reproducción del detalle. El cuadro parece hacerse por sí mismo, con un color púdicamente encubierto, en un crecimiento lógico donde cada gesto queda supeditado a estudios anteriores de frágil equilibrio, aunque al precio de una angustiada indecisión y un verdadero terror germinativo. Las formas se rompen y explotan en un espacio subjetivo donde los conflic-



Bram van Velde en la azotea del taller de Walasse Ting, Nueva York, 1962.



S.T. Mont Rouge, 1937-1938. Gouache.

tos éticos se imbrican lentamente. Convertida en una acción dramática, la pintura se construye mediante la acumulación sucesiva y enlazada de múltiples y sugerentes fracasos. Al mismo tiempo, quizá por la lentitud de su ritmo de crecimiento y por la inconcreción y blandura del resultado, cualquier actitud de carácter afirmativo deja de manifestarse, apareciendo en cambio la duda y el ciego tanteo, la interrogación y la espera.

La blanda e intuitiva construcción obedece a necesidad primordial de ocupación que la ausencia de imágenes centralizadoras contribuye a fo-

mentar. Este proceso bidimensional y totalizador participa de una estética gestual poscubista, en donde el espacio, sin embargo, no es prolongable y expansivo como sucede en otros artistas del expresionismo abstracto. Los contornos se tornan fluidos y en sus obras más recientes acaban casi por desaparecer, dominados por el color. La dictadura de la imagen viene a ser sustituida por la dictadura del espacio físico "que es preciso ocupar con algo". Los espacios, dolorosamente, acaban por ser convertidos en vida circunscrita a un dominio determinado y un continuo movimiento ondulatorio

y circulante se encierra obsesivamente en sí mismo, metamorfoseándose y provocando corrientes y amalgamas, pero guardando la imposibilidad de encontrar salida fuera de los límites de la tela. De todas formas, las estructuras empleadas por el pintor responden a la tensión establecida por los límites pulsantes de los bordes y permanecen, en general, alejadas de esta posibilidad expansiva, siendo ésta una de las causas que provocan desasosiego y contradictoria dualidad. Queda así establecido un sistema constructivo basado en fuerzas de circulación, en órganos distribuidores del flujo de los rit-

mos coloreados que se alternan con el abandono y la degradación de los conductos: la mirada conducida por un camino nos lleva rápidamente a otro que a su vez se pierde y se diluye, se disloca y cede, o se transforma y ramifica, o hace retroceder la mirada, o la mirada queda depositada en una zona calma siendo luego levantada, o se diluye en otras zonas movilizadas...

La verticalidad de la obra queda afirmada, en muchos casos, por los chorreados conservados y sorprendentemente justos. A

pesar de estar alejadas de la estética de la pintura trabajada horizontalmente, estas obras nos llevan, aun contempladas en el muro, a la sensación de territorio dominado o de corte biológico, es decir, a una presencia que generalmente es contemplada en la horizontabilidad de un resultado. Únicamente el milagro de la pintura hace que estas estructuras precarias se mantengan presentes cuando en verdad podrían haberse desmoronado hace tiempo en la ruptura evidente de la vitalidad central que cataliza y coordina. La misma fragilidad de la transparencia matérica colabora a

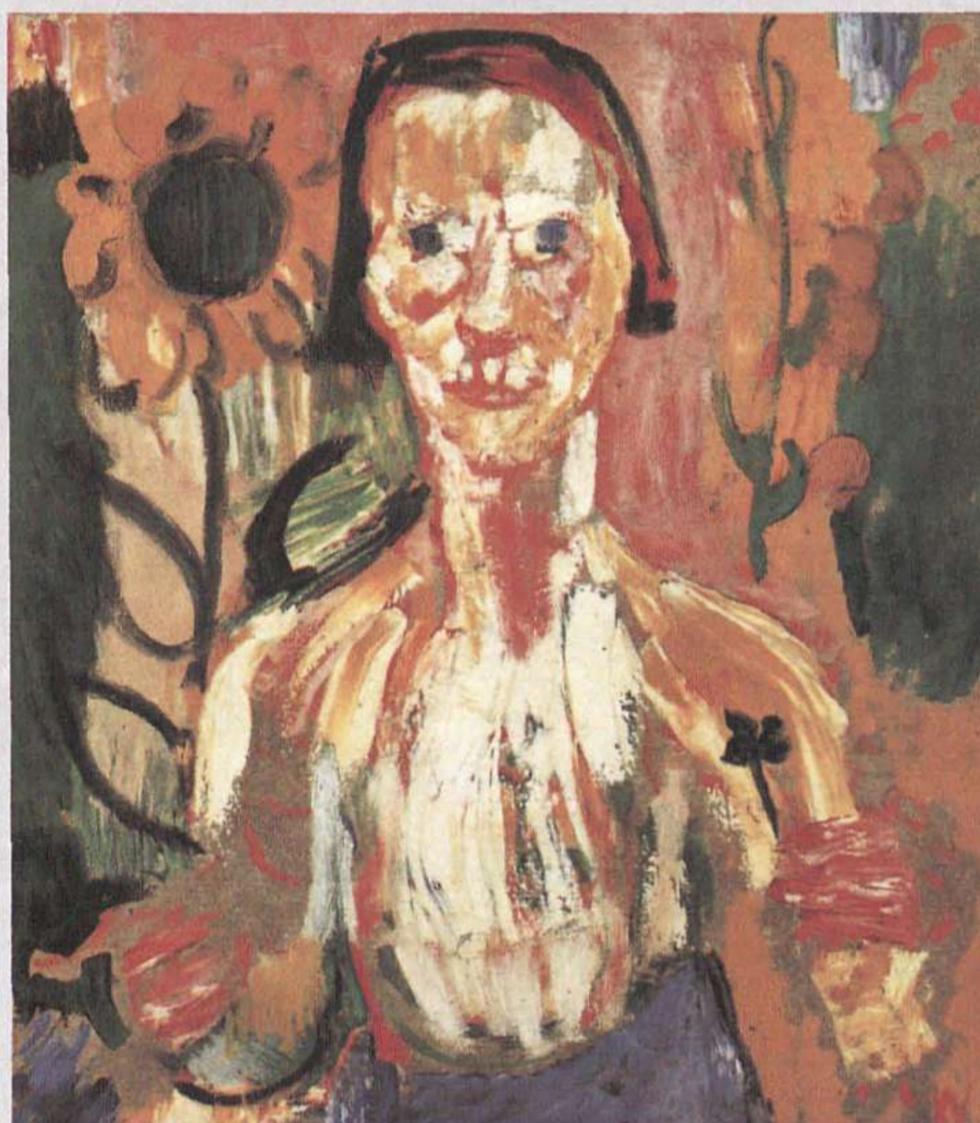
provocar esta sensación inquietante de derretimiento, de hallarnos frente a una geometría fallida, reblandecida, o frente a organizaciones efímeras que se hundan líquidas, o contemplando imágenes inconclusas o degradadas que se desploman en su lectura y se transforman en otra cosa amorfa, totalizadora, igualmente válida y reorganizada tras el accidente. Aparece aquí nuevamente la sensación de horizontalidad, la pesantez expansiva ya alejada de la verticalidad catastrófica que hace posible la readaptación extensible y casi viscosa de los elementos, como si de cultivos orgánicos se tratase.

La transparencia y la fluidez, el decisivo toque suelto, el accidente conservado, algunas soluciones caprichosas o de aparente abandono, descompensan la tendencia de los ritmos a estructurarse con exceso y a asfixiar un espacio que tiende a la rigidez y a la acumulación y que perdura felizmente en la movilidad de lo inconcluso. (...)

El abandono —o la descomposición— de la imagen objetiva provoca en determinados artistas de extremado lirismo —entre los cuales Bram van Velde es uno de los ejemplos más hermosos— la aparición de un lujurioso desencadenamiento de ritmos y de formas excesivas, como un renacer vital tras el cataclismo, unido paradójicamente a una gran limitación en el repertorio estructural por ellos empleado, como si el temor del exceso debiera ser corregido por una escasa y precisa selec-

ción de imágenes matrices o como si fuese necesario para la verdadera explosión el regreso hacia formas profundamente ancladas. Surge el rostro —por mucho que las pistas se confundan— consciente o inconscientemente, pero presente en su inevitable y

central de los ciclones, a veces única referencia que ordena, coordina, afirma, confiere hipnosis turbadora de camaleón estático presidiendo el *maestróm* de los grandes ritmos que se abren como inmensos pétalos, culpables laberintos que inten-



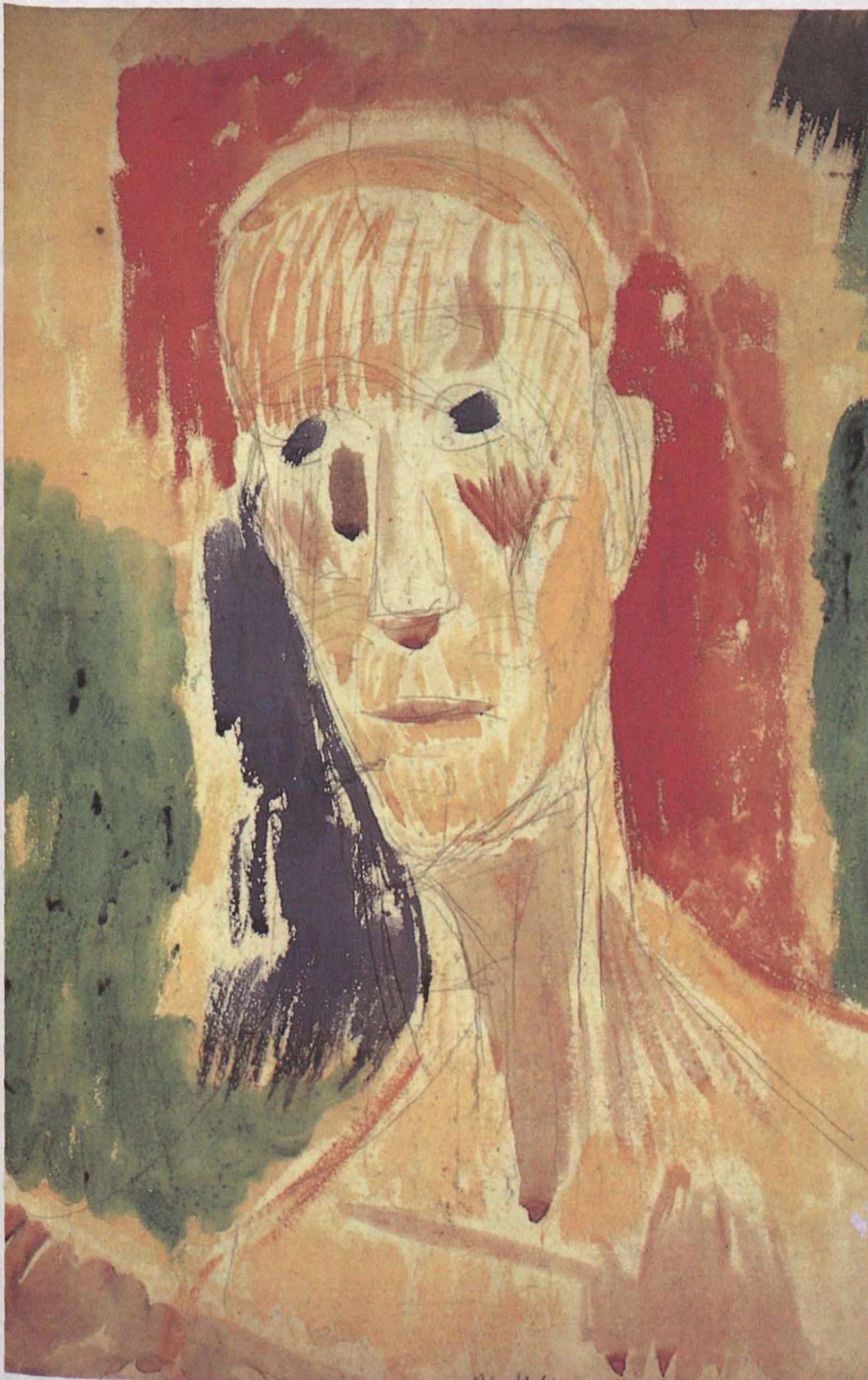
La mujer del artista, 1924. Óleo sobre lienzo, 100x85 cm. Colección particular. Ginebra.

ancestral encerramiento, como surge la doble presencia antagónica o la confusión de las múltiples presencias luchando encadenadas, apareciendo siempre para recordárnoslo el signo del ojo revelador, el ojo de una indefinida deidad presidiendo siempre el festín, el ojo a veces desconectado dolorosamente de las formas, el ojo como guiño destemplado y fallido, el ojo comenzando a sugerir la máscara inconclusa. Cíclope, inquisidor, ojo

tan borrar el recuerdo.

Se trata del inevitable fenómeno de la persistencia de la imagen, del perseverante esquema primario y de la atávica atadura, del enraizado fantasma y de la grafología que recobra el origen de la escritura. En el sismógrafo de leves conmociones, el repertorio limitado de esquemas, los *tics* constructivos, incluso los fantasmas arquetípicos, no son otra cosa que soportes endotérmicos y estructurales necesarios para

que el proceso de ocupación pueda llevarse a buen fin. De aquí precisamente la belleza provocadora, unitaria y diversa de este planteamiento contradictorio y ejemplar. La pintura otorga vida a aquello que todavía no lo tiene y al mismo tiempo se patentiza un esfuerzo amnésico para alcanzar al olvido imposible de la realidad. La imagen objetiva deja de poseer su predominancia afirmativa para convertirse en residuo, siendo precisamente el residuo, la permanencia de restos de imágenes apenas reconocibles que se enlazan, se fragmentan y se anulan entre ellas quienes condicionan la organización y el crecimiento aleatorio del cuadro. (...) Ruina de la dictadura figurativa, y frente a esta ruina —que no se refiere únicamente a un modelo consciente, sino también a la pantalla de un modelo inconsciente— cabe preguntarse si el problema no estará precisamente en la imposibilidad psíquica de alcanzar la definición objetiva. Lo cierto es que frente a muchas obras de Bram van Velde sentimos, paralelamente a la presencia familiar de un origen, la sensación de que esta pintura esconde elementos afectivos directamente vinculados con la realidad objetiva. En la lucha por alcanzar la organicidad de todos sus elementos, lo primario tiende definitivamente hacia lo complejo. En realidad nos hallamos frente al resultado de un impulso fenomenológico de ocupación del vacío más que de un verdadero proceso de abstracción. Siendo el resul-



Autorretrato, 1924. Acuarela, 71x50 cm. Colección particular.

tado una excrecencia vital y anómala —a pesar de su belleza—, no podemos dejar de pensar en la utilización del mismo como elemento taumátúrgico para combatir una forma angustiosa del vacío. La imagen del vacío, es decir, de la confusión, no se manifiesta en la ausencia, sino en la ocupación lúcida del mismo. No tener nada que decir —tal como afirma el artista— y ser un gran pintor, he aquí la gran lucidez del pesimismo.

Comenzar sin imagen, sin dibujo o boceto previo, tal como trabaja Bram van Velde, es comenzar como principia un difícil ser vivo. Creciendo, evolucionando hacia lo precario, ocupando un delimitado e impuesto ámbito. Quizá por esto, y por la necesidad de concentrarse, de atender con precisión de entomólogo al crecimiento de este ser, es por lo que el pintor no puede fijar su esfuerzo más que en una sola obra, no entiendo en su taller otras pinturas en estado formativo. Un solo espejo, un solo ser desarrollándose hacia su agotamiento o su abandono. La variedad de los resultados y la sorprendente unidad de estilo prueban justamente que estas criaturas "pertenecen por entero a un solo hombre".

¿Qué pintor verdaderamente consciente no ha sentido el peligro, la sensación de correr un verdadero riesgo —mezclado, por supuesto, con cierto placer— en el transcurso de su trabajo? ¿Qué artista no ha sentido la dificultad de trabajar, la duda prolongada, la espera angus-

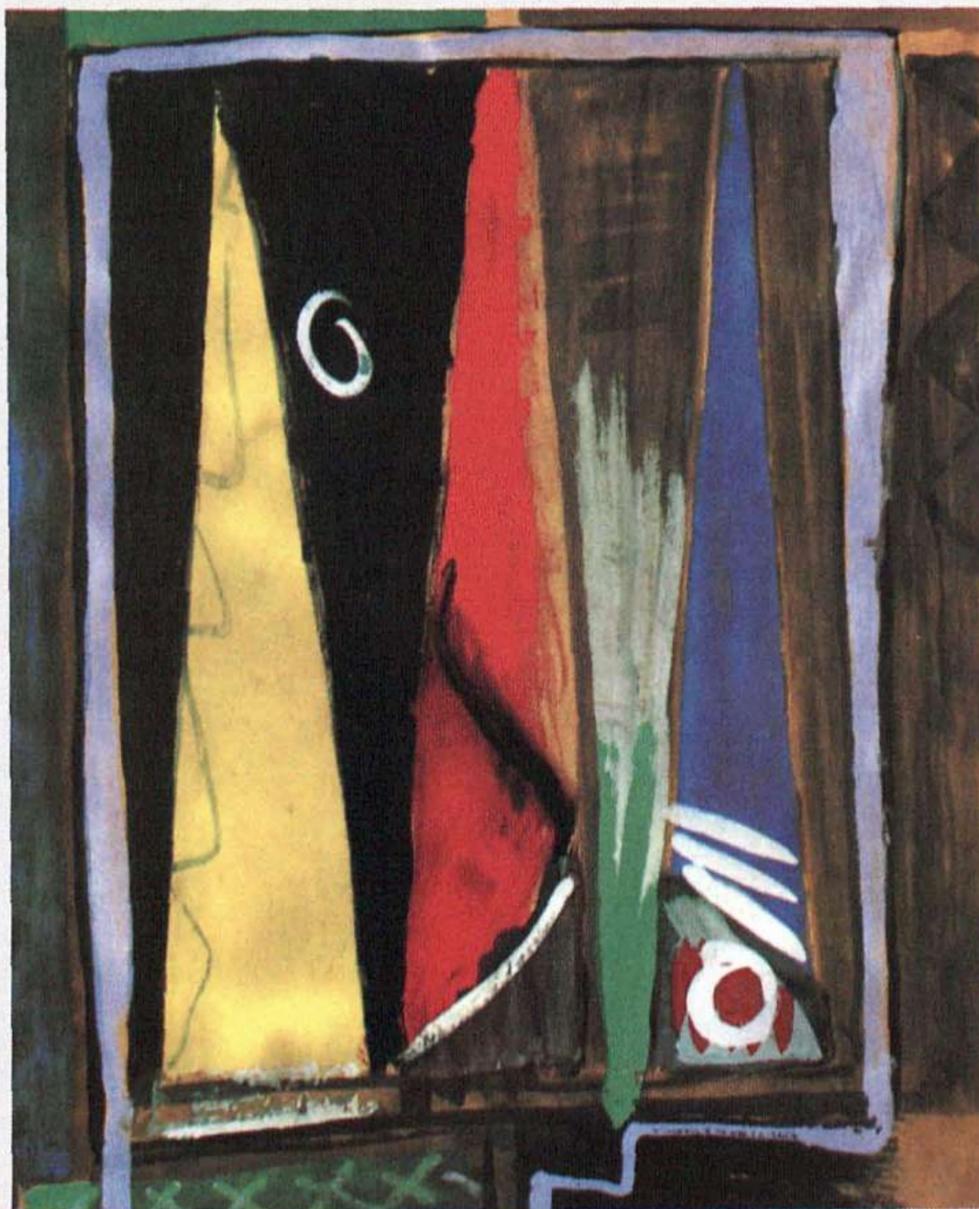
tiada, y sobre todo en ciertas formas de gestualidad pictórica el temor frente a la decisión de la pincelada irremediable, milagrosa o capaz de desencadenar la desgracia en cadena hasta acabar con la organicidad del conjunto. Es indudable que este estado temeroso —que alcanza formas de fatiga, laxitud y prolongada espera— queda acentuado en la vida y en el trabajo de Bram van Velde hasta límites patológicos. Vida y obra, pues, permanecen íntimamente unidas y cada obra realizada, dentro de la brevedad de la producción del pintor, constituye un acontecimiento. La rareza del momento, su infrecuente lanzamiento, transforman el acto de pintar, tan alejado del trabajo cotidiano, en angustioso ritual de la excepción, en verdadero “miserable milagro” para acceder al cual ha sido necesaria tanta concentración y tan temerosa espera.

“Cuando pinto no sé lo que hago ni a dónde voy. Necesito buscar una salida. Trabajo hasta que ya no puedo intervenir”, declara el pintor, afirmando también que “realizar una tela es lograr que todos los elementos que la integran alcancen la unidad, esta unidad desde luego tan precaria y frágil”. Pintar como pinta Bram van Velde es construir un sistema organizativo del caos, pero sabiendo conservar el impulso genesiaco que el mismo contiene y componer estrictamente lo necesario para que la descomposición degenerativa no aparezca. Una labor semejante está

hecha de una adición de decisiones y de gestos desarrollados en un tiempo más o menos largo y en donde al menos dos principios fundamentales son mantenidos: la factura espontánea, movible y unitaria —la excesiva densidad de algún fragmento

dónde permanece la angustia, en qué ritmo vital se realiza la ceremonia.

Contradicción entre la apariencia rápida y espontánea del trabajo y la lentitud y duración del mismo. Contradicción entre la libertad de realización y la paciente el-



Sin título, 1938. Gouache, 66,5x51 cm. Colección particular.

sería nociva para el conjunto— y la convulsión total y arrítmica de las superficies a las que nos hemos referido con anterioridad. El temor de poder alterar sustancialmente estos dos postulados básicos corresponde íntimamente al temor surgido frente a la decisión operativa. Frente a estas pinturas cabe preguntarse con fascinada curiosidad en qué momento aparece la decisión, hasta

boración. Contradicción entre la aparente facilidad de ejecución y la escasa producción del artista. Entre la inocencia de la pincelada y del colorido y el dramatismo de la construcción obsesiva. Entre el aspecto catastrófico del resultado y las atadas estructuras que lo sujetan. Entre la dificultad patológica de su formación y el benéfico estímulo causado en el espectador...

Tras ese complejo proceder de aproximaciones, tanteos de ciego, ocupaciones, abandonos y superposiciones, súbitas aceleraciones, taquicardias y ralentís inusitados, el cuadro camina hacia su solución hasta llegar el instante extraño e indefinible en que la obra ya no puede ser continuada. La lentitud y la ceguera se ven sustituidas por la aparición de una relativa unidad organizativa, por ritmos ya provistos de savia que circulan por toda la superficie, fuerzas que acaban por funcionar como una máquina de blanduras, una comunicación entre las formas y un diálogo de colores. Aparecen construcciones que en un momento determinado agotan su potencial energético y alcanzan una relativa plenitud e independencia. En realidad, un cuadro no queda acabado en la belleza o en la fealdad, en el éxito o en el fracaso, sino cuando ha alcanzado el preciso y misterioso punto situado entre la infancia y la vejez de las formas, entre el principio y el exceso, exactamente cuando ha cesado de formarse y puede existir ya por sí mismo. (...) El gesto del abandono debe ser considerado en el proceso creador de Bram van Velde un acto tan importante como el de toda la difícil elaboración anterior, y el bello y lírico resultado como un milagro irrepetible, razón de la ceguera y sinrazón de la lucidez.

ANTONIO SAURA

Del catálogo de la exposición.

PINTORES DEL IMPEDIMENTO

Beckett mantuvo una estrecha relación con los hermanos Van Velde, especialmente con Bram, del que fue el único apoyo moral durante muchos años. Al estudiar la obra de este artista no se puede olvidar la influencia que los escritos de Samuel Beckett ejercieron sobre su obra. Éste, por su parte, tardó bastante en decidirse a escribir sobre la pintura de su amigo. Reproducimos aquí uno de los cuatro artículos publicados por el escritor sobre la pintura de Van Velde.

HE dicho cuanto tenía que decir sobre la pintura de los hermanos Van Velde en el último número de los *Cahiers d'Art* (*) (a menos que haya aparecido otro desde entonces). No tengo nada que añadir a lo que dije allí. Era poco, era demasiado, y no tengo nada que añadir. Por suerte, no se trata de decir algo que aún no ha sido dicho, sino de repetir, lo más frecuentemente posible en el espacio más reducido, lo que ya ha sido dicho. De lo contrario se perturba a los aficionados. Eso para empezar. Y la pintura moderna ya es bastante perturbadora ella misma para que se la quiera hacer aún más perturbadora diciendo que es posiblemente ahora esto, luego lo otro. Después, se perturba uno a sí mismo, sin necesidad. Y ya se está bastante perturbado por necesidad, y no solamente por la pintura moderna, para querer perturbarse más, tratando de decir lo que aún no ha sido dicho, que se sepa. Pues ceder a la innoble tentación de decir lo que aún no ha sido dicho, que se sepa, significa exponerse a un grave peligro, el de pensar lo que aún no ha sido pensado, que se sepa. No; lo importante, si no se quiere aumentar la perturbación propia y de la de los demás ante la pintura moderna y otros temas

de disertación, es afirmar algo, con o sin precedentes, y mantenerse fieles. Pues al afirmar algo y permanecer fiel, pase lo que pase, se puede acabar por formarse una opinión sobre casi cualquier cosa, una buena opinión bien sólida capaz de durar toda la vida. Y las opiniones de esa clase, hechas para resistir a los siglos, no son despreciables, sin duda jamás lo fueron, incluso en la primera Edad Media. Y esto parece ser particularmente cierto en las opiniones que se refieren a la pintura moderna, sobre la que no es posible hacerse una, ni siquiera frágil, con los métodos ordinarios. Pero al afirmar un buen día con firmeza, y otra vez al día siguiente, y al otro, y todos los días, sobre la pintura moderna que es esto, y solamente esto, entonces en el transcurso de 10, de 12 años, se sabrá lo que es la pintura moderna, posiblemente incluso bastante bien para poder hacer que se aprovechen los amigos, y sin haber tenido que pasarse los mejores momentos de ocio en las llamadas galerías, estrechas, repletas y mal iluminadas, interrogándola con los ojos. Es decir, que se sabrá todo cuanto se puede saber de la fórmula adoptada, lo que constituye el fin de toda ciencia. Saber lo que se quiere decir, he aquí la sabiduría. Y el mejor medio para saber lo

que se quiere decir es querer decir la misma cosa todos los días, con paciencia, y así familiarizarse con la fórmula empleada en todas sus arenas movedizas. Hasta que finalmente, ante los clásicos embustes sobre el expresionismo, la abstracción, el constructivismo, el neoplasticismo y sus antónimos, las respuestas surjan inmediatamente, completas, definitivas y, por así decir, maquinales. La seguridad estética y el sentimiento de bienestar que de ello se derivan se dejan estudiar provechosamente en el trato con los mismos pintores modernos, que os dirán, por poco que se les pregunte, e incluso sin que se le pregunte nada, en qué consiste exactamente la pintura moderna y en qué no consiste exactamente, pero preferentemente en qué no consiste, a todas las horas del día y de la noche, y reducirán a la nada todo cuando se resista a esta demostración en menos tiempo del que necesitan para describir un círculo o un triángulo. Y no hay que confundir su pintura propiamente dicha con su conversación; lleva con gozo la misma marca de certeza y de irrefutabilidad. Hasta el punto de que de las dos cosas, el lienzo y el discurso, no siempre es fácil saber cuál es el huevo y cuál la gallina.

Nos enteramos ahora, no sólo por boca de los habituales cocodrilos, con un ojo lleno de lágrimas y el otro fijo en el mercado, sino por la de los entendidos más serios y respetables, de que la Escuela de París (sentido por determinar) está acabada o casi, que todos sus maestros están muertos o moribundos, sus maestrillos también, y los epígonos,



Beckett, en la inauguración de una muestra de Velde en París.



Sin título, 1979. Gouache. Colección particular.

perdidos entre las ruinas de los grandes rechazos.

Esto debe significar, o bien que el esfuerzo, los esfuerzos del último medio siglo de pintura en Francia están liquidados, los problemas resueltos, el camino cerrado, o bien que el asunto se ha parado a falta de ejecutantes. O ya no queda nada que hacer en el sentido de esos esfuerzos, o lo que queda por hacer no se hace porque no hay nadie para hacerlo.

Sugiero que la pintura de los Van Velde es una seguridad de que la Escuela de París (cf. la hora de Greenwich) es todavía joven y de que se le promete un bello futuro.

Una seguridad, una doble seguridad, pues el mismo luto los aleja a uno del otro, el luto por el objeto.

La historia de la pintura es la historia de sus relaciones con el objeto, evolucionando, necesariamente, primeramente en el sentido de la anchura, después en el de la penetración. Lo que renueva la pintura es primeramente que cada vez hay más cosas que pintar, después una forma de pintarlas cada vez más profesional. No entiendo con esto una primera fase toda de expansión seguida de otra toda de concentración, sino dos actitudes ligadas una con la otra como el reposo con el esfuerzo. El estre-

mecimiento primario de la pintura al tomar conciencia de sus límites lleva hasta los confines de esos límites, el secundario, en el sentido de la profundidad, hacia la cosa que la cosa esconde. El objeto de la representación resiste siempre a la representación, bien a causa de sus accidentes, bien a causa de sustancia, y primeramente a causa de sus accidentes, puesto que el conocimiento del accidente precede al de la sustancia.

El primer asalto contra el objeto captado, independientemente de sus cualidades, en su indiferencia, su inercia, su latencia, he aquí una definición de la pintura moderna que no es, sin

duda, más ridícula que las otras. Tiene la ventaja, sin suponer en absoluto un juicio de valor, de excluir a los surrealistas, cuya preocupación, al dirigirse únicamente a cuestiones de repertorio, queda tan alejada de su gran contemporánea como los sieneses Sassetta y Giovanni di Paolo del esfuerzo en profundidad de Massaccio y de Castagno. Giovanni di Paolo es de un oscurantismo encantador. Excluye igualmente a estos estimables abstractores de quintaesencia Mondrian, Lissitzky, Malevitsch, Moholy-Nagy. Y expresa lo que es común a independientes tan diversos como Matisse, Bonnard, Villon, Braque, Rouault, Kan-

dinsky, por mencionar sólo a éstos. Los cristos de Rouault, la naturaleza muerta más china de Matisse, un conglomerado de Kandinsky de 1943 o de 1944, han surgido de un mismo esfuerzo, el de expresar en qué un *clown*, una manzana y un cuadrado rojo son una misma cosa, y de un mismo desasosiego, ante la resistencia que opone esta unicidad para ser expresada. Pues son una misma cosa en esto, en que son cosas, la cosa, la coseidad. Parece absurdo hablar, como hacía Kandinsky, de una pintura liberada, del objeto. De lo que se ha liberado la pintura es de la ilusión de que existe más de un objeto de representación, posiblemente incluso de la ilusión de que ese objeto único se deje representar.

Si es éste el último estado de la Escuela de París, después de su larga persecución no tanto de la cosa como de la coseidad, no tanto del objeto como de la condición de ser objeto, entonces seguramente se tiene derecho a hablar de una crisis. Pues ¿qué queda presentable si la esencia del objeto es el evadirse ante la representación?

Queda por representar las condiciones de esa evasión. Adoptarán una u otra de dos formas, según el tema.

Uno dirá: no puedo ver el objeto para representarlo, puesto que es lo que es. El otro: no puedo ver el objeto para representarlo, puesto que soy lo que soy.

Siempre han existido esas dos clases de artistas, esas dos clases de impedimento, el impedimento-objeto y el impedimento-ojo. Pero se contaba con esos impedimentos. Había una acomodación. No formaban parte de la representación, o apenas. Aquí

forman parte. Diríamos que la mayor parte. Está pintado lo que impide pintar.

Geer van Velde es un artista de la primera clase (en mi vacilante opinión); Bram van Velde, de la segunda.

Su pintura es el análisis de un estado de privación, análisis que toma en uno los términos del ex-

de transparencias imperfectas, un desvelamiento hacia lo indesvelable, la nada, la cosa nuevamente. Y el entierro en lo único, en un lugar de impenetrables proximidades, célula pintada sobre la piedra de la célula, arte de encarcelamiento.

He aquí lo que hay que esperarse cuando uno se deja enrollar

dan tres caminos que la pintura puede tomar. El camino de regreso a la antigua ingenuidad, a través del invierno de su abandono, el camino de los arrepentidos. Después, el camino que ya no lo es, sino una tentativa de vivir sobre terreno conquistado. Y finalmente, el camino hacia delante de una pintura que se preocu-



Brasas, 1977. *Gouache*. Colección particular.

terior, la luz y el vacío, en el otro los del interior, la oscuridad, lo lleno, la fosforescencia.

La resolución se obtiene en uno a través del abandono del peso, de la densidad, de la solidez, en un desgarramiento de todo lo que estropea el espacio, detiene la luz a través del hundimiento del exterior bajo las condiciones del exterior. En el otro, entre las masas inquebrantables de un ser separado o encerrado y metido para siempre dentro de sí, sin huellas, sin aire, ciclópeo, de breves relámpagos, de colores del espectro del negro.

Un desvelamiento sin fin, velo tras velo, plano sobre plano

escribiendo sobre la pintura. A menos que uno sea un crítico de arte.

La pintura de los Van Velde resulta, libre de toda preocupación crítica, una pintura de crítica y de rechazo, rechazo de aceptar como dada la vieja relación sujeto-objeto. Es evidente que toda obra de arte es un reajuste de esa relación, pero sin ser una crítica en el sentido en que lo es lo mejor de la pintura moderna, crítica que en sus últimas manifestaciones se parece mucho a la que se realiza con un bastón contra la lentitud del burro muerto.

A partir de este momento que-

pa tan poco de la convención caduca de los realismos como de los hieratismos y preciosismos de las indagaciones superfluas, pintura de aceptación, entreviendo en la ausencia de relación y la ausencia de objeto la nueva relación y el nuevo objeto, camino que ya se bifurca en los trabajos de Bram y de Geer van Velde.

SAMUEL BECKETT

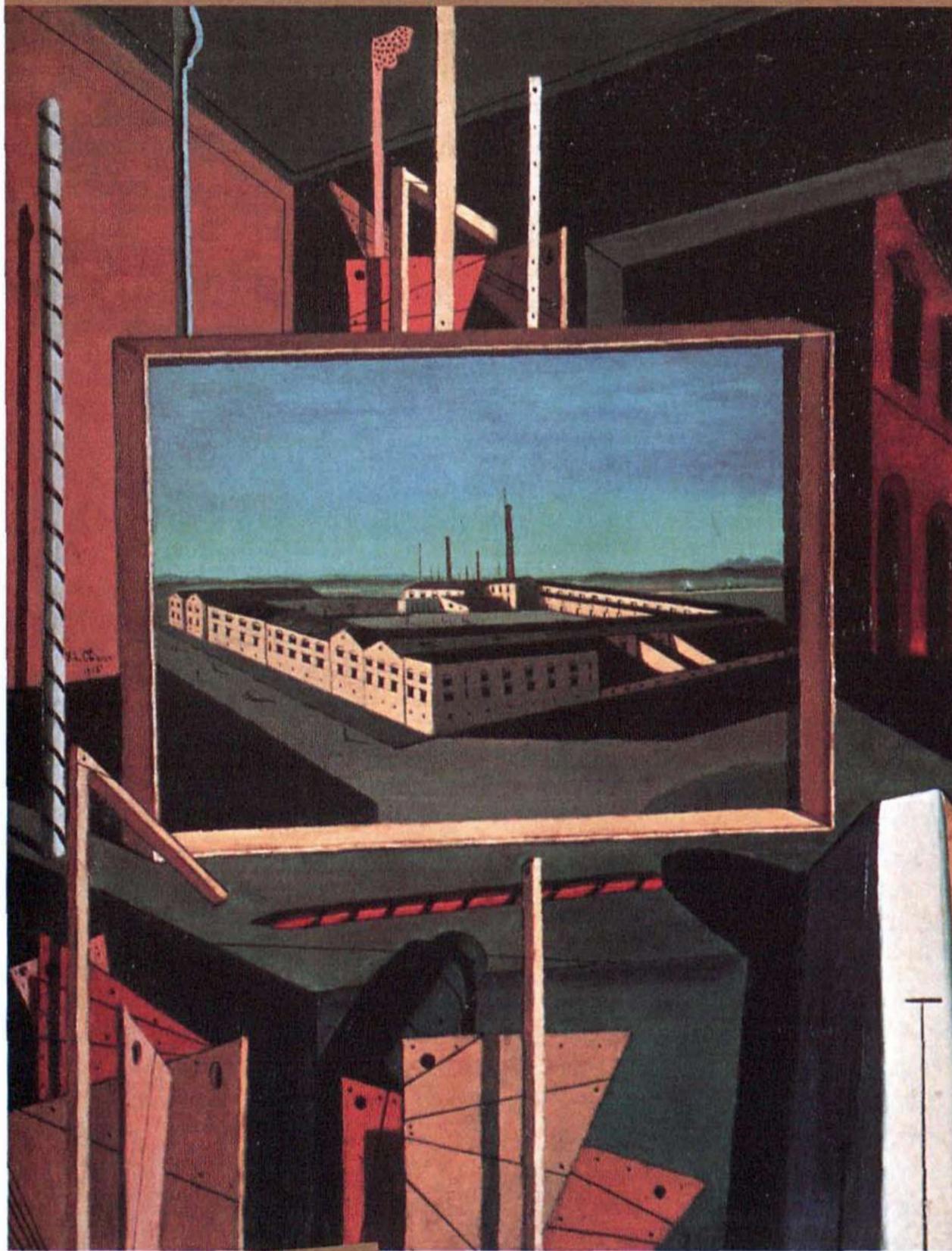
"Peintres de l'empêchement", *Derrière le Miroir*, París, número 11/12, junio, pp. 3-4 y 7, Éditions de Minuit.

(*) Véase del mismo autor *Le monde et le pantalon*, reeditado en Éditions de Minuit, París.

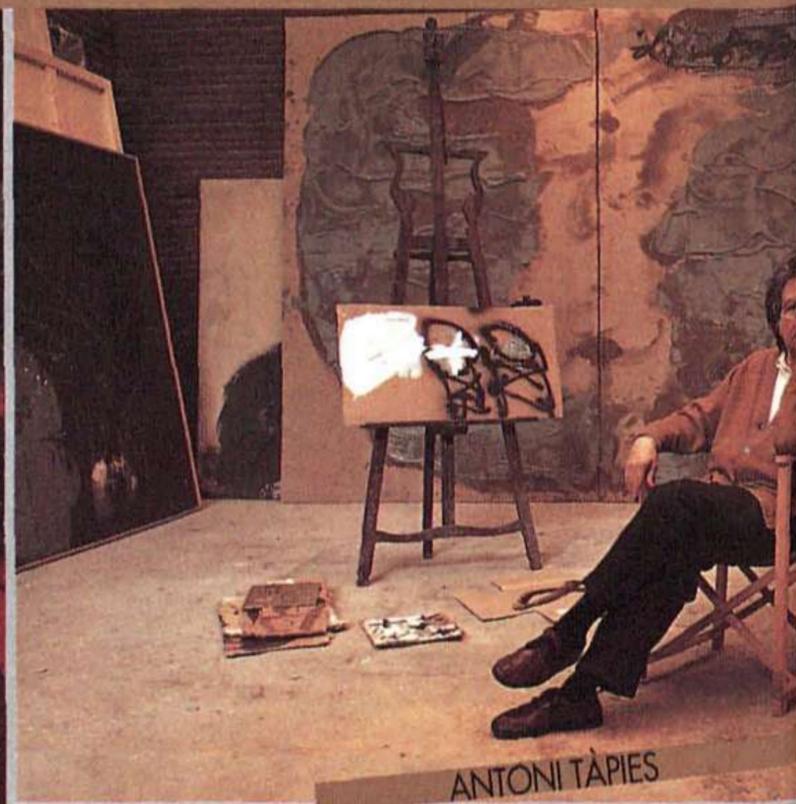
**UN MUSEO NACIONAL PARA
EL ARTE CONTEMPORANEO**

El arte italiano del siglo XX, Alberto Giacometti, Antoni Tàpies, obras maestras del Museo Guggenheim de Nueva York y la I Bienal de Imágenes en Movimiento, jalonan el calendario de actividades para el próximo otoño de un renovado Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

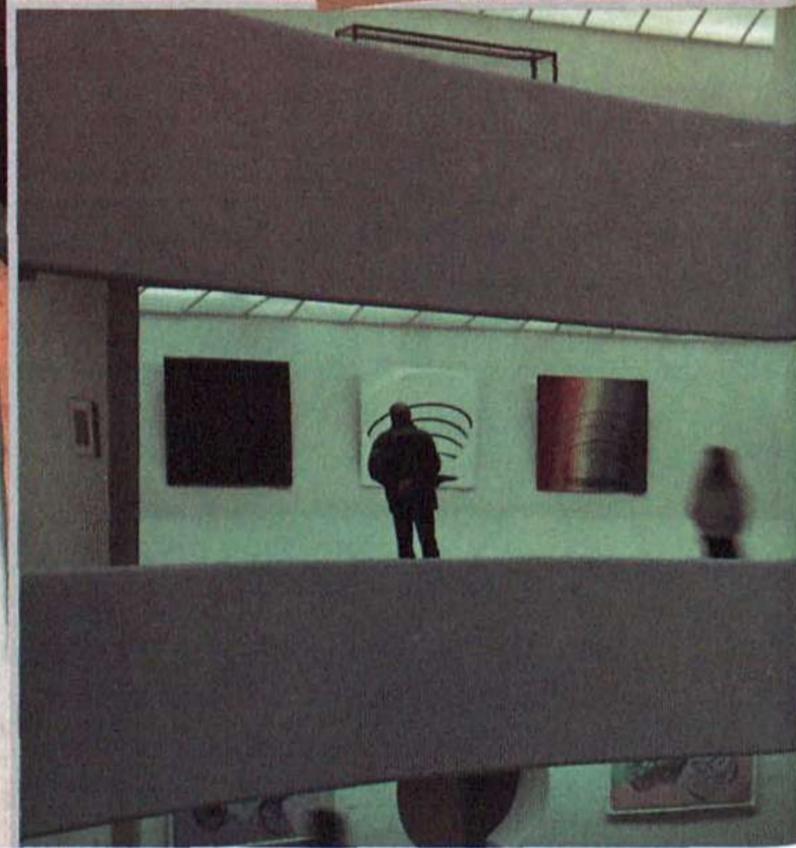
MANUEL COLOMINA



GIORGIO DE CHIRICO



ANTONI TÀPIES



EXPOSICIÓN

ALBERTO GIACOMETTI



GUGGENHEIM MUSEUM

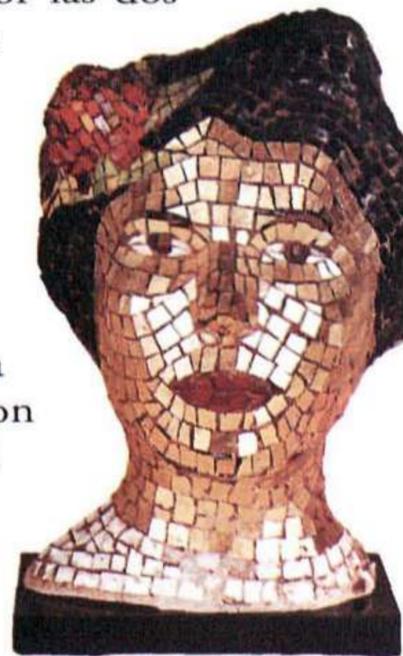
Una exposición sobre el arte italiano del siglo XX será la primera actividad de un renovado Centro de Arte Reina Sofía (CARS), convertido en Museo Nacional de arte contemporáneo, que reabrirá sus puertas al público a finales del próximo mes de octubre. Las nuevas salas de exhibición ganadas con la remodelación del añejo edificio de la calle de Santa Isabel, junto a espacios ya tradicionales como el Palacio Velazquez, acogerán en el último trimestre del año un apretado e impactante calendario de exposiciones.

El Arte italiano. De las primeras vanguardias a la última postguerra, será la muestra inaugural. Producida por el propio CARS, en colaboración con el Palazzo Grassi de Venecia que la exhibió el pasado año, la exposición tiene sus precedentes en la que con el título *Italian Art*, se mostró hace varios meses en la Royal Academy de Londres.

Según el comisario de la muestra, Germano Celant, se pretende una revisión del proceso evolutivo del arte italiano en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, esta panorámica no queda acotada por unos límites cronológicos exactos, sino por las dos inflexiones históricas que representan los inicios de la modernidad, con la aparición de las primeras vanguardias, y el cambio cultural producido en la década de los años sesenta, cuando se agota el impulso germinal de la última postguerra.

En cuanto a su contenido, la muestra abre su arco cronológico con la obra de artistas que se sitúan en el filo de 1900, como Medardo Rosso, para pasar luego a las distintas corrientes del Futurismo y, posteriormente, hacer hincapié en autores como De Chirico, Carrá, Modigliani, Morandi, Sironi, Savinio, Casorati, Arturo Martini, Fausto Pirandello, Fontana, Burri, etcétera, para acabar a comienzos de la década de los sesenta con Manzoni.

En su conjunto, se trata de ofrecer al público español, un amplio panorama que ayude a la comprensión del contexto cultural en el que se desarrolla la creación artística italiana durante este dilatado periodo: desde la fotografía y la arquitectura, hasta la esceno-



Lucio Fontana, *Retrato*, policromo, negro, oro, verde y rojo 30 X 20'5 X 22'5 cm.

NES EN

OTOÑO

grafía y el cine, pasando por las grandes exposiciones colectivas que jalonan la historia del arte italiano de entreguerras. En total se exhiben unas 400 obras, junto a una gran apartado documental, que proceden de lugares tan diversos como el *Ermitage* de Leningrado, el *Moderna Museet* de Estocolmo, la *Australian National Gallery* de Canberra, el *Museum of Modern Art* y el *Solomon R. Guggenheim de Nueva York*, así como de museos de Roma, Turín y Milán.

En el itinerario reflexivo y visual propuesto en la exposición se presta una especial atención al estudio de las relaciones de las artes plásticas con el contexto cultural dominante en cada época. Así mismo, la muestra profundiza en el análisis del periodo de la segunda postguerra, escasamente difundido hasta la fecha y que no se recogía en las exposiciones precedentes de Londres y Venecia.

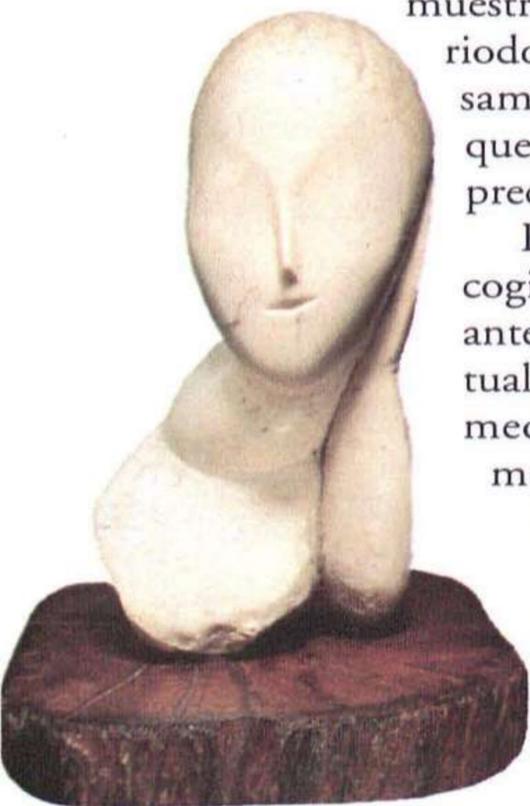
El conjunto de obras maestras recogidas en la exposición, que nunca antes aparecieron reunidas y contextualizadas de tal forma, se enriquece mediante la presentación de documentos, como fotografías, filmes, libros, revistas, maquetas, dibujos, cartas y objetos, cuya presencia obtenida por cesión de los mayores archivos italianos y extranjeros, facilitará al visitante una visión de conjunto que enriquecerá la mera contemplación de los materiales artísticos.

La muestra se inicia con "*l'arte per l'idea*" de Giuseppe Pellizza da Volpedo y se cierra

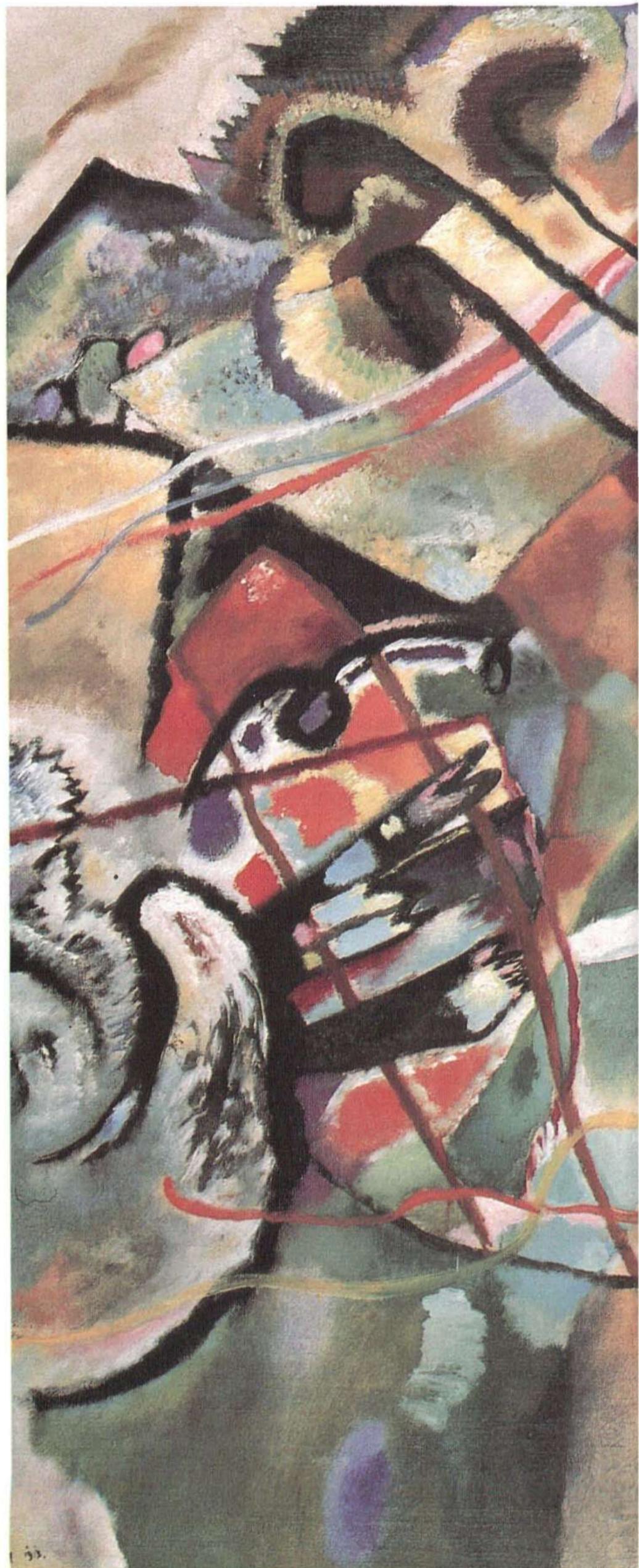
en un primer periplo con el prólogo de los años de posguerra, cuando el realismo pictórico pasa a integrarse en el realismo fílmico, las fantasmagorías y las visiones sociales del artista dejan paso a un universo de masa y el cine abre a la cultura las vías del mundo.

En un recorrido vertiginoso de más de ochenta años, la muestra permite percibir la evolución global de una sociedad artística que pasa con la mayor apertura de las visiones crepusculares del paisaje urbano a las representaciones de tipo fotográfico de los cuadros prefuturistas de Giacomo Balla y Umberto Boccioni, a las reflexiones sobre el mito de la máquina y de la velocidad del grupo futurista.

Al entrecruzarse las muy diversas poéticas que conviven en la exposición, es interesante resaltar las enfrentadas disposiciones frente a la representación del



Constantin Brancusi, *La Musa*, 1912. Mármol, 44'5x24'1x20'3. Guggenheim Museum.



Vasily Kandinsky, *Pintura con borde blanco*, 1913. Oleo sobre lienzo. Guggenheim Museum.



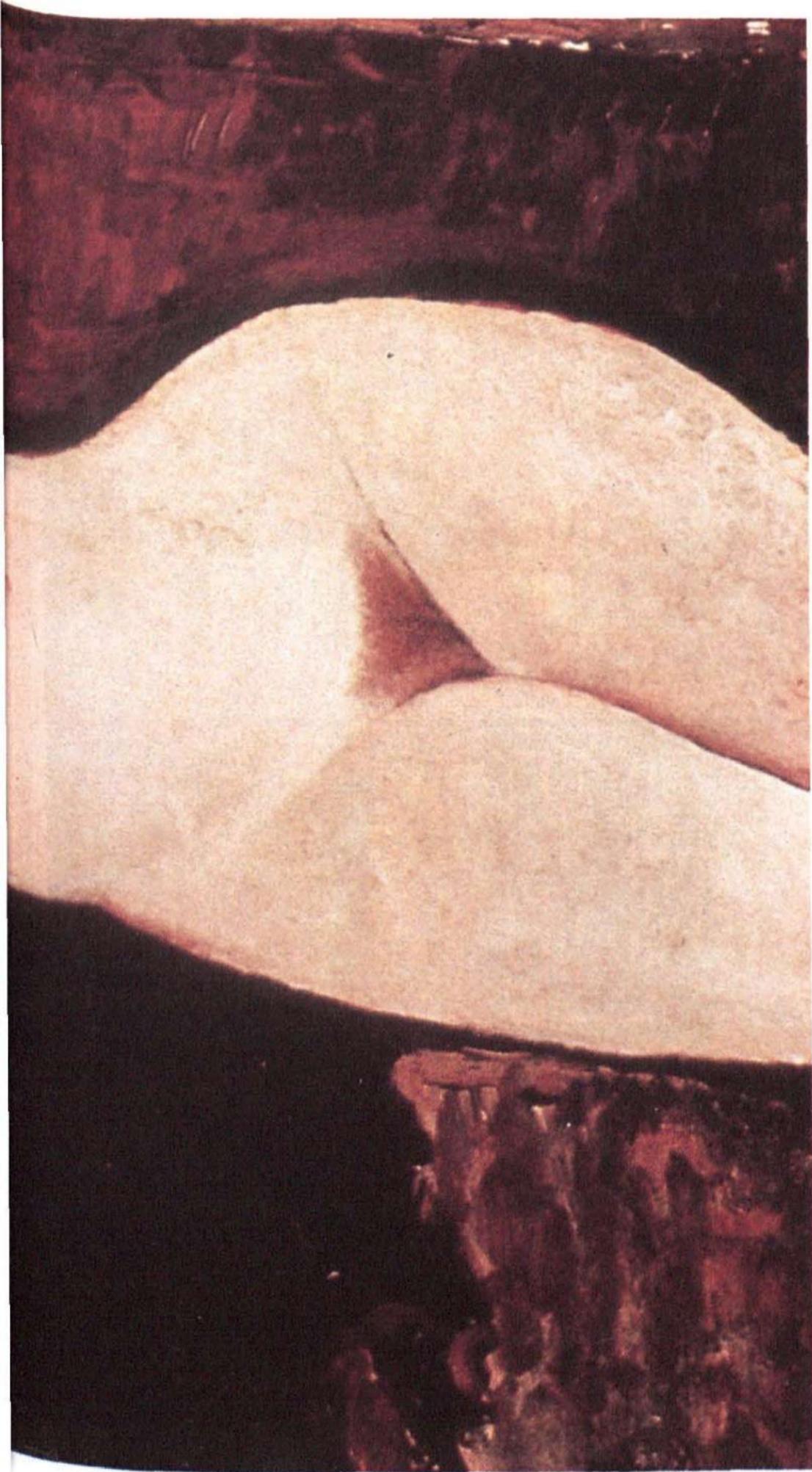


mundo, que va de la explosión energética a la rigurosa quietud del objeto y de la figura. Se pasa así de la desmembración del ambiente de Gino Severini a los interiores silenciosos de Giorgio de Chirico y de Giorgio Morandi, mientras Carlo Carrá deja entrever la huella de su personalidad inquietante y cambiante.

Para los años veinte y treinta, a las pinturas arcaicas de panoramas urbanos de Mario Sironi, a los mundos soñados del segundo Giorgio De Chirico y de su hermano Andrea, más conocido con el seudónimo de Alberto Savinio, se unen también las interpretaciones

corrosivas del realismo de Scipione y Mario Mafai, cuya presencia se exhibirá en paralelo a las imágenes no-objetivas de los abstractistas, de los escultores Lucio Fontana y Fausto Melotti a los pintores Osvaldo Lucini y Alberto Magnelli.

El año de 1945 establece un umbral en el arte italiano. Cierra un periodo emblemático en el que las vanguardias plásticas supieron crear, pese a estar rodeadas por la asfixiante sordidez del fascismo, y tener una influencia decisiva en muchos casos en el desarrollo de las vanguardias históricas europeas. Al mismo



Amadeo Modigliani, *Gran desnudo*, 1919, Oleo sobre lienzo, 72'4x116'5 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

tiempo, para la plástica italiana se abre un periodo en el que la vanguardia artística va a conocer los poderosos influjos del lenguaje paralelo del cine, de la moda, del diseño gráfico o de la arquitectura, por citar sólo las influencias más rastreables en un discurso artístico de la complejidad.

En cualquier caso, esta ambiciosa exposición, junto con la reciente panorámica de la escultura italiana

más reciente, va a permitir a los aficionados españoles un conocimiento casi exhaustivo de la evolución histórica del arte italiano en el siglo XX.

La otra gran exposición inaugural del renovado CARS es una antológica del artista suizo Alberto Giacometti. Se trata de la primera muestra de estas características organizada en España y una de las pocas dedicadas monográficamente a este creador en los circuitos artísticos internacionales, la última de las cuales se celebró en el *Hirschhorn Museum* de Washington, en 1988.

La exposición intentará penetrar en el singular universo del artista a través de la insistencia en dos aspectos de su trabajo insuficientemente mostrados hasta ahora. Por un lado, el dibujo, con una selección muy amplia de un centenar de piezas; por otro lado, la preocupación típicamente giacomettiana por la factura material de la escultura, incluyendo su tratamiento singularizado de las fundiciones.

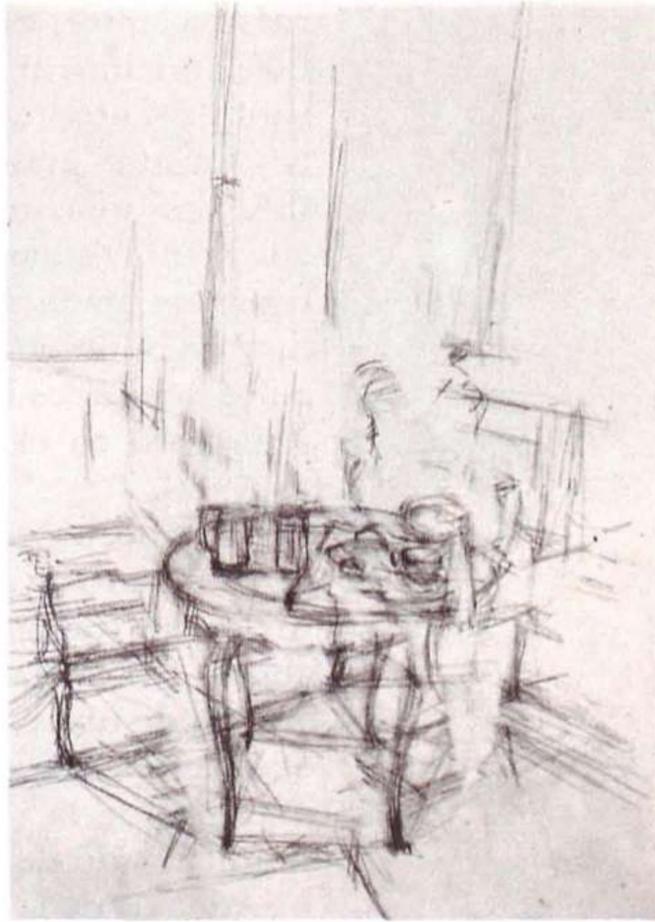
Además de la amplia muestra de dibujos, la exposición acoge también una cuidada selección de la obra escultórica y pictórica del artista, con medio centenar de terracotas, mármoles y bronce, así como un número semejante de óleos. Los prestamos para la exposición proceden tanto de museos americanos y europeos, como de colecciones privadas. Es de resaltar que un número significativo de obras no han sido exhibidas públicamente hasta ahora.

La exposición procura distanciarse de un orden meramente cronológico y busca crear ámbitos diversos que faciliten análisis pormenorizados sobre temas como el trazo en el dibujo o la utilización de la luz en el conjunto de su obra. En efecto, para Giacometti la iluminación constituye un verdadero soporte narrativo, sugerente y expresivo. De ahí que sus esculturas posean una poderosa plástica de la sombra, y sus retratos al óleo o en dibujo, el difuminado de mil rayas que se entrecruzan.

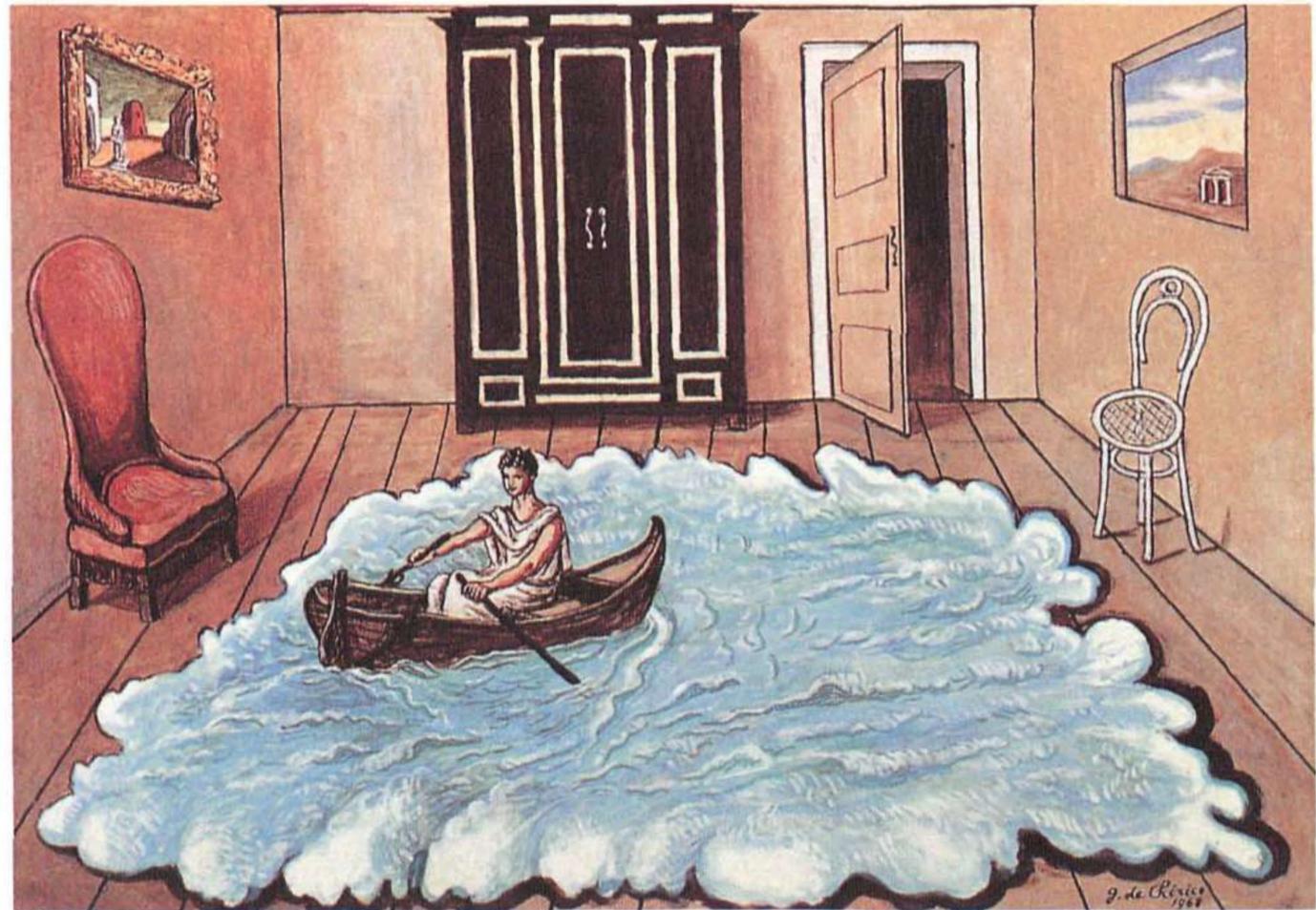
“Esta exposición” -en palabras de Kosme Barañano, comisario de la exposición- “no pretende ser un monumento conmemorativo ni una exhibición de animación, lo que Ives-Alain Bois ha denominado estética de la distracción, sino una especie de muestra de la originalidad de Alberto Giacometti y un lugar de reflexión, una cantera de ideas acerca de su obra plástica,



A. Giacometti. *Caricia (pese a las manos)*. 1932. Mármol, 40 X 37 X 11 cm. Centro Georges Pompidou.



Alberto Giacometti, *Habitación de hotel I-II-III-IV*, 1963. Dibujos a lápiz, 50x33 cm. Fundación A. G. Zurich.



Giorgio de Chirico, *La vuelta de Ulises*, 1968. Oleo/tela. 60x80 cm., Roma.

solicitada desde la permanente necesidad de pintar a todas horas”.

Con motivo de la muestra se editará un catálogo con un amplio ensayo introductorio del comisario de la exposición, junto con textos de Eduardo Chillida y Pierre Klossowski, además del inventario de la obra expuesta.

Días antes de la reapertura al público del CARS, la temporada de exposiciones dará comienzo en el Palacio de Velazquez con la inauguración en octubre de la muestra *Antoni Tàpies: Objetos, esculturas y obras sobre*

papel. La exposición permitirá conocer a fondo uno de los aspectos más importantes en la obra del artista catalán desde los comienzos de su actividad creadora en los años cuarenta, pues es en este ámbito donde se concentran algunas de sus propuestas más experimentales.

Aunque los aspectos más conocidos de la obra de Tàpies como la pintura y el lenguaje informalista han sido merecedores de numerosas exposiciones dentro y fuera de nuestras fronteras, sin embargo, hasta la fecha, no se había dedicado una mirada de conjunto a



Giorgio de Chirico, *El que consuela*, 1958. Oleo sobre tela, 100x81 cm. Col. particular, Roma.



Antoni Tàpies, *Caja de serpentinas*, 1968.

esa parte significativa de su producción artística que abarca esculturas, objetos, así como diversas obras sobre papel y cartón. Esta atención desigual a la obra de Tàpies se ha centrado sobre todo en la pintura mística, consolidando una imagen que, en opinión de Gloria Moure, comisaria de la exposición, "resulta un tanto estereotipada y no hace justicia a la riqueza de la obra de Tàpies en su totalidad".

Esta exposición, producida por el propio CARS, intenta ofrecer una nueva consideración de la obra de este artista, que representa una de las posiciones más sólidas y fecundas de las apreciadas en la segunda mitad del siglo XX. La muestra reunirá una cuarentena de esculturas y objetos, junto con medio centenar de obras sobre papel y cartón, cuya cronología abarca desde 1946 hasta 1987.

Por otra parte, la exposición *Obras maestras de la Fundación Guggenheim* completa la oferta inaugural del CARS. Su apertura está prevista para el 10 de enero de 1991 y permanecerá abierta hasta el 6 de mayo siguiente. Se trata de la primera salida al exterior de obras de la colección Solomon R. Guggenheim. Venecia, Madrid y Tokio son las únicas escalas previstas para las 145 pinturas y 22 esculturas, piezas maestras del famoso museo neoyorquino que permanecerá en obras hasta el otoño del próximo año, circunstancia ésta que ha hecho posible la organización de una muestra que no resulta excesivo calificar de irrepetible, tanto por la calidad de las obras expuestas, como por la imposibilidad de contemplarlas fuera de su espacio habitual de exhibición.

Thomas Krens, director de la Fundación Guggenheim, firmó recientemente en Madrid con el ministro español de Cultura, Jorge Semprún, el acuerdo que hará posible exhibir estos valiosos fondos en el CARS. El acuerdo contempla que España pague 1,5 millones de dólares (165 millones de pesetas) en concepto de transporte y seguros de la obra.

Conviene destacar que la exposición permitirá contemplar lienzos de Picasso, Gris, Miró y Dalí nunca expuestos con anterioridad en nuestro país. Así mismo, la muestra ofrecerá una fascinante antología de las principales corrientes y escuelas del arte contemporáneo,

desde el impresionismo y el fauvismo, a las vanguardias europeas y norteamericanas de postguerra con Dubuffet, Gorky, Pollock y Matta. Entre unos y otros, la selección propuesta recalca en algunas de las más emblemáticas obras del cubismo y el futurismo italiano, Mondrian y las vanguardias rusas, el expresionismo alemán y austriaco, la Bauhaus, la abstracción geométrica, Modigliani, Chagall y la pintura metafísica, Dada y el primer Surrealismo o las vanguardias plásticas en la Europa de los años 30. Como se puede fácilmente deducir de lo enunciado, una vertiginosa aventura plástica que será el gran acontecimiento cultural de comienzos del próximo año.

En otro orden de cosas, dentro de las actividades programadas por el Museo Nacional CARS para la próxima temporada destaca la celebración del 9 al 16 de diciembre de 1990 de la *Primera Bienal de la Imagen en Movimiento*. Concebida como una exhibición de carácter internacional de las más importantes creaciones realizadas en los diferentes soportes audiovisuales durante los dos últimos años.

La organización de la Bienal supone el reconocimiento explícito de que los diversos soportes audiovisuales pertenecen a una misma disciplina dentro del campo de las artes visuales. Por tanto, las diferentes funciones y géneros propios de las obras audiovisuales son susceptibles, por igual, de constituirse en objeto de creación y de experimentación artística.

La Bienal se estructurará en torno a los apartados de cine, televisión, video e infografía. Cada sección del certamen organizará una sección monográfica o retrospectiva, consagrada a un autor, un país o un fenómeno importante de la creatividad que tenga a la imagen en movimiento como protagonista. En esta primera edición, el foco de atención retrospectiva se centrará en el cineasta francés Jean-Luc Godard, personalidad sobresaliente en la práctica creativa de imágenes en los más diversos soportes.

Para José Ramón Pérez Ornia, comisario de la Bienal, "se trata de acoger las producciones más destacadas de ese heterogéneo paisaje audiovisual que se está formando en nuestros días a partir de la confluencia de arte, tecnología y comunicación, cuyas raíces se encuentran en la rica experimentación llevada a cabo por las vanguardias históricas".

El criterio de selección de las obras a exhibir prima sobre todo el valor de la creatividad, tanto en las fases de producción audiovisual como en las de posproducción y edición final. También se prestará especial atención a obras que aporten propuestas y soluciones innovadoras en sus respectivos géneros. En general, se pretende que cada edición del certamen constituya una propuesta representativa del plu-

ralismo cultural, así como de la emergencia de nuevas tendencias y estilos en la producción mundial.

Para los primeros meses del próximo año ya están perfiladas cinco exposiciones de artistas con sensibilidades muy dispares. Obras del alemán M. Lüpertz en febrero-abril; instalaciones y videos de Francesc Torres, una antológica del artista catalán Joan Brossa y una exposición de esculturas del británico Anish Kapoor, todas ellas también en el periodo febrero-abril, además de una amplia selección de pinturas del francés Gilles Aillaud, que se exhibirá en el Palacio de Velázquez de enero a marzo.

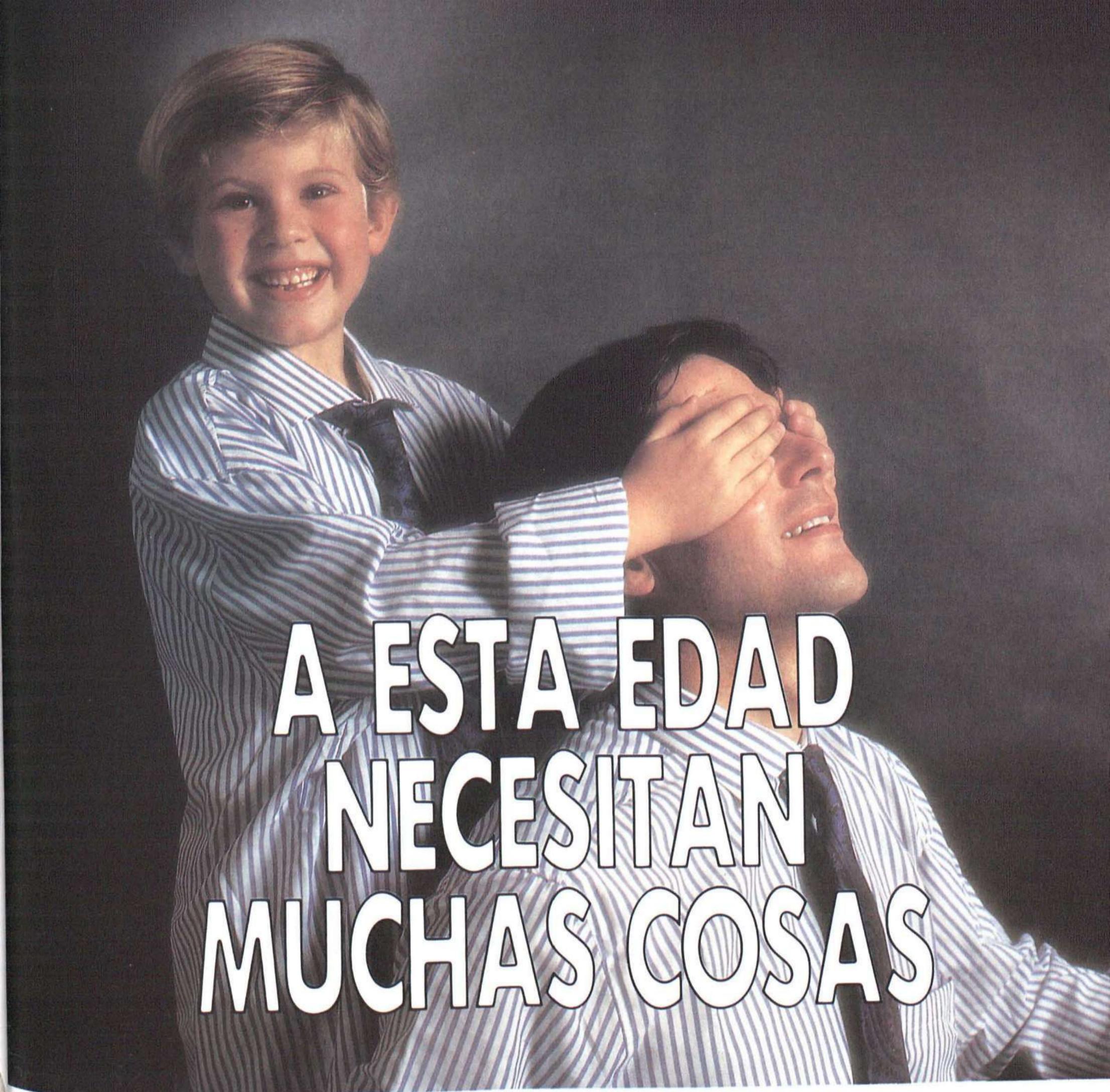
Por otra parte, la estructura directiva del Museo Nacional CARS se ha visto notablemente fortalecida con los nombramientos de Kosme Maria de Barañano Letamendia como subdirector y el de Margit Rowell como conservadora de proyectos especiales.

En cuanto al desarrollo del plan de obras de remodelación está previsto que finalicen en el próximo mes de agosto. Cuando el Museo Nacional CARS reabra sus puertas a finales de octubre, el público encontrará una redistribución de los espacios muy diferente de la conocida hasta ahora. Las cinco plantas del edificio acogerán espacios de exhibición de exposiciones ya sean estas con carácter temporal o dedicadas a mostrar las colecciones permanentes del museo. La planta baja y el primer piso acogerán también espacios dedicados a servicios internos y de acogida al público. Mientras que será en la tercera planta dónde se ubicarán las salas destinadas a biblioteca y centro de documentación.

Otros aspectos importantes de las obras de remodelación emprendidas afectan a la instalación de dos torres acristaladas de ascensores para visitantes, el rebocado completo de las fachadas, la construcción de un muelle de carga y descarga para servicios internos, así como la completa remodelación urbanística de la plaza de Santa Isabel. Las obras están dirigidas por los arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez, que cuentan con un presupuesto global de 3.500 millones de pesetas.



Antoni Tàpies, *Tubo y tela marrón*, 1970.



A ESTA EDAD NECESITAN MUCHAS COSAS

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

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

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

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

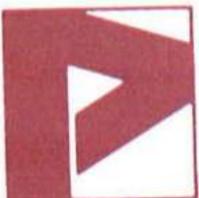
— Servicios como el «**LEASING (*)**» para el profesional o empresario, que además permiten ventajas financieras y fiscales, o como la **DOMICILIACION DE NOMINAS** y la **DOMICILIACION DE RECIBOS**.

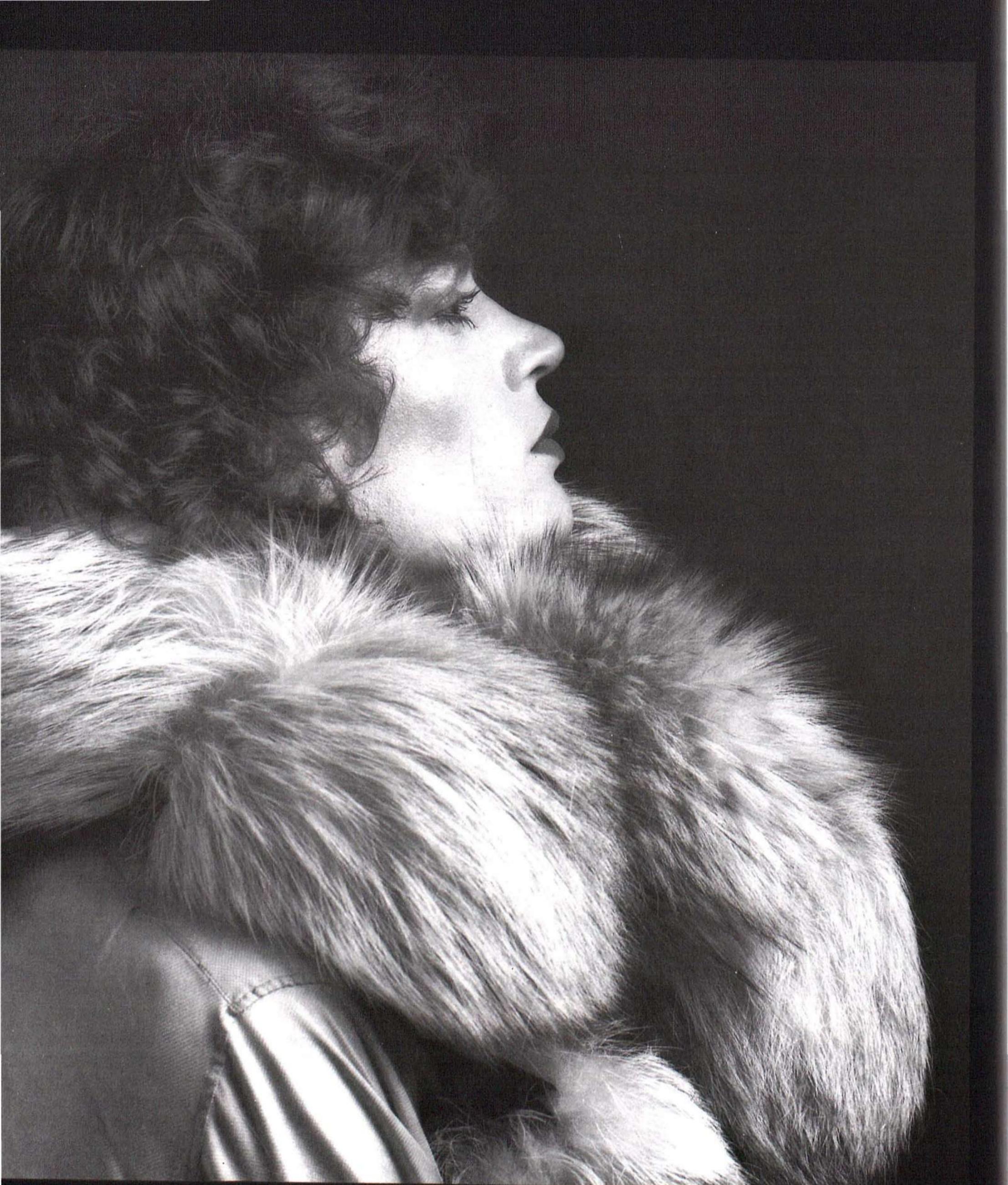
— Y si lo que necesita es disponer de una manera rápida de dinero en efectivo, aplazar los pagos de sus compras o viajar con seguridad, los **AUTO-CHEQUES 4B, TARJETA POPULAR 4B, TARJETA VISA**

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

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

(*) Operaciones con Iberleasing, S. A.

**BANCO
POPULAR
ESPAÑOL** 



Robert Mappelthorpe, *Autorretrato*, 1980.

La obra del fotógrafo Robert Mapplethorpe, recientemente fallecido, acusada de pornografía por el senador de Estados Unidos, Jesse Helms, ha sido el detonante de una formidable polémica en la sociedad norteamericana acerca de la libertad de expresión y la creación artística.

CUANDO VUELVE LA CENSURA

ROBIN CEMBALEST

En 1965, el Parlamento de Estados Unidos creó la Fundación Nacional de las Artes (FNA/NEA, National Endowment for the Arts), un organismo federal dedicado a la financiación del arte. Entonces se afirmaba: "Es necesario y apropiado para el Gobierno federal ayudar a la creación y el mantenimiento, no sólo de un clima que anime la libertad de expresión, la imaginación y la investigación, sino también las condiciones materiales que faciliten la liberación de estos talentos creadores".

Desde sus inicios, la FNA ha distribuido millones de dólares a artistas, museos y programas de educación con muy pocas controversias. En los años sesenta y a principios de los setenta, un período que se caracterizó por violentas protestas contra las estructuras del poder, el Gobierno no se preocupaba por el arte. En estos momentos, y tras ocho años de reaganismo y con un viento de derechas que reclama la vuelta a los *valores americanos* (sean lo que sean), las cosas son diferentes.

A principios del año pasado, algunos parlamenta-

rios, la mayor parte de ellos miembros del Partido Republicano, pusieron de manifiesto su profundo desagrado con respecto a algunos de los talentos creadores subvencionados por la FNA. El senador Alfonse d'Amato expresó su disgusto con una obra de Andrés Serrano titulada *Piss Christ* —una fotografía en la que aparecía un crucifijo suspendido en la orina del artista— destrozando el catálogo y arrojándolo al suelo del Senado. Otro senador, Jesse Helms, reprodujo siete fotografías explícitamente sexuales de Robert Mapplethorpe, envueltas en el papel marrón que habitualmente se utiliza para envolver la pornografía, y las distribuyó entre sus colegas legisladores. "Ahora te toca a ti decir si el dinero de los contribuyentes se debe utilizar para subvencionar este tipo de cosas", decía en su nota el senador Helms.

Que quisieran expresar sus propios puntos de vista era lógico; ya no lo era tanto la manera como convencieron al Parlamento para que penalizara a la FNA. Si bien los trabajos de ambos artistas fueron expuestos en

**La FNA ha distribuido
millones de dolares
entre artistas, museos y
programas.**

Peter Mcclennan, *Testigos.*

Erika Rothenberg,
¿Está atacada hoy América?,



Peter Mcclennan,
Testigos altos.



distintos museos sin ningún tipo de protestas, el Parlamento descontó de su presupuesto 45.000 dólares, la cantidad que el organismo gastó en las dos exposiciones. Igualmente amenazó con revocar durante un período de cinco años las subvenciones de la FNA a las instituciones que organizaron las exposiciones, el Southeastern Center for Contemporary Art, de Winston-Salem, Carolina del Norte, y el Instituto de Arte Contemporáneo de Filadelfia.

Para muchos observadores, estos gestos señalaron un movimiento hacia la censura y una contradicción de lo que supuestamente es uno de los derechos fundamentales de este país, convertido en ley en 1791, la primera enmienda de la Constitución, que garantiza la libertad de expresión.

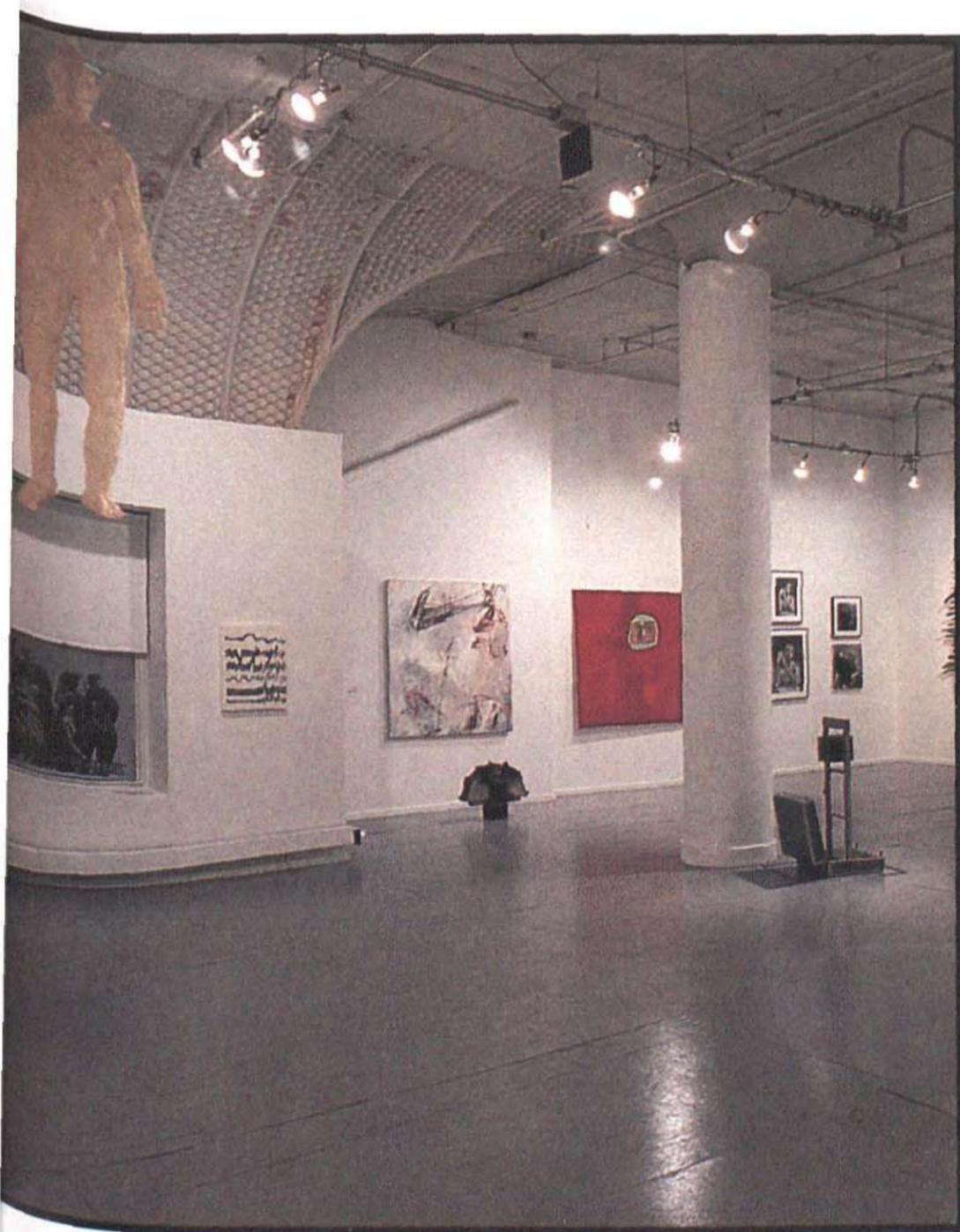
En este momento se está debatiendo intensamente hasta qué punto la primera enmienda protege la libertad de expresión en el arte que recibe subvenciones públicas. "Cuando te acuestas con el Gobierno, no puedes esperar dormir de un tirón", afirmó la diputada republicana Dana T. Rohrabacher. "La gente que crea que el arte puede recibir subvenciones federales sin un control federal, está viviendo en un mundo de ensueño. No es propio del Gobierno gastar el dinero

de los contribuyentes en arte que sea moralmente repulsivo para ellos".

Sin embargo, este tipo de control parlamentario pudiera no ser legal. "Si bien el Parlamento está legalmente autorizado a retirar las dotaciones presupuestarias para las subvenciones, la primera enmienda no autoriza al Gobierno a seleccionar y escoger quién recibe dinero y quién no", en opinión de Floyd Abrams, un abogado constitucionalista. "No se puede penalizar a la gente que no participa de la versión que tiene el Parlamento del arte que a ellos les gusta".

La cuestión fundamental, tal y como la planteó *The New York Times*, era la siguiente: "Si el Gobierno de Estados Unidos se ha comprometido a subvencionar el arte, ¿tiene derecho a rechazar lo que es controvertido o desagradable para determinados legisladores?". Existe también otra cuestión: si el Gobierno rechaza apoyar a los artistas que describen estilos de vida alternativos, ¿a quién protege y por qué?

La FNA distribuye cerca de 172 millones de dólares, lo que es una cantidad inferior a los 720 millones de dólares de la Art Council del Reino Unido, los 1.600 millones de dólares de Francia o los 4.500 millones de dólares de la República Federal de Alemania



(en una analogía a menudo citada por los activistas de arte, el presupuesto del Gobierno de Estados Unidos para las bandas militares es mayor que el de la FNA). La batalla por la FNA es menos una batalla de arte y dinero que una batalla por los grupos de interés especial y los votos.

Los parlamentarios supieron de la existencia del *Piss Christ* de Serrano por la American Family Association, una organización radicada en Mississippi y dedicada a alentar la oposición pública a las imágenes “anticristianas e inmorales”. La American Family Association, dirigida por un ministro metodista, también ha dirigido protestas contra la película *La última tentación de Cristo*. Sus boletines tienen una circulación estimada de 380.000 ejemplares, incluyendo 178.000 iglesias. Tras la clausura de la exposición de Serrano —después de que hubiera sido exhibida sin incidentes en tres ciudades—, la AFA instó a los ciudadanos afectados a enviar escritos a sus parlamentarios.

Al igual que una de las primeras leyes propuestas

por el presidente Bush, en la que se prohibía el derecho de los disconformes a incendiar la bandera americana (una limitación que muchos percibieron como una negación de las libertades civiles), la financiación del arte “inmoral” era un tema en el que a los parlamentarios les fue muy fácil subirse al carro. ¿A quién le gustaría aparecer como una persona que ataca la bandera de Estados Unidos o que apoya la inmoralidad?

El Parlamento ya ha puesto dificultades para que los artistas utilicen símbolos provocativos en su trabajo. El año pasado, Dread Scott Tyler, un estudiante del Instituto de Arte de Chicago, exponía un trabajo titulado *¿Cuál es el modo correcto de mostrar una bandera de Estados Unidos?* Se trataba de un *fotocollage* en el que se incorporaban imágenes de féretros cubiertos con la bandera americana, algunos surcoreanos quemando una bandera americana, un estante con libros en los que se invitaba a los visitantes a responder a la pregunta que figuraba en el título de la exposición y, colocada sobre el suelo, una bandera de Estados Unidos que se extendía desde la pared. El problema estribaba en que al visitante, para alcanzar los libros, no le quedaba más remedio que pisar la bandera. Bush calificó este trabajo de “vergonzoso” y el Parlamento adoptó una medida para convertir en un delito la exhibición de la bandera de Estados Unidos en el suelo.

El Comité Nacional Republicano, que presenta a su partido como el defensor de los valores morales, abrazó inmediatamente la batalla contra el arte “inmoral” como un ataque contra la oposición liberal. Envío notas de prensa a las circunscripciones de 22 parlamentarios demócratas, acusándoles de haber votado favorablemente a la “subvención federal de la inmoralidad” y atacando a los legisladores que votaron contra la propuesta de deducir 45.000 dólares del presupuesto de la FNA para penalizarla por haber subvencionado ambas exposiciones.

Naturalmente, el ataque a estilos de vida alternativos y a los medios de expresión —o a cualquier tipo de expresión erótica, viniera o no al caso— no está limitado al arte. Ul-

timamente, por ejemplo, fueron detenidos algunos propietarios de tiendas de discos por vender álbumes de música *rap* con letras explícitamente sexuales. También habría que considerar otra propuesta recientemente debatida por el Par-

lamento, en la que se requiere al Gobierno para que elabore estadísticas sobre los delitos cometidos por prejuicios basados en la raza, la etnia, la religión o la orientación sexual. Helms se opuso a la legislación diciendo que se trataba de una campaña organizada por los “elementos radicales del movimiento homosexual”.

¿Tiene derecho el gobierno a rechazar lo que es controvertido o desagradable?

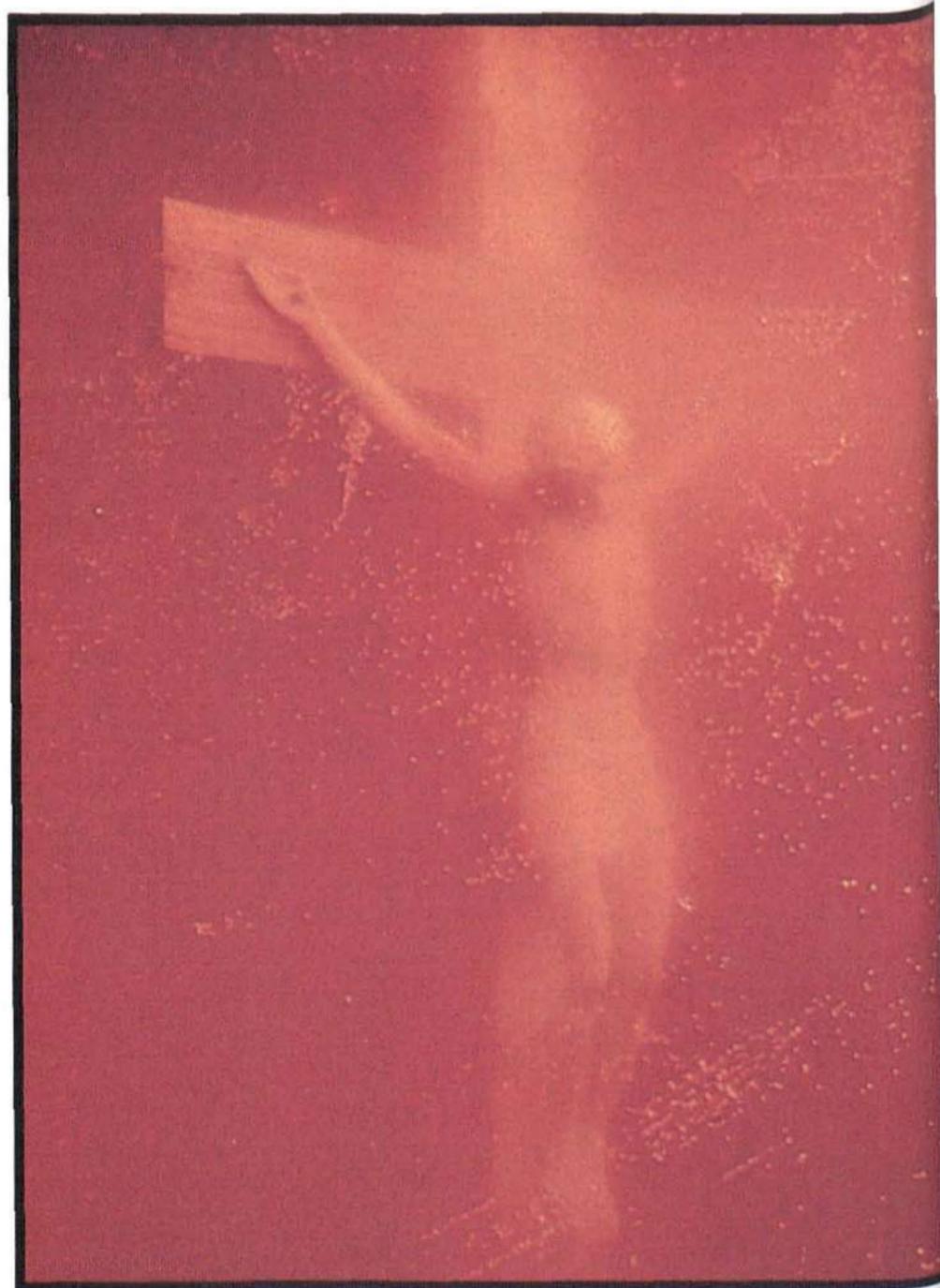
Como contrapartida, ofreció la siguiente enmienda: “El movimiento homosexual amenaza la fortaleza y la supervivencia de la familia americana como la unidad básica de la sociedad”. Esta sugerencia fue rechazada (por 77 a 19 votos), pero si bien la enmienda trataba de la violencia antinegra, antijudía y de otras formas de violencia, el Parlamento se sintió empujado a protegerse a sí mismo de las críticas mediante la aprobación de una enmienda posterior que afirmaba que “la vida familiar americana es la base de la sociedad americana” y “nada en esta ley se interpretará en el sentido de promover o fomentar la homosexualidad”.

La retrospectiva de Robert Mapplethorpe, el ejemplo más tristemente célebre que los críticos de la FNA citan a propósito de las representaciones de actividades homosexuales subvencionadas federalmente, también se convirtió en el ejemplo más tristemente célebre de la autocensura del arte. Dos semanas antes de su inauguración en la galería Corcoran, en Washington DC —al mismo tiempo que el Parlamento estaba debatiendo otros recortes en el presupuesto de la FNA—, la directora de la galería Corcoran, Christina Orr-Cahall, anunció que la exposición “estaba en el lugar indebido en el momento indebido” y la canceló.

Lo que para Orr-Cahal era un medio de evitar la controversia, para los miembros de la comunidad artística era una traición. La galería Corcoran perdió varios destacados conservadores, más de un millón de dólares en promesas de legados y muchas futuras exposiciones, y los artistas, enojados, retiraron sus trabajos. De cualquier modo, la comunidad de Washington pudo ver la exposición gracias al Washington Project for the Arts, un museo cercano que rápidamente aceptó la exposición y recibió a 50.000 visitantes, así como 10.000 dólares en donativos, depositados en una bolsa a la entrada del museo.

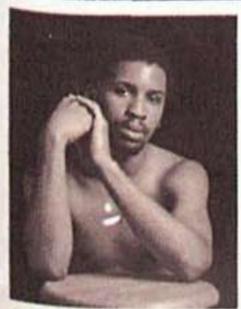
La decisión de Orr-Cahall también garantizaba que la controversia llegara a los periódicos, comenzando con la dramática fotografía tomada la noche de la abortada inauguración, cuando miles de manifestantes se reunieron en la galería Corcoran y proyectaron imágenes del trabajo de Mapplethorpe en la fachada de la institución.

En seguida Jesse Helms propuso una legislación que prohibiera la subvención federal del “arte obsceno e indecente”, así como para aquellos trabajos que “denigraran, degradaran o insultaran a una persona, grupo o clase de ciudadanos por razones de raza, credo, sexo, condición física, edad u origen nacional”. El senador Daniel Patrick Moynihan, que se opuso a la enmienda, preguntó a sus colegas: “¿Queremos realmente que quede escrito que el Senado (...) es tan insensible con las tradiciones de libertad de nuestro país, tan temeroso sobre lo que es diferente y nuevo e intencionada-



mente molesto, está tan deseoso de dejar constancia de nuestra timidez que queremos sancionar a las instituciones por actuar precisamente como se espera que actúen? Es decir, ¿simplemente por el hecho de que las instituciones de arte apoyen y exhiban su trabajo?”. Mientras tanto, la nación debatía acerca del concepto de obscenidad y de los límites de la primera enmienda. ¿Son obscenas las representaciones de prostitutas de Lautrec? *The New York Times* entró en la polémica mencionando algunos centenares de obras de arte que podrían encontrar el rechazo de las subvención pública de acuerdo con la legislación de Helm. “¿La manera en que Willem de Kooning pinta a las mujeres es denigrante, degradante, insultante? ¿Debiera algún teatro subvencionado públicamente proyectar un estreno de Shakespeare censurando antes el texto? ¿A quién le corresponde decidir lo que es arte y lo que es pornografía? El único juez seguro es el tiempo... El proceso legislativo de revisión ha dado lugar, probablemente, a algunos errores. Los dictadores culturales, a más”.

Al hablar de dictadores culturales el *Times* se refería, obviamente, a Helms. Pero un problema ampliamente repetido es que Estados Unidos no tiene un Ministerio de Cultura. Y para empeorar las cosas, durante todo

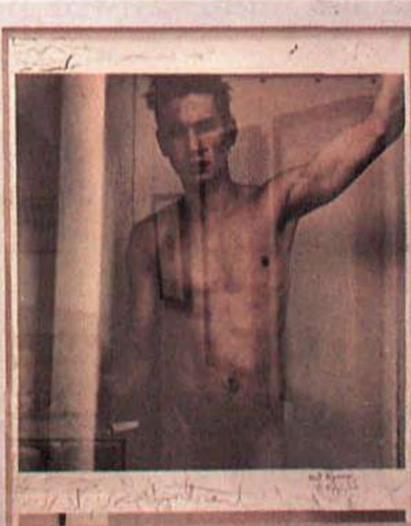


Andres Serrano, *Piss Christ*. El otro detonante de la polémica.

Peter McClellan, *Testigos*.

Rick Reinhard, *Telón irónico*, 1990.

Peter McClellan, *Testigos*.



este debate la FNA estaba funcionando sin director. El Parlamento designó a John Frohnmayer, un abogado de Portland, Oregón, que tuvo la mala suerte de empezar su trabajo justo en el momento en el que se aprobaba en el Parlamento una versión revisada de la enmienda de Helms. Se eliminaron las referencias de Helms al arte como indecente o como denigrante de una religión, una raza, un grupo étnico, una edad, un grupo o condición física, y se prohibió la "utilización de fondos de la FNA para la promoción, difusión o producción de materiales obscenos, incluyendo, sin carácter exhaustivo, representaciones de sadomasoquismo, erotismo masculino, la explotación sexual de los niños o los individuos partícipes en actos sexuales".

Por aquel entonces, el Artists Space, un pequeño museo alternativo de Nueva York, ya había recibido 10.000 dólares de subvención de la FNA para una exposición referente al SIDA que llevaba por título *Testigos: contra nuestra desaparición*. A la luz de la nueva legislación, Susan Wyatt, directora del museo, pensó que sería mejor sondear a la FNA y a Frohnmayer, avi-

sándole del contenido del catálogo de la exposición, que no había sido definido en el momento en que la institución recibió la subvención. En este catálogo se incluía un ensayo del artista David Wojnarowicz en el que describía un "sentimiento de rabia" por tener el SIDA y por ver a sus amigos morir a causa de esta enfermedad. En él se incluían pasajes críticos para Helms (quien en 1987 propuso una legislación que prohibía al Gobierno subvencionar información sobre el "sexo seguro" sobre la base de que ello constituiría una promoción de la homosexualidad), así como al di-

putado William E. Dannemeyer (autor de un libro en el que defendía la tesis de que la homosexualidad era "curable"), y era crítico también con los puntos de vista del arzobispo católico de Nueva York, John Cardinal O'Connor, a quien se le calificaba de "gordo caníbal".

Cuando Frohnmayer anunció que estaba revocando la subvención surgieron protestas desde sitios esperados e inesperados. Artists Space recibió 40.000 dólares en donativos que no había solicitado, el compositor Leonard Bernstein rechazó la Medalla Nacional de las Artes que le confería el presidente y Cardinal O'Connor hizo pública una declaración en la que afirmaba: "En el caso de que se me hubiera consultado, me hubiera gustado instar de manera muy decidida a la FNA para que no retirara su apoyo económico sobre la base

de críticas contra mí personalmente. No creo que yo me encuentre exento de la crítica de nadie, venga de donde venga”.

Cogido entre las iras de Helms y de la comunidad artística, Frohnmayer intentó buscar una explicación oficial coherente. En un primer momento afirmó que “el discurso político debiera darse en la arena política y no en las exposiciones financiadas por la FNA”. Más tarde afirmó que lamentaba el uso del término político. Y finalmente dijo que “si usted se dirige a nosotros y nos dice: ‘Quiero crear una polémica política’, nosotros no se la subvencionamos. Si, por el contrario, nos dice: ‘Quiero pintar un *Gernika*’, nosotros se lo subvencionamos. Y la diferencia estriba en que nosotros fundamentamos nuestras decisiones en el contenido artístico”.

Seguro que sí (sin tener en cuenta que Picasso era miembro del partido comunista, extremo éste que probablemente Frohnmayer desconocía, pues en caso contrario su comentario hubiera adquirido una inflexión no intencionada). El *Gernika* es una obra de hace 50 años, santificada en el valor de su “contenido artístico” por innumerables textos críticos. ¿Y qué sucede con el arte contemporáneo que trata del sufrimiento y de la muerte gratuita? Nan Goldin, el artista que organizó la exposición, dijo en respuesta a Frohnmayer: “Que la FNA diga que solamente apoyará el arte que exprese lo que la FNA o Jesse Helms deciden que el contribuyente quiere ver u oír, es política”. “Decir que la expresión del dolor, de la rabia y de la rendición es ‘político’, y por tanto ‘sin mérito artístico’, es también una opresión política y emocional”.

Presionado por la Prensa, que parecía que temporalmente sustituiría la presión de Helms, Frohnmayer restableció la subvención, pero decidió que solamente debía utilizarse para subvencionar la exposición y no el catálogo.

Los artistas están empezando a reconocer que si van a tener que enfrentarse con las fuerzas conservadoras necesitan organizarse y hacer presión con la misma efi-



Acto de protesta ante la Fundación Nacional de las Artes sobre cuya fachada se proyecta el rostro de Mappelthorpe.

cacia que lo hacen sus oponentes. Han surgido varios grupos, entre los cuales señalamos la Coalición por la Libertad de Expresión, radicada en Nueva York, que está creando una base de datos para registrar en ella las violaciones contra los derechos artísticos emanados de la primera enmienda.

E, inevitablemente, la polémica ha inspirado a los artistas a responder mediante su trabajo. En el mes de enero, un grupo denominado ARTFBI (Artistas por una Mejor Imagen) construyó *un telón irónico: un muro de conciencia* (*) en el edificio del Capitolio, en Washington DC. Cada artista elaboró una afirmación visual rela-

tiva a la censura sobre el arte. Una figura de 12 pies de altura que representaba al tío Sam paseaba por todas las afirmaciones y daba instrucciones a sus ayudantes, un político y un chivato, para “censurar” determinadas partes. Una vez que la censura hubo acabado, todos los cartones fueron transformados en un muro de piedra.

Erika Rothenberg adoptó otro enfoque del tema. Mediante su trabajo *¿Ha atacado usted ya a América en el día de hoy?*, transformó una ventana del New Museum de Nueva York en una valla publicitaria de Productos Libertad de Expresión, SA, una empresa cuyos productos ayudan a que la gente exprese sus discrepancias. “Si usted no está forzando la primera enmienda hasta sus límites, usted no es un buen estadounidense”, decía el trabajo.

Pero si la respuesta a esta cuestión tiene algún sentido, los artistas que realizan este tipo de trabajo no tienen que enfrentarse únicamente a la reacción conservadora, sino también a vándalos sin sentido del humor. En dos ocasiones la ventana

fue rota. Entre los objetos robados se incluyen un equipo incendiabanderas, una pomada antiapatía, frascos de píldoras de protesta y un pañuelo para ofensas. Probablemente se puede presumir que los vándalos no estaban robando estos productos para hacer uso de ellos.

El tiempo es el único juez seguro para decidir lo que es arte



Contrapunto

TENEMOS CURRO.

Dentro de dos años comenzará Expo '92. Pero él ya está aquí.

Se llama Curro y es la mascota de la Exposición Universal.

Expo '92 será el mayor encuentro, la mayor fiesta. El espectáculo de los pabellones, las cabalgatas, la música, el ballet, los conciertos, el rock, el cine.

Más de 55.000 actuaciones en directo convertirán a Expo '92 en el foro más vivo del mundo.

Cada día, durante seis meses, de la mañana a la noche, habrá un momento para el espectáculo, para el disfrute de sus 40 millones de visitantes.

Curro lo acercará al resto del mundo.

EXP '92[®]
SEVILLA

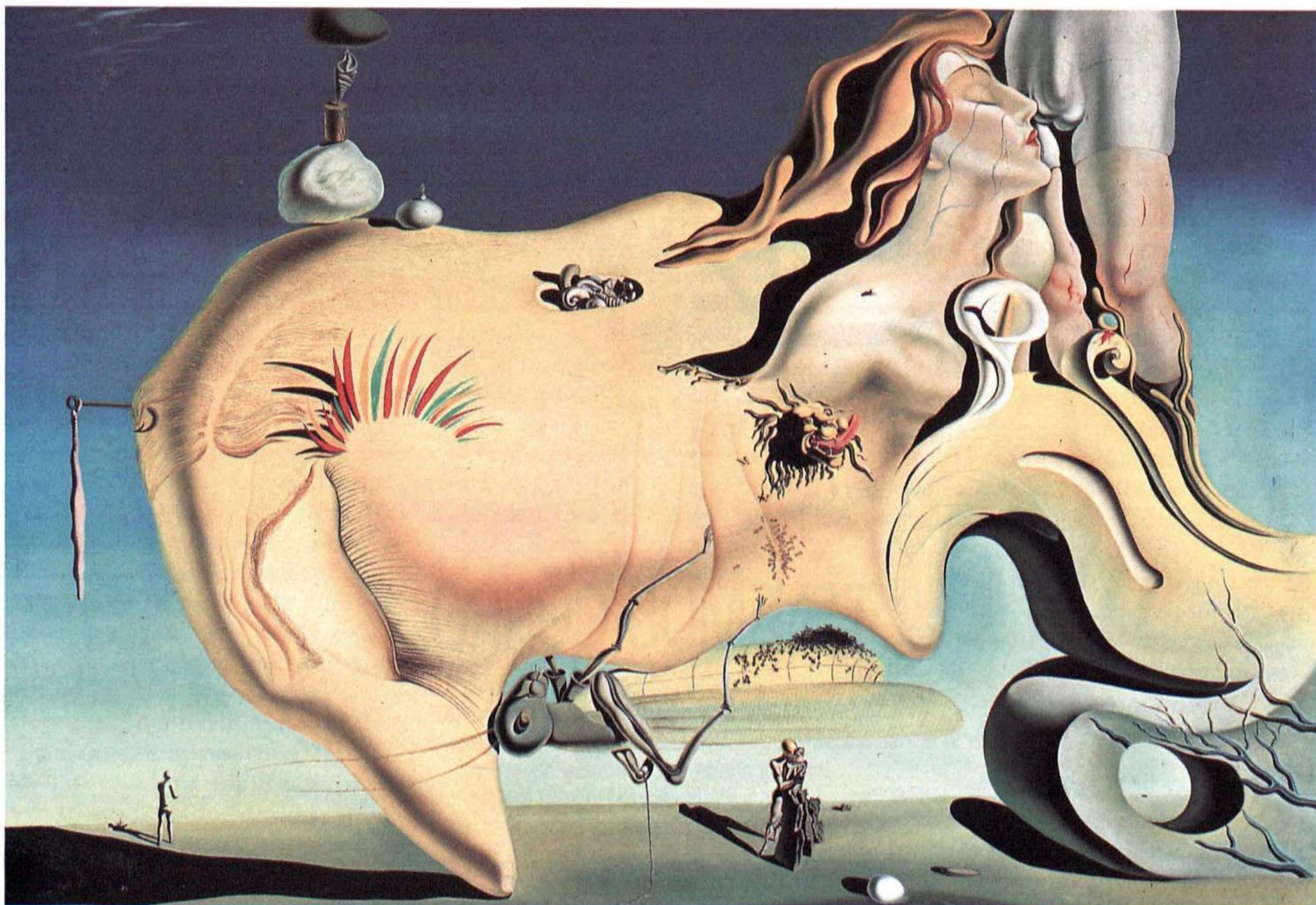
EL ENCUENTRO DEL SIGLO

LEGADO DALÍ

FINAL FELIZ
CON REPARTO
HOMOGENEO

El legado pictórico de Salvador Dalí, que el artista dejó en herencia al Estado español, ha sido al fin repartido entre Madrid y Cataluña.

MAITE RICART



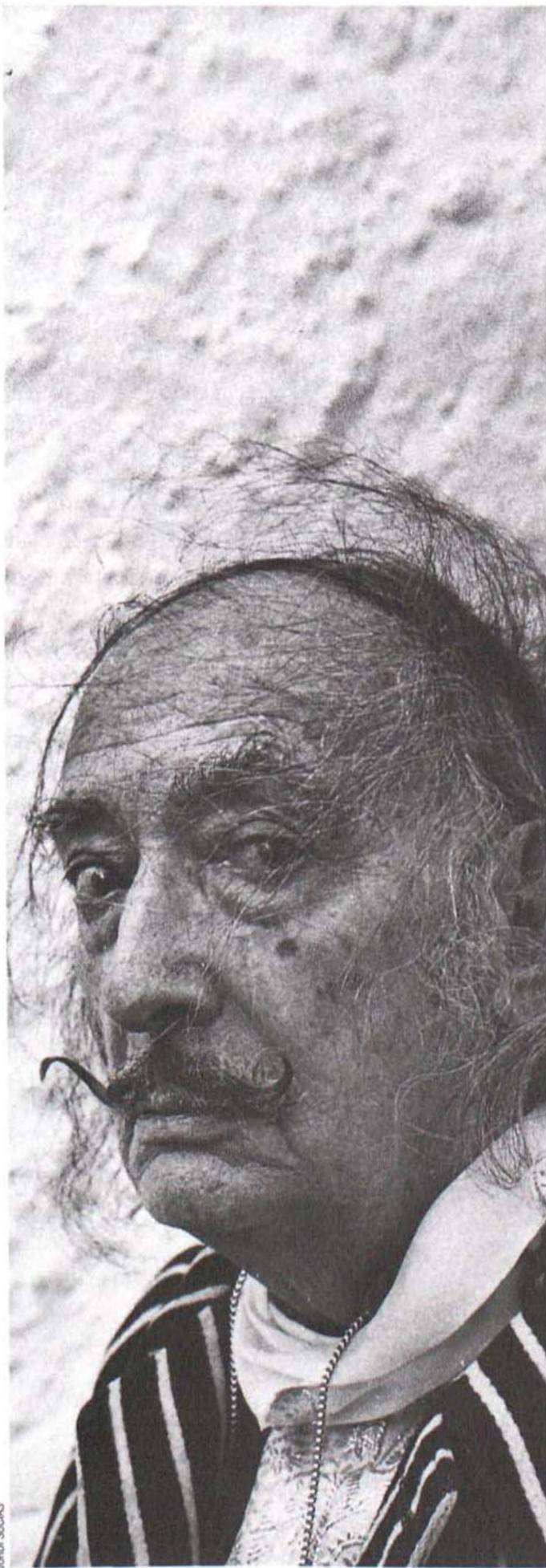
Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929.

UNA semana después de celebrarse el primer aniversario de la muerte del pintor ampurdanés (23 de enero de 1989), Jorge Semprún, ministro de Cultura, y Joan Guitart, *conseller* de Cultura de la Generalitat, ponían punto final a unas largas y arduas negociaciones con la firma del acuerdo definitivo, merced al cual la obra pictórica queda dividida en dos bloques homogéneos, uno con destino al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, integrado por 56 cuadros, y otro, de 134 piezas, que queda en depósito en la Fundación Gala-Dalí, de Figueras, para su exhibición en Cataluña.

Además de los 190 cuadros mencionados, el legado Dalí consta de 300 objetos, entre joyas, esculturas y vestidos, y numerosa obra gráfica, cuyo inventario todavía no está concluido.

La división del legado ha sido realizada, según Jaime Brihuega, director general de Bellas Artes y Patrimonio del Ministerio de Cultura, "con criterios técnicos, basados en el rigor científico y la responsabilidad cultural", y niega que dicho reparto haya tenido carácter cualitativo en el caso del bloque destinado al Centro de Arte Reina Sofía y cuantitativo en el de las 134 obras para Cataluña. "La distribución del legado no puede medirse de esa manera, en términos de calidad y cantidad", asegura Brihuega. "En realidad, se ha intentado domiciliar la pintura del legado Dalí en una serie de lugares y establecer los bloques correspondientes a cada sede en función de las características y de la filosofía inherentes a cada una de ellas".

"El Centro de Arte Reina Sofía", añade Jaime Brihuega, "quiere ser el gran museo de la modernidad, y allí han ido a parar las obras que forman parte de este discurso internacional sobre la modernidad". "Cataluña tiene varios domicilios. El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, uno de ellos, acogerá el arte catalán con proyección internacional a partir



Retrato de Salvador Dalí.

de 1940-1945. Luego están Figueras, Púbol y Port-Lligat, auténticos santuarios dalinianos, con sus especiales características".

El período considerado clave en la trayectoria del pintor de Figueras, que abarca, según los especialistas, de 1925 a 1945, está representado por 15 obras en Madrid, entre ellas *El gran masturbador* (1929), la pieza más codiciada de todo el legado, y por nueve obras en Cataluña, con *Maniquí barcelonés* (1926-1927) y *Galarina* (1945) como cuadros más destacados. De hecho, hasta el último momento la firma del acuerdo estuvo pendiente del destino de estos tres lienzos emblemáticos dentro de la obra del pintor ampurdanés.

LAS razones esgrimidas por la representación catalana para reclamar dichas obras se centraban, en el caso de *El gran masturbador*, en el hecho de que Dalí había indicado que fuera colocado en la Sala de la Peixateria de su teatro-museo de Figueras. En cuanto a las otras dos piezas, se considera que por su temática y por la época en que fueron pintadas tienen especial raigambre catalana.

Finalmente, *El gran masturbador* se ha quedado en Madrid. Jaime Brihuega justifica su inclusión en el bloque destinado al Centro de Arte Reina Sofía con el razonamiento de que "el Reina Sofía quiere ser el gran museo nacional de arte contemporáneo del país, que acoja un discurso internacional sobre la modernidad, y este cuadro es la gran aportación de España al surrealismo internacional. Hubiera sido un desafuero no decidirlo así".

Sin embargo, en opinión de Eduard Carbonell, director general del Patrimonio Cultural de la Generalitat, "ha sido un error, con un coste político importante, no dejar este cuadro emblemático en Figueras. Luego, ya hay unas 27 obras importantes que se quedan en Cataluña, y así todos hubieran quedado tan contentos".

En contrapartida, *El maniquí barcelonés*, que tiene, según los expertos, el mismo valor artístico que *El gran masturbador*, pero que fue pintado en España, se queda en Cataluña, junto a *Galarina*, un magnífico retrato de Gala y cuadro que supone un intento del pintor por apartarse de la estética surrealista y acercarse a una técnica relacionada con el hiperrealismo. Las tres obras en cuestión formaban parte, al principio de las negociaciones, de la lista de obras innegociables establecida por el Ministerio de Cultura, junto a *Paisaje de Cadaqués* (1923); *Gran arlequín y pequeña botella de ron* (1925), con influencias cubistas; *Bodegón al claro de luna* (1927); *Monumento imperial a la mujer-niña* (1929); *Enigma sin fin* (1938), que los expertos dalinianos consideran de mayor importancia que *El gran masturbador* o *El enigma de Hitler* (1939), una de las primeras obras en que Dalí desarrolla su peculiar

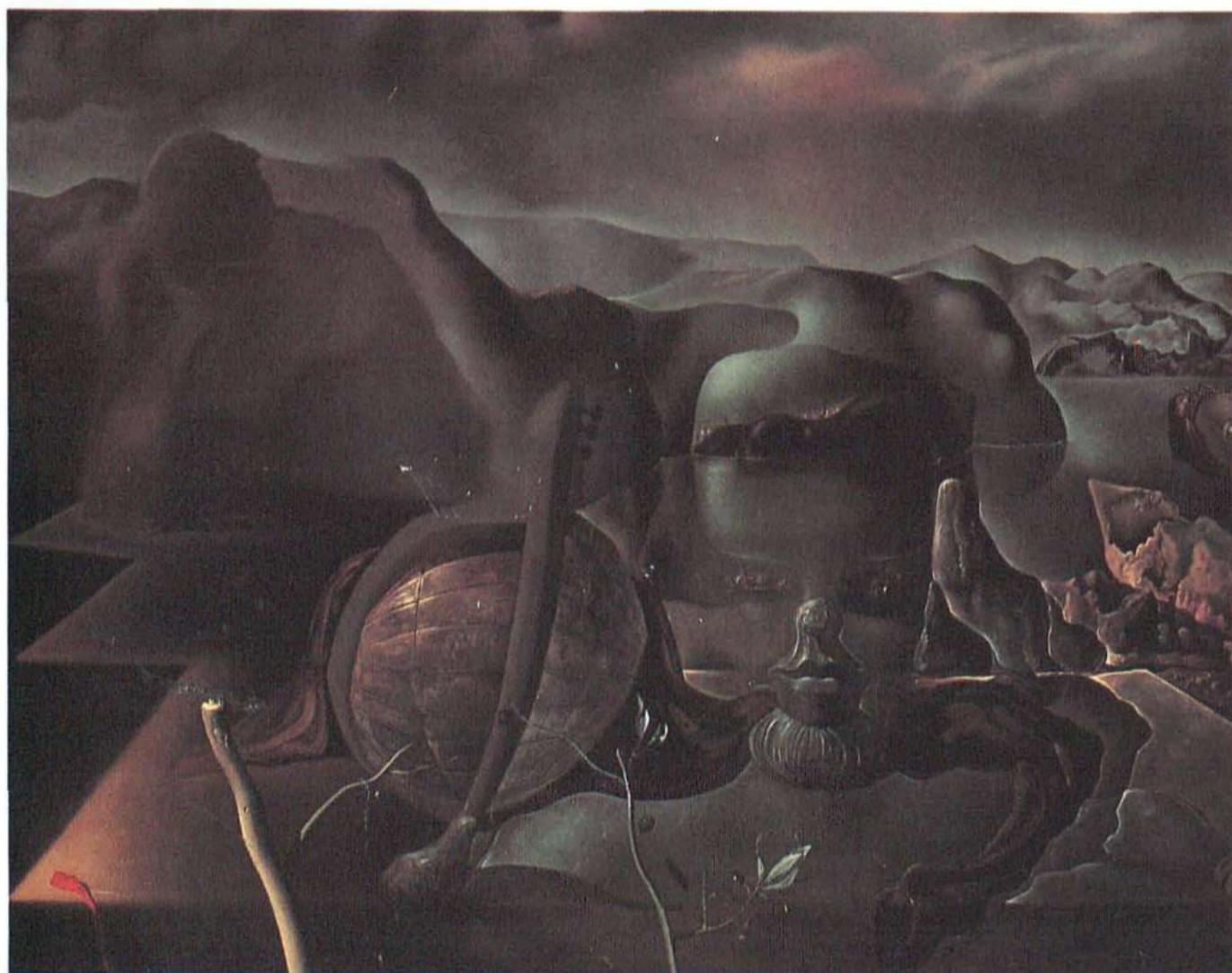
firma en que “no se puede hablar de generosidad de Madrid con Cataluña, ya que ésta también es Estado”.

ALCANZADO este punto hay que recordar que el testamento de Salvador Dalí, dictado al notario José María Foncillas el 20 de septiembre de 1982, es tan breve como claro: “Declaro heredero universal y libre de todos mis bienes, derechos y creación artística al Estado español, con el fervoroso encargo de conservar, divulgar y proteger mis obras de arte”. Este testamento anuló otro de 1980 en el que Dalí había dejado repartida su herencia entre la Administración central y la Generalitat de Cataluña.

Con la excepción de *El gran masturbador*, parece que el legado Dalí se ha repartido de manera bastante satisfactoria para todas las partes implicadas. Durante la conferencia de prensa celebrada en Barcelona el 29 de enero pasado, para anunciar los términos del acuerdo, el ministro Semprún manifestó: “Con independencia de que podamos, unos y otros, haber quedado con un cierto resquemor por no estar en el Reina Sofía o en Cataluña determinados cuadros, estamos satisfechos”. Por su parte, el *conseller* de Cultura, Joan Guitart, menos entusiasta, declaró estar “razonablemente satisfecho del acuerdo” y aseguró que se habían cumplido “los tres objetivos deseados por la Administración autonómica: que la mayor parte de las obras permanezca en Cataluña, que la Fundación Gala-Dalí desempeñe un papel importante en la gestión del legado y que parte de la obra de Dalí pueda estar presente en Madrid”.

Los representantes de ambas Administraciones también coinci-

dieron en que toda la documentación, biblioteca y objetos de Dalí permanezcan en Cataluña. “Además”, añade Eduard Carbonell, “es importante resaltar que el Centro de Estudios Dalinianos se queda en Cataluña, aunque en principio estaba previsto que la sede fuera Madrid. La Fundación Gala-Dalí, por voz de Antoni Pitxot y de Marià Lorca, al-



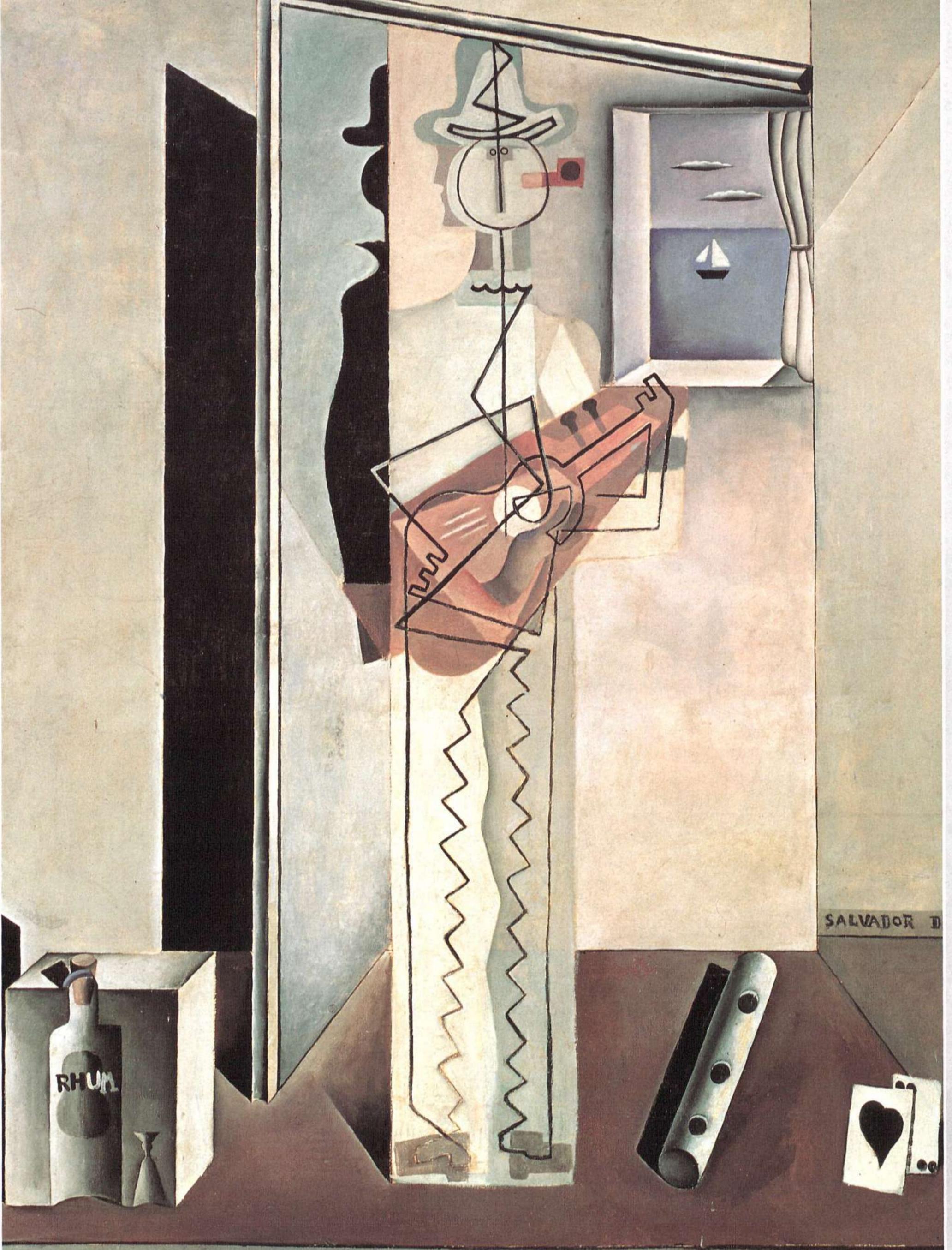
Salvador Dalí, *El enigma sin fin*, 1938.

“método paranoico-crítico”, que se exhibirán en el Centro de Arte Reina Sofía.

“A Madrid”, explica Carbonell, “van a parar, a mi entender, 18 cuadros importantes, de los que 10 son muy significativos”. “Al principio de la negociación”, añade el director general del Patrimonio de la Generalitat catalana, “partíamos con un tanteo de 10 a 0 a favor de Madrid, ya que hay un testamento y es muy claro. Pero al final hemos quedado 6 a 4 a favor de Cataluña”. Respecto a ello, Jaime Brihuega se rea-



Schindler Zoli



SALVADOR D

RHUM

calde de Figueras, reclamaron que *Galarina* y el destino de dicho centro fueran para Cataluña, y la Generalitat lo tuvo en cuenta en la segunda negociación con el Ministerio de Cultura”.

Las opiniones sobre la solución adoptada por las instituciones en el reparto del legado se han sucedido desde que se conoció el contenido del acuerdo. Para Daniel Giralt-Miracle, director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, “la fórmula del reparto no es mala y el resultado final ha mejorado mucho respecto a lo que se habló en las primeras reuniones de la comisión negociadora”.

Por su parte, el crítico y estudioso del arte Cesáreo Rodríguez Aguilera ha calificado de “lamentable” la decisión de llevar a Madrid *El gran masturbador*, “porque el propio Dalí había destinado un espacio para esta obra en el Museo de Figueras”. Sin embargo, otro experto daliniano, Rafael Santos Torroella, opina que “todos han salido favorecidos con el reparto” y que para él el mejor cuadro de Dalí es *El espectro del sex-appeal* (1934), que está en el Museo de Figueras. “Dalí lo pintó impresionado por la pintura flamenca y por la figura de Van Eyck, y de eso no habla nadie”.

EN un tono más conciliador se expresó Francesc Vergès, secretario de la Fundación Gala-Dalí, que indicó que “ahora lo más importante es mantener un diálogo fluido con Madrid para intentar que *El gran masturbador* pueda ser también exhibido en Figueras”.

Y precisamente en Figueras, ciudad natal del pintor, es donde peor se ha acogido el acuerdo entre la Administración central y la autonómica. Marià Lorca, alcalde de la villa y patrón de la fundación, considera que “aunque el acuerdo entre el Estado y la Generalitat es técnicamente perfecto, no se ha respetado la voluntad de Dalí, ya que los cuadros que él había dicho que debían quedarse en Figueras serán expuestos en Madrid”. Concretamente, Lorca se refiere a *El gran masturbador*, *Monumento imperial a la mujer-niña* y *El hombre invisible*, adscritos al Centro



Salvador Dalí, *Monumento imperial a la mujer-niña*, 1929.

de Arte Reina Sofía.

El alcalde de Figueras, en conferencia de prensa que convocó después de conocer los términos del acuerdo sobre el legado, explicó que en 1984 y 1985 Dalí decidió que *El gran masturbador* debía ser colgado en la Sala de la Peixateria, y las otras dos, en la sala del Tesoro del Museo de Figueras, decisiones que quedaron recogidas en el acta de la comisión artística de la fundación en su reunión del 7 de mayo de 1987 y en otra de agosto de 1985. El alcalde entiende que “no se puede obviar esa voluntad testamentaria”, y por ello no descarta la posibilidad de plantear batalla legal para que se respeten los deseos del pintor.

AL margen de lo que pueda suceder con estas reivindicaciones, quedan todavía muchos aspectos que solucionar con respecto a la totalidad del legado. En primer

lugar, está pendiente la decisión de la ubicación definitiva del Centro de Estudios Dalinianos en Cataluña. También debe completarse el inventario de la obra gráfica de Dalí. “Todos los dibujos del pintor”, explica Eduard Carbonell, “excepto tres pequeños lotes, uno para el Centro de Arte Reina Sofía, otro para Figueras y un tercero para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, se quedarán en el Centro de Estudios, junto al resto de la documentación de Dalí”.

Tampoco se ha decidido todavía cuáles serán las obras, entre 10 y 15, que se exhibirán en el MAC.BA y que, por expreso deseo de su director, Giralt-Miracle, variarán cada cierto tiempo.

En la lista de asuntos por resolver hay que añadir el del destino final del castillo de Púbol y la casa-taller de Port-Lligat, las dos propiedades inmobiliarias de Dalí, cuyos gastos de mantenimiento sufraga en la actualidad el Estado.

Son cuestiones que estarán sobre la mesa en la próxima reunión de la Fundación Gala-Dalí, un organismo que se enfrentará a una reestructuración a fondo en los próximos meses a fin de resultar más operativa y eficaz de lo que ha sido hasta ahora para poder hacer frente a su responsabilidad de gestionar la parte del legado Dalí que ha correspondido a Cataluña.

Salvador Dalí, *Gran arlequín y pequeña botella de ron*, 1925.

EL ARTE EN LOS 90

INCÓGNITAS, DUDAS Y APUESTAS PARA UN FINAL DE SIGLO

TÉRESA PÉREZ-JOFRE

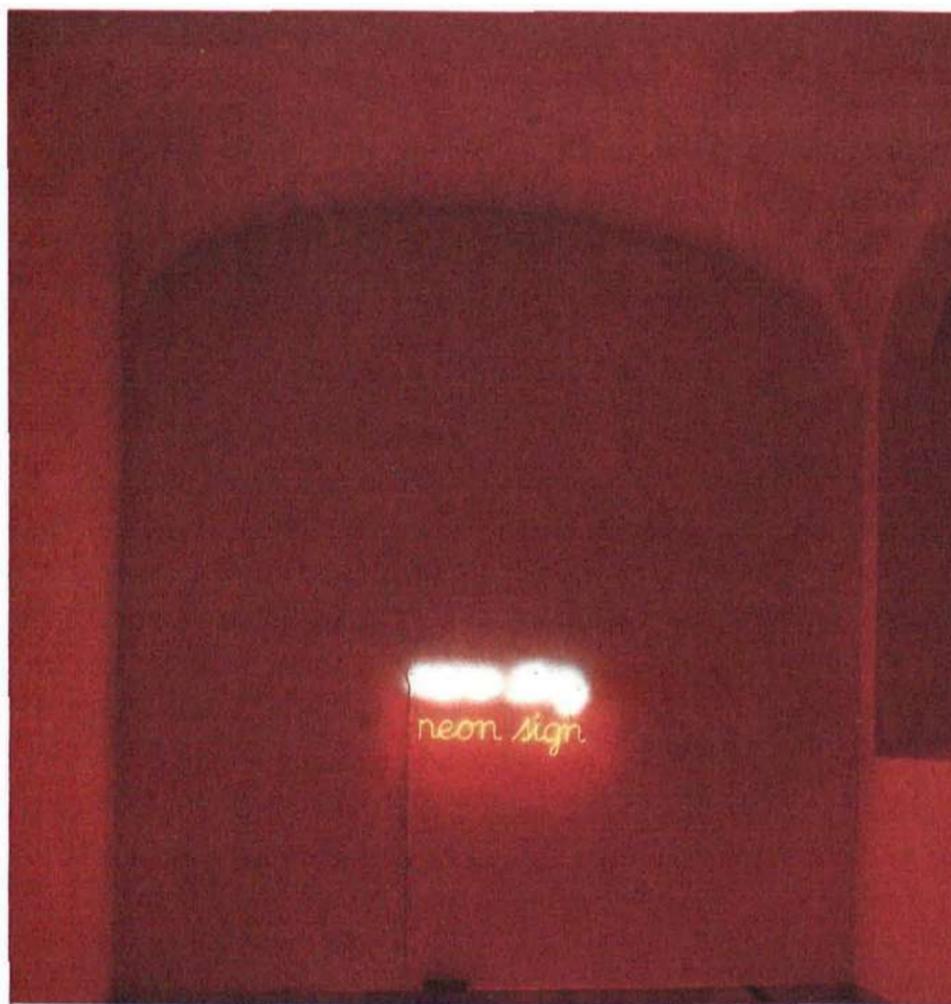
Los cambios de década siempre son una buena excusa para replantearse los modos de actuación y los principios en los que se sostienen. Proyectar nuestro futuro amparados en un análisis de lo acontecido, también es trasladable al medio artístico.

El 89 ha borrado el 92”, decía recientemente Fernández-Galiano en un artículo sobre la arquitectura de los años noventa, “y nadie parece sentirlo demasiado. (...) La pequeña meta doméstica del Acta Unica, ese ungüento de Jaques Delors contra la euroesclerosis, se ha desdibujado como un rostro en la arena”. La vorágine de acontecimientos que está viviendo Europa, cambiando —ante la mirada atónita de los que no participamos directamente en el proceso— el mapa político del viejo continente, demuestra una vez más lo imprevisible de las revoluciones. En unos pocos meses la utopía comunista se ha desmoronado, los partidos remozan la fachada y reestructuran el interior. Y no sólo Europa. Aires de libertad recorren el planeta con unas consecuencias cuyo al-

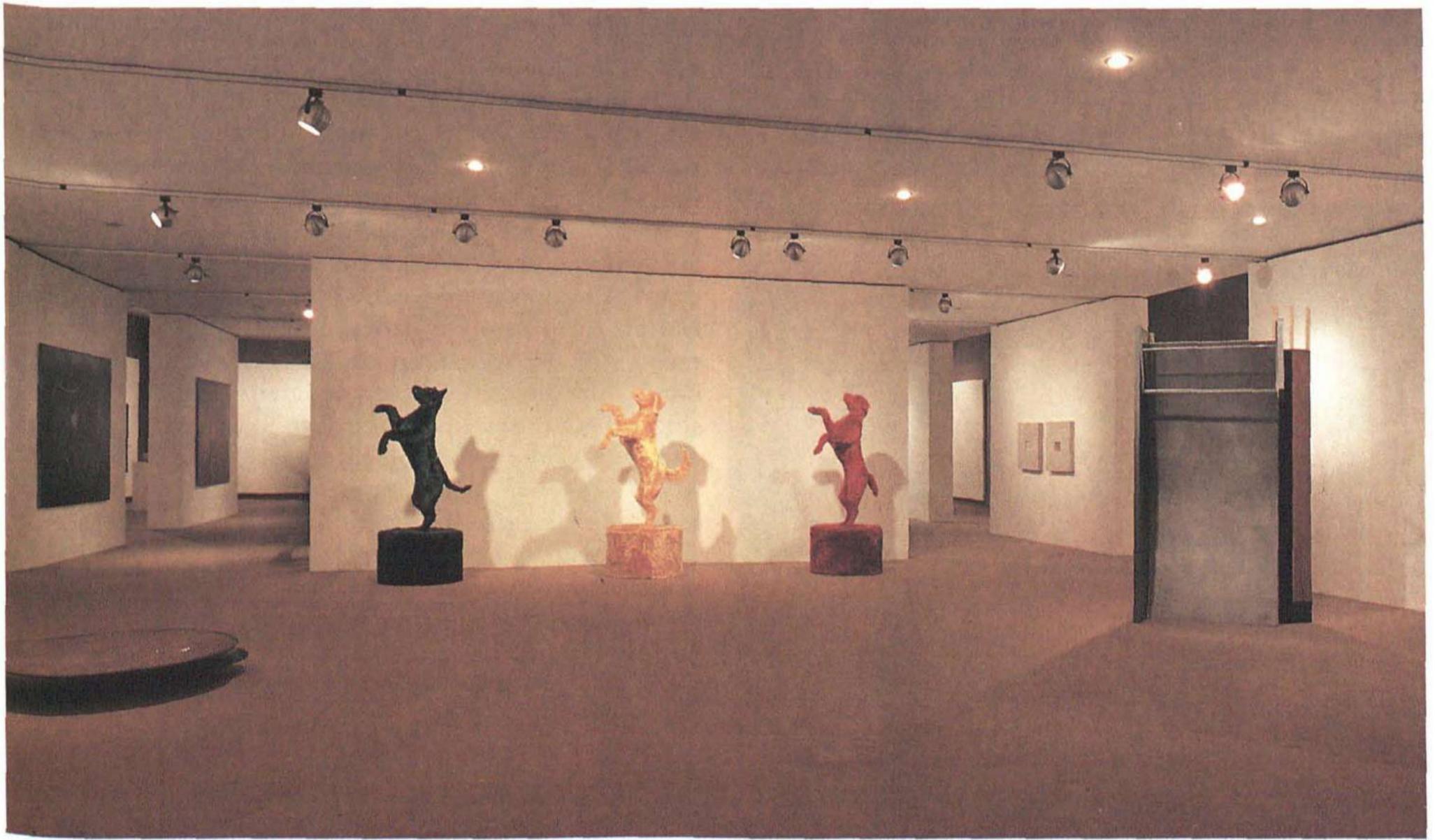
cance es difícil de calibrar.

Todos estos acontecimientos influyen en cada una de las parcelas de la vida social, económica y política, pero ¿qué tiene que ver con el arte? En un primer análisis puede encontrarse una relación entre el proceso de retorno a las libertades, plasmado en la asunción del sistema democrático, y la libertad existente en el medio artístico, en que parece que todo vale; con la posibilidad de realizar válidamente cualquier tipo de manifestación artística. Sin em-

bargo, más bien se trata de dos desarrollos paralelos que se mueven en distintos ámbitos. El arte, en palabras de Angel González —profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid—, “ha perdido su papel social porque ha perdido su propia voz”. Una voz de la que se han apropiado,



Bruce Naumann, *None sing, neon sign*, 1970.



Exposición *Amsterdam, Berlín DDR, Madrid, Berlín Oeste*, Facultad de Bellas Artes de Madrid, febrero de 1990.

sigue diciendo el mismo, las instituciones que canalizan la actividad artística (museos, galerías, coleccionistas, fundaciones culturales), “cuyo carácter mediador comienza a ser más importante que lo mediado, de manera que la única reflexión posible es la inevitabilidad de los mediadores, ya que ni siquiera se plantea la posibilidad de deshacerse de esos mediadores. Tanto es así que hoy en día ya no existen, como en el siglo XIX, los *salons de refusés*, hoy no ya excluidos, sino desaparecidos. Sólo unos pocos artistas proféticos como Warhol o Beuys han podido sobrevivir a pesar de todo”.

Sin embargo, no todo el mundo opina de igual modo que Ángel González, y, por ejemplo, el galeista José Cobo cree que la existencia de museos se deriva de la necesidad ontológica que tiene el hombre de dejar huella; de ello se podría deducir que el auge experimentado hoy día se debe a una mayor conciencia de la importancia de nuestra propia historia, de ahí el gran interés por reflexionar sobre ella y dejar constancia. Los museos, las galerías, las instituciones han sido, en definitiva, las estrellas de los ochenta; han contribuido con su labor a popularizar el arte con-

temporáneo. Y especialmente los museos y fundaciones culturales, que para muchos se han arrogado la función que tradicionalmente le estaba reservada a las galerías; es decir, se han convertido en un lugar de producción de obras de arte y no en un lugar de recepción y conservación, con unas grandes repercusiones de cara al público. En este sentido, Daniel Giralt-Miracle, director del futuro Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Macba), dice: “La situación de los museos es optimista en la próxima década, porque se han transformado en los auténticos centros

de generación de proyectos y promoción de individualidades y tendencias, pero este *boom* museológico desaparecerá con la proliferación indiscriminada y no selectiva de nuevos museos. Serán víctimas de su propio éxito”. Por ello, la línea del museo del que es director estará en la coexistencia de

**“Los mediadores
comienzan a ser más
importantes que lo
mediado”**

una colección permanente, que pretende explicar los caminos que desde los años cuarenta han llevado al arte catalán a la situación presente, con un centro de actividades en que se mostrarán en todo su dinamismo las manifestaciones artísticas de los noventa. Ésta es la línea que sigue, por poner otro ejemplo, Rudi

Fuchs como director del Haags Geementum Museo de La Haya, o el recientemente destituido director del Whitney Museum, que ha desatado la polémica sobre las actividades que debe realizar un museo, en el sentido de si debe ser un lugar dedicado más a la



George Baselitz, *Mujer italiana*, 1985.

conservación de una historia ya completa o creación de unos modelos artísticos en plena vigencia. En España, primero el Estado y luego las instituciones privadas con grandes recursos económicos, han seguido también esta línea, desarrollando un programa de exposiciones de últimas tendencias que supuso a la propia Carmen Jiménez, siendo directora del Centro Nacional de Exposiciones, numerosas críticas por inmiscuirse en un terreno más propio de actividades privadas, y que ella lo explicaba como la única solución para actualizar España, ya que en los primeros años ochenta no existía una contrapartida privada. En cualquier caso, el hecho cierto es que toda esta parafernalia cultural ha contribuido a dar a conocer a un público no especializado todas las tendencias más actuales y han aprendido a asimilarlo.

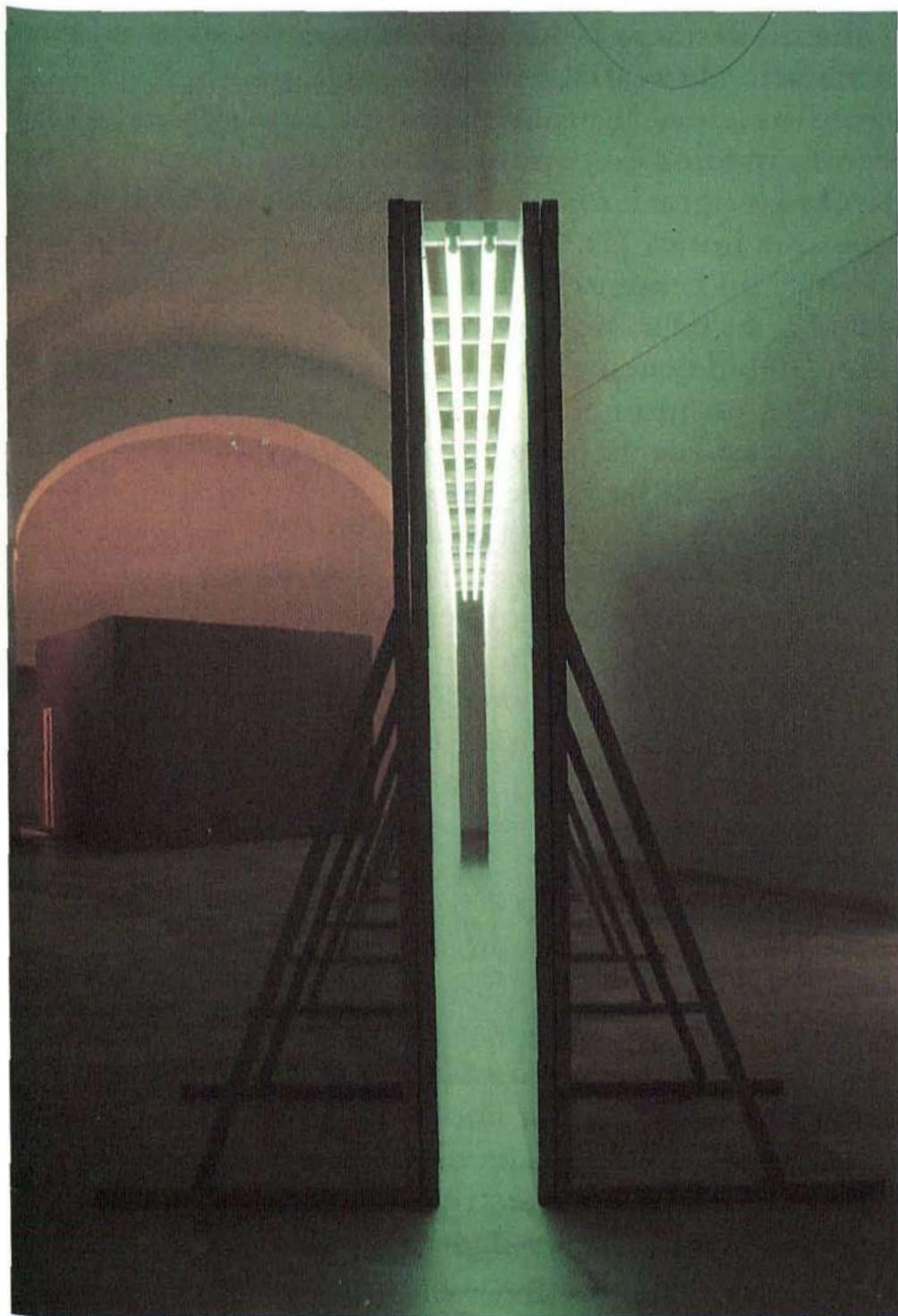
Y no sólo el arte se ha hecho popular, sino que además se acepta cualquier tipo de manifestación artística. J. J. Navarro Arisa, en un artículo publicado en febrero de 1989, hacía un análisis esclarecedor de la situación actual. Destacaba como característica primordial la coexistencia pacífica de todas las modas,

“una situación de libertad poética en la que casi todo vale. Por supuesto, se trata de una libertad vigilada, dado que el arte contemporáneo se halla también, en este fin del siglo XX, inmerso en otro contexto sin precedentes: el de la comercialización potencialmente inmediata de la obra de arte, en una inversión comparable a comprar bienes inmuebles u otro objeto”. En general, todo el mundo está de acuerdo en que esta libertad es algo positivo, pero cabría preguntarse hasta qué punto esta total libertad en la que cabe tanto una recuperación de las tradiciones clasicistas como una intromisión en lenguajes experimentales, sin olvidar todos los *neos* que se han ido sucediendo con desacostumbrada placidez, es en realidad el reflejo del progreso o simplemente la constatación de que lo que se hace en arte es cada vez menos importante. Así, el historiador del arte Harald Szeeman decía en un artículo publicado en “Temas de nuestra época” de *El País* que la última vanguardia se había acabado en los años sesenta con Beuys, Baselitz, Serra y otros, y que hoy día no se podía hablar de vanguardia porque “no creo que esa sucesión de tendencias —arte efímero, torrentes de imágenes— tenga el mismo impacto, transgresor y de ruptura... Falta el elemento heroico, destructor de normas, creador de las contraimágenes. Sincretismo ecléctico. Moda, superficie. Los artistas esenciales de hoy eluden más bien la comercialización, vuelven a controlar ellos mismos su actuación”. Todo ello es enemigo del verdadero arte, pero el problema está en la confusión a la que se llega entre arte y comercio y entre arte y consumo. Estas manifestaciones están dentro de la sociología del arte, no en el arte mismo. Quizá una de las aportaciones de los noventa sea la de esclarecer la situación, dejando cada cosa en su sitio, porque no hay que olvidar que artistas hay muy pocos, “y suficientes”. Quizá en los noventa surja un genio que rompa con todo, pero los genios, como las revoluciones, son impredecibles.

**“Los grandes genios,
como las revoluciones,
son impredecibles”**

Por otro lado, el fenómeno antes mencionado de la popularización del arte da pie a reflexionar sobre la relación inversa entre arte asimilado y arte de vanguardia, de manera que puede llegar a decirse que cuanto más aceptado es un movimiento artístico por el público, más agotado está dicho movimiento. Las manifesta-

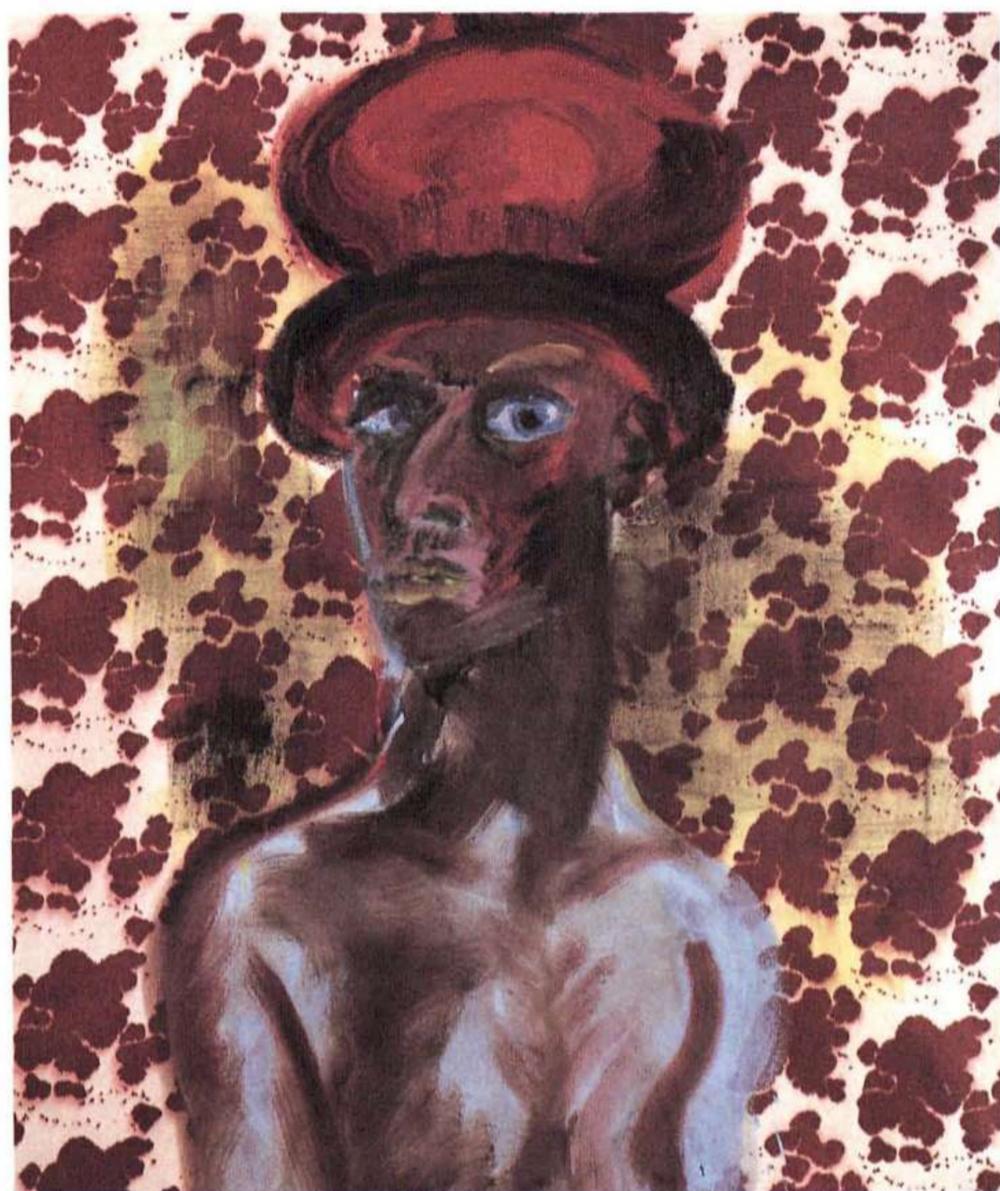
ciones artísticas, en cuanto que son creación y por tanto ofrecen algo nuevo, y en gran medida revolucionario, resultan en un primer momento difíciles de aceptar, especialmente por un público no especializado. La mayoría del arte que se ve hoy en día es una interpretación y reinterpretación, más o menos afor-



Bruce Naumann, *Corredor verde*, 1970.



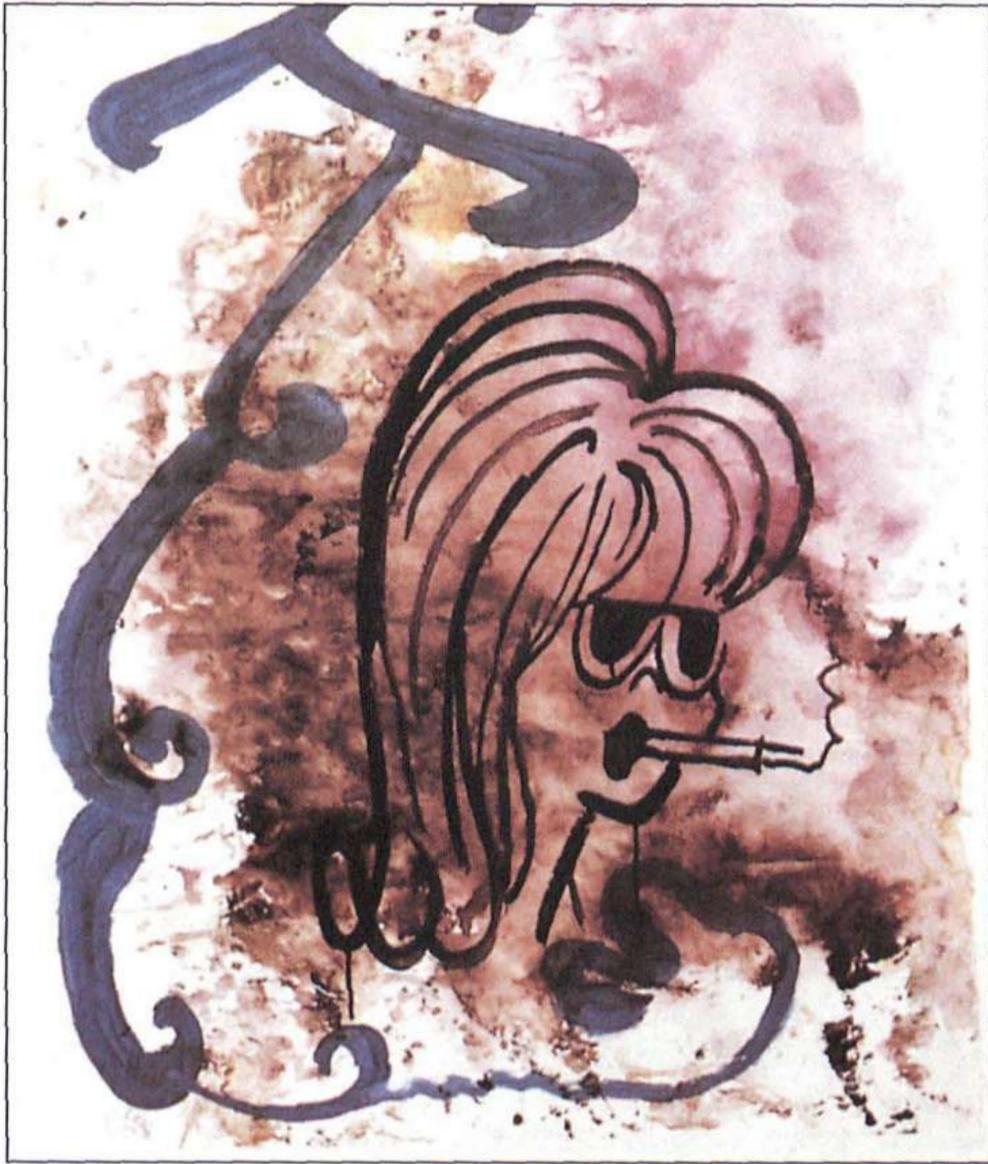
Joseph Beuys, *Trineo con filtro*, 1964-1969.



Rainer Fetting, *Autorretrato con sombrero rojo*, 1989.

tunada, de lo que ha ido sucediendo desde las vanguardias históricas, de modo que el público asimila un producto ya machacado y comprensible que no ofrece ningún tipo de agresión. Ha sido pasado tantas veces por el tamiz que ya no le queda nada de sustancia y se hace necesario encontrar una nueva sabia.

La incógnita de lo que sucederá en los noventa, más aún en un momento en que —por los acontecimientos vividos— se hace más duro tener el aplomo de predecir el futuro, cuando sabemos que en cualquier momento se puede dar al traste con la línea lógica de evolución, es algo que tiene a todo el mundo pendiente, y se advierte en la mayoría de las opiniones la necesidad de que se produzca un esclarecimiento de la situación como me refería anteriormente. Así, dos profesores de la Facultad de Bellas Artes de Madrid, Jesús Rodríguez y Agustín Valle, estaban de acuerdo en que los noventa debían de suponer un partir de cero y una ruptura con lo anterior, tanto en el sentido de la imagen gestáltica (ejemplos como Schnabel, David Salle o el propio José María Sicilia) como en la idea antes referida de libertad artística. Para Agustín Valle se hace necesaria “una retirada estratégica para volver a pensar y replantearse una solución salvadora, algo así como un rearme intelectual y moral”. Jesús Rodríguez es más realista —o pesimis-



Sigmar Polke, *Sin título*, 1983.

ta— al opinar que el comercio no lo va a permitir y va a seguir coleando la estética de los ochenta. Pero insisten ambos en que toda la problemática en torno a las promociones del arte por parte de las instituciones y su proyección económica no es un problema de pintura, sino de pintores, y que la pintura tiene su vida propia al margen de estos problemas. Asimismo, el galerista José Cobo, de la galería La Máquina Española, desde la que promociona al grupo de pintores sevillanos y al tiempo tiene una importante representación internacional, especialmente americana, opina que en los noventa se va a tender a una vuelta a las raíces, que hace falta un mundo más reflexivo, “en contraposición con la angustia de vivir que caracterizó a los ochenta, con todos sus componentes de pasión, de cambio y de esa actitud banal de utilización de los *mass-media*, cuyo exponente frívolo y descarado es Jeff Koons”. Por ello, los artistas que va a exponer en su galería (que, por otro lado, cada vez expondrá menos) tienen una obra reflexiva, que vuelve a la conciencia de las cosas, reflexión sobre el origen-identidad, como Rosemary Trockel, Guillermo Paneque o Barbara Ess.

“Urge una retirada estratégica, un rearme intelectual y moral”

Es de destacar la idea de este galerista sobre lo innecesario de realizar muchas exposiciones, ya que, efectivamente, la proliferación de vídeos, catálogos y demás medios de comunicación hace innecesario ver la obra original *in situ*. Entonces los museos serían más que nunca “la muerte del arte”, como decía Duchamp; un cementerio de cuadros. Pero si esto puede llegar a suceder, no será desde luego en los próximos años, habida cuenta de que los museos viven en la actualidad un momento de gran apogeo. En este sentido, el caso de España es muy ejemplar, ya que es ahora cuando ha empezado a crearse toda una serie de instituciones culturales como el IVAM en Valencia o el CAAM en Las Palmas de Gran Canaria, o están en proceso de formación otras, como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona o el todo proyecto de la Alhóndiga de Bilbao (aún sin aprobar definitivamente), por lo que el panorama para la década de los noventa va a ser mucho más amplio en cuanto a oferta de actividades.

De todas formas, la situación que vive España en la actualidad no es más que un ponerse al nivel del resto del mundo occidental, no sólo en instituciones dedicadas a la cultura, sino también con respecto a los propios artistas. Para María Corral, directora de la sede madrileña de la Fundación Caja de Pensiones, lo que se ha hecho hasta ahora ha servido para que se tenga en cuenta a España dentro de un panorama internacional y las perspectivas del arte español para la próxima década dependen de cómo actúe y de que sepa aprovechar la expectación que ha producido. Le preocupa a María Corral la falta de madurez que observa en los artistas y en general en el medio artístico español, especialmente en la precipitación que ve en todo, una excesiva preocupación por lo inmediato, y la continua sucesión de artistas nuevos, que caen igual de rápidamente que han llegado a la fama. Efectivamente, la precipitación es algo característico, pero no ya dentro del panorama estrictamente español, sino también internacionalmente.

Si María Corral habla de precipitación, Calvo Serraller hablaba de calma, pero en un sentido distinto, refiriéndose a los peligros que supone para España el *dormirse en los laureles* después de unos años ochenta de euforia y de moda de lo español. Igual

que España se puso de moda con el acceso a la democracia, los últimos cambios políticos de Europa están dando el protagonismo a los países del Este, lo que permitirá ver cuál es el verdadero peso específico del arte español, sin duda nuestro reto más importante; de ahí que se insista en el hecho de que es a partir de



Una imagen que ya forma parte del pasado: el muro de Berlín días antes de su demolición.

ahora cuando España y los artistas españoles tienen que demostrar lo que valen y las aportaciones que pueden dar a esta nueva década (aunque Calvo Serraller se muestra escéptico sobre este último punto), y sobre todo asentar una idiosincrasia cultural que los ochenta no han hecho más que apuntar. Giralt-Miracle no ve que la competencia venga tanto de los países del Este como de Alemania, Italia y Francia, y aunque “la competencia será muy dura, la capacidad de generación de individualidades, cuyo ejemplos más destacados hoy día son Barceló, García Sevilla, Plensa, Solano o Zush, parece pujante y esperanzadora en los próximos años”. Es cierto que España tiene que enfrentarse dentro del contexto europeo, pero se trata al mismo tiempo de un enfrentamiento y una unión, unión de Europa frente al bloque americano. Esta relación unión-confrontación tiene un ejemplo inmediato en la exposición recientemente celebrada en la Facultad de Bellas Artes de Madrid con el título *Amsterdam, Berlín DDR, Madrid, Berlín (West)*. En ella se muestra una selección de artistas recién licenciados de las escuelas de Bellas Artes de dichas ciudades. La selección, que evidentemente responde a los gustos de los profesores de cada facultad encargados de elegir, a los que se les supone un conocimiento de las líneas que rigen la actualidad artística, nos puede

dar una idea, si no completa —ya que no necesariamente todos los artistas concurren a las facultades ni están aquí representadas todas—, sí aproximada de lo que será el arte europeo en los próximos años, sobre todo en el sentido de que se mantiene esa casi alarmante capacidad de asimilar y mantener en pacífica coexistencia tipos artísticos de muy diverso origen.

En definitiva, poco importa para el desarrollo del arte si en las próximas décadas va a ser o no un importante valor especulativo o si se va seguir utilizando el vídeo, o el diseño por ordenador, o las instalaciones, que no son más que soportes para el arte y como tales dependen de la forma en que se utilicen. Los que sí importa a la hora de elucubrar sobre el arte del futuro es las grandes tendencias artísticas que han marcado estos últimos años, ya que será a partir de ellas que surgirán nuevos creadores, tanto si se trata de un movimiento opuesto como de una derivación de las mismas. Porque sólo sobre verdaderos artistas se puede establecer una dialéctica alrededor del concepto de lo artístico, que es en último término lo que genera la evolución del arte. En este sentido, nombres como Beuys, Warhol, Sigmar Polke, Bruce Naumann o Georg Baselitz serán puntos referenciales para la década de los noventa, para el fin del milenio o como ustedes prefieran llamarlo.

SSUSANA SOLANO, premio nacional de Artes Plásticas 1988, es una de las artistas españolas más internacionales, más difundidas en la pasada década. Y es hermética. Como los espacios cerrados de sus esculturas, de títulos irónicos y formas contundentes, en las que el hierro siempre deja resquicios a las miradas curiosas.

ROSA RIVAS

SUSANA SOLANO

LA FUERZA DEL ESPACIO

Yo cargo mis baterías en casa", afirma Susana Solano. Y para ella, viajera por imperativos de la internacionalidad, "lo mejor es volver a Barcelona y encerrarse en el estudio a trabajar. Nada amiga de entrevistas, habla a través de su trabajo.

En febrero acudió a la cita de Arco, donde presentó Pa, pe, pi, po, pu, una peculiar y acuática mesa de billar diseñada especialmente para el espacio de la feria. La galería anfitriona era Donald Young, de Chicago, que en noviembre del año pasado dio cabida a la producción de la artista catalana, cuya presencia en Estados Unidos se verá reforzada en el comienzo de esta década. Piezas de su colección y obras nuevas serán llevadas por ese país, especialmente por California, en una exposi-

ción itinerante prevista para finales de 1990.

A continuación de Arco fue inaugurada en una galería madrileña una muestra con dibujos que Solano realizó entre 1981 y 1989, y casi simultáneamente otra exposición en Liubliana, Yugoslavia.

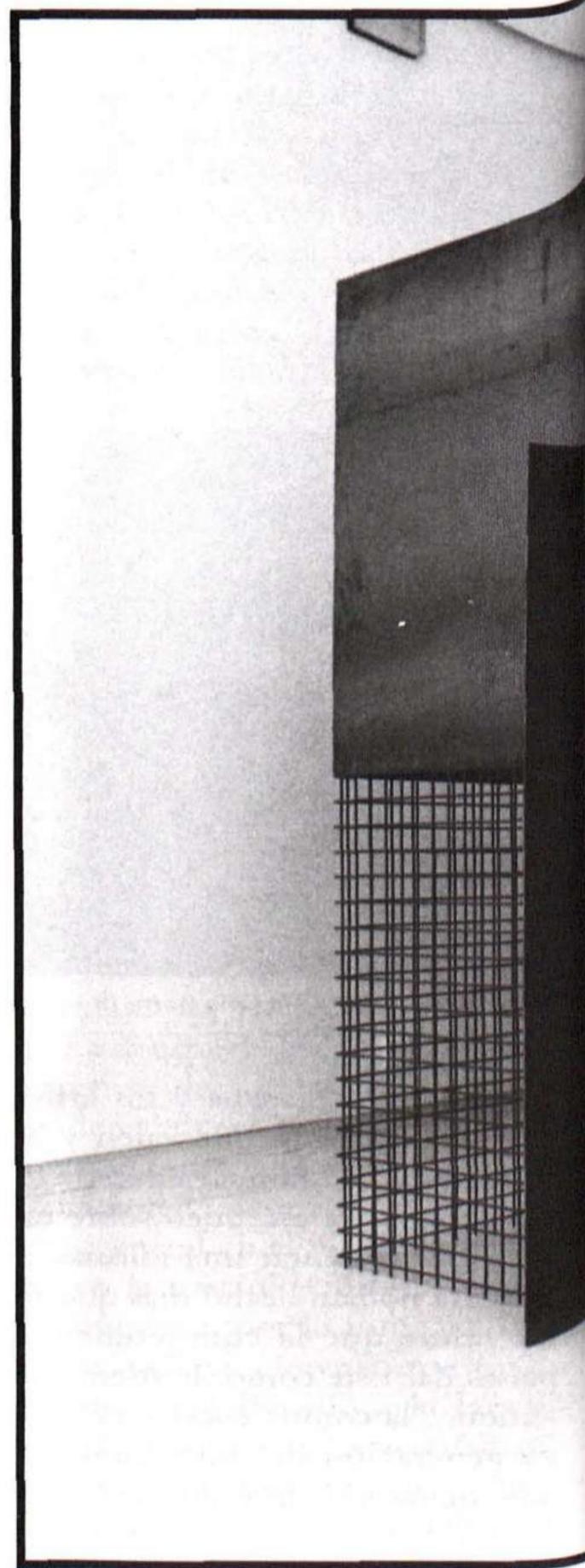
Londres, París, Venecia, Münster, Sao Paulo, Kassel, Nueva York, Milán, Turín...

■ **"La escultura es como un embarazo inesperado. En un momento dado te sientes embarazada"**

Desde su experiencia como creadora y enseñante en la facultad de Bellas Artes de Barcelona, Susana Solano sabe que el arte usa un "lenguaje común a todos" y es "rebelde de las convenciones". Desvinculada de circuitos y modas artísticas, aborda la escultura como un reto.

Con motivo de la exposición Entrecruzar (otoño de 1989), declaró la artista: "La escultura es como un embarazo inesperado,

en el que no se piensa conscientemente 'ahora quiero tener un hijo'. En un momento dado te das cuenta que estás embarazada. Ésa es la diferencia, una metáfora que vale también para la escultura, que es como mi familia numerosa. Pero nunca sabes cómo surgen las cosas ni adónde te conducen. En escultura, el orden de ejecución no es el mismo que el orden mental. A veces retomas sugerencias que han quedado col-





gadas y que dependiendo de cuando surgen cobran un valor diferente. Aunque no todo consiste en dejarse llevar, hay también un factor de control. Es como lanzarse desde un avión al vacío, pero con paracaídas. Siempre hay una parte conservadora, de racionalización. Si no, uno se estrellaría. Yo me lanzo en caída libre, pero echo mano del paracaídas cuando me interesa. Hay que estar muy alerta en el proceso

para observar y decidir en el momento justo. Pero no sé a priori lo que voy a hacer. No sé cuándo va a surgir algo”.

En el alumbramiento de *Entrecruzar* se ofrecían al espectador cuatro obras desdobladas en dos recintos de Madrid: *No te pases* (con escalera de emergencia), *No te pases* (número 3), *Bellini* y *Donizetti* capturaban la atención en dos extremos.

La propuesta de Susana Solano

era, es, no distanciar al que contempla, sino hacerle cómplice e incitarlo a mirar dentro de los grandes espacios de sus instalaciones, a las que imprime “un componente arquitectónico, como habitable”. Al igual que ocurre, opina la artista, “con los espacios que han sido vividos. Notas como un rastro, un eco”. Y ella quiere que los contempladores de sus esculturas, los oyentes de esa charla que ella mantiene con la materia capten sensaciones, estados de ánimo.

Susana Solano (Barcelona, 1946) fue un descubrimiento tardío, pero la fuerza y personalidad de sus obras pronto disiparon ese tiempo de anonimato. Empezó a exponer en 1978 y logró hacerlo de forma individual en 1980, en la Fundación Joan Miró, de Barcelona.

El hierro es para ella la materia base, su preferida. También domina, modela, el bronce y el plomo, y en sus trabajos más recientes ha experimentado con plástico, vidrio y tronco de madera. Más allá de referencias minimalistas, Solano sigue su propia vía y rompe la solemnidad y el trascendentalismo con el humor que nombra a su “familia numerosa”. *Hogar, dulce hogar*, *Amplio paréntesis*, *Aquí estoy*, *Qué duda cabe*, *Sin más*, véase...

Susana Solano confiesa que en su trabajo tiene “una sensación constante de inquietud”. Pero ella no bebe de otras fuentes escultóricas. “Mi fuente de alimentación es más bien la vida, una experiencia muy vital del espacio”.

“Con la escultura construyo corazas, en cierto modo me protejo. Yo no estoy satisfecha con el entorno, hay un exceso de impactos, de información. Todo eso te agreda. Por ello me defiendo”, dice, y vive su labor creativa como una feliz automarginación.

La obra de Carlos Pazos constituye una de las propuestas estéticas más singulares en el panorama artístico español de los últimos años. De los dibujos con reminiscencias pop y de las acciones en las que el artista era el protagonista, Pazos ha llegado a los objetos escenificados, materialización de sus recuerdos y expresión de sus deseos e inhibiciones.

MAITE RICART

CARLOS PAZOS

LA ELEGANCIA DEL ARTISTA

A Carlos Pazos (Barcelona, 1949) le cuesta bastante hablar sobre su obra. Prefiere charlar acerca del rock and roll, el cine, los perros, las drogas, sobre la ciudad de noche, las formas en el vestir, el amor, etcétera..., que no por casualidad son temas recurrentes en sus trabajos. "Me desnudo, me expongo yo mismo en mi obra", afirma. Y a modo de aclaración añade: "Mi obra no es intelectual ni sesuda. Es más bien como escribir un bolero, muy sentimental, y por eso resulta muy difícil hablar de ella".

Desde su primera exposición en el Ateneu barcelonés, integrada por dibujos sobre cartón y papel de embalar, han transcurrido 20 años, y Pazos ha evolucionado del body art, con trabajos que suponían la manipulación de su propia imagen, a los actuales ready mades, a base de objetos encontrados, buscados o comprados que,

ensamblados, funcionan como esculturas y/o escenografías.

El propio Pazos, adelantándose a historiadores y críticos, divide su trayectoria en dos períodos bien diferenciados. El primero va de 1975 a 1980, y el artista lo titula Nostalgia del tiempo no vivido. "En esta época todavía sueño y pienso si podría ser lo que me gustaría ser. Me veo en el sueño porque soy el protagonista. Es la ascendencia y caída del sueño de Carlos Pazos".

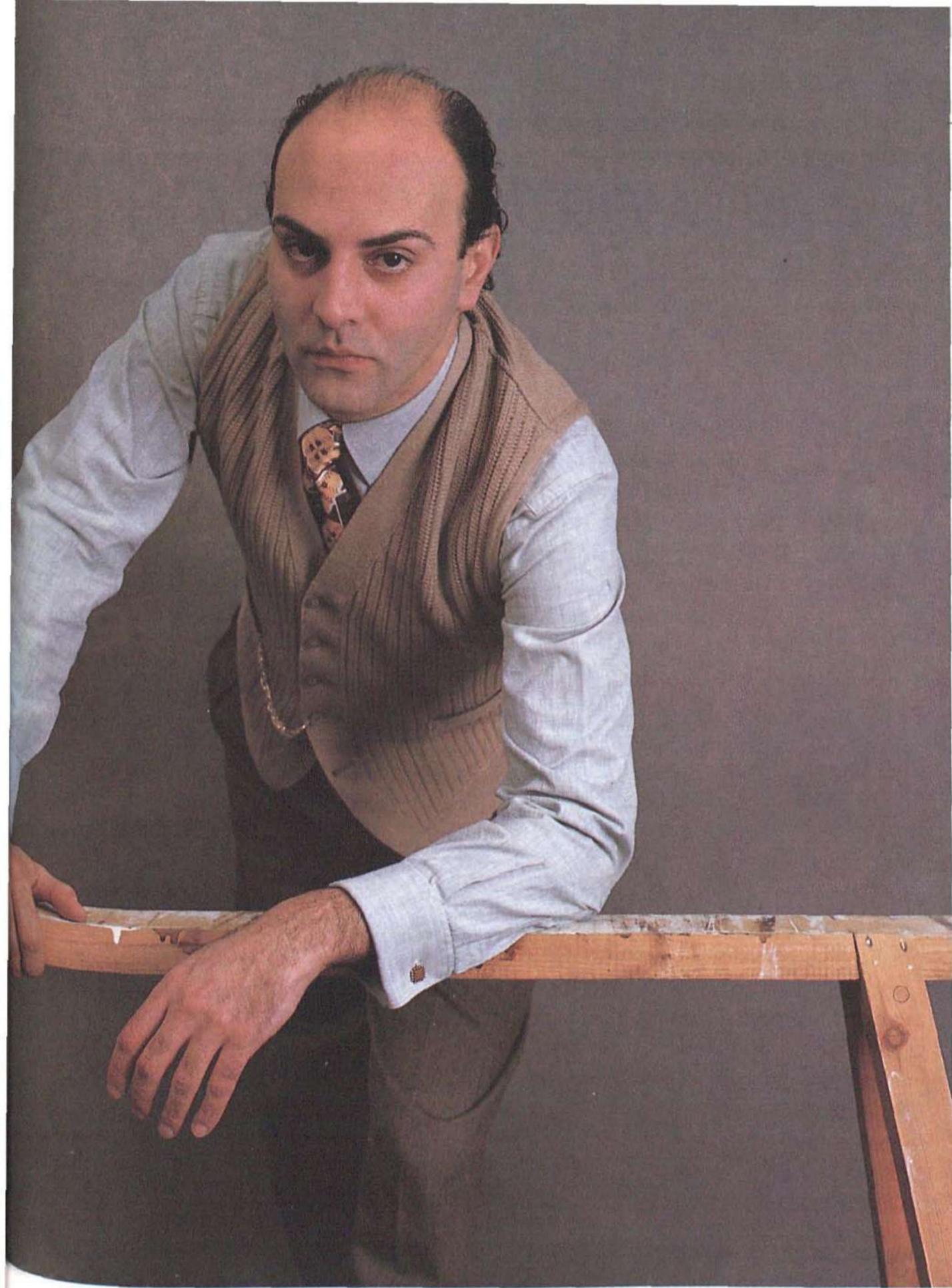
Por esos años Pazos andaba vestido como un verdadero dandy, regentaba un local nocturno en Barcelona consagrado a la nostalgia y jugaba a ser actor de Hollywood, estrella del rock o personaje decadente de los que pueblan las novelas de Scott Fitzgerald. Sus sueños quedaron plasmados en trabajos como Voy a hacer de mí una estrella (1975), serie de 21 fotografías en las que Pazos aparece travestido de Brando, Bogart, Va-

TERESA PÉREZ

lentino o de James Dean, entre otros personajes.

También representativo de la época es El suelo de la fama (1978), acción llevada a cabo en las puertas del Centro Pompidou, de París. El artista llegó hasta el Beaubourg montado en un Mercedes negro, escoltado por sendos guardaespaldas. Luego estampó su firma y la huella de sus manos sobre el cemento blando, como han hecho todas las estrellas de Hollywood. La foto salió publicada en revistas como Vogue.

Al rebasar la frontera de los 30



años, Pazos inaugura una nueva etapa artística, que titula *A cuestas con la memoria* (1980-1989).

“Me doy cuenta de que no puedo ser lo que he soñado”. El producto artístico es completamente distinto al período anterior. “Trato de ir construyendo souvenirs, ya sean de sueños, recuerdos o de mi vida presente. Voy recogiendo objetos por ahí, aunque no de manera obsesiva. El proceso es el siguiente:

■ Actualmente prepara un libro de peluche titulado *Christmas blues*

Pero a pesar de los cambios, en los códigos y en las técnicas empleadas se detecta una clara continuidad en la obra de Pazos, basada en la recurrencia constante al mundo de la autobiografía, de la melancolía, la mitomanía y el kitsch, sin olvidar la ironía que lo impregna todo.

tengo una idea, la sintetizo en un título y luego busco los objetos que necesito para construir el souvenir de la idea”.

Carlos Pazos se resiste a dejarse adscribir a una corriente artística determinada, ya sea el pop, el arte conceptual o el body art. “Al principio”, explica, “expuse junto a los artistas conceptuales del momento, pero fue una simple estrategia para poder mostrar mi trabajo. Pero dentro del grupo estaba mal considerado porque era frívolo, nada politizado y menos intelectual que ellos”. El artista considera a Marcel Duchamp, Francis Picabia, Richard Hamilton y Andy Warhol “como los papás”. Asegura con la debida modestia que “hay como un fluir que se desliza de la obra de estos creadores a la mía”. El cuarteto se completaría con el nombre de Joan Brossa, que también ha ejercido cierta influencia en la obra de Pazos.

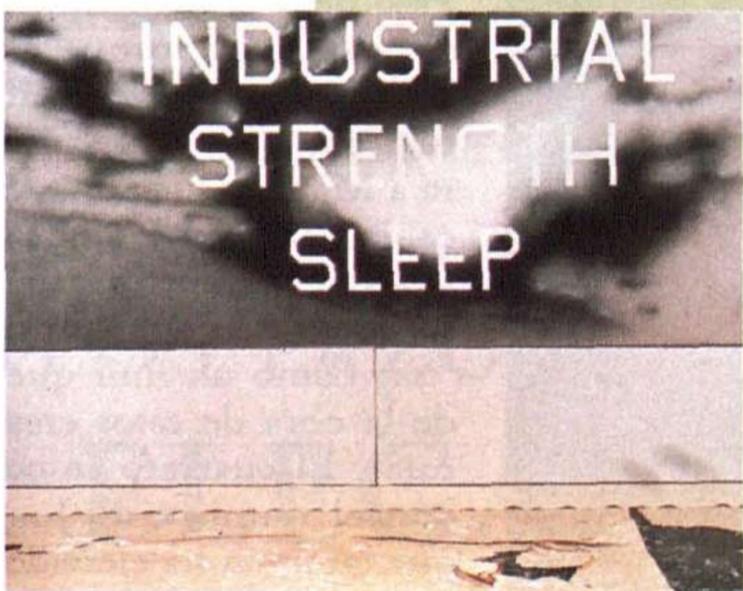
La libertad creativa del artista barcelonés ha sido total, ya que jamás ha vivido de su arte y, por tanto, no ha tenido que acomodarse a los gustos y exigencias del mercado. “Desde hace dos o tres años vendo algunas piezas, pero vivo de mis negocios, que no tienen relación alguna con el arte”.

A Pazos, que inició su actividad “por ego, por incordiar un poco”, le ha costado algo de tiempo llegar al corazoncito del público y de los galeristas. Las últimas exposiciones fuera y dentro del país, como las tres simultáneas presentadas en Barcelona a finales de 1989, y cierto despegue de la cotización de sus obras auguran mejores tiempos para este creador, que desde 1975 suele viajar periódicamente a Nueva York “para cargar pilas”. “Me da igual que mi obra se recuerde o no, o que perdure. En cambio, si algún día se habla de mí, que no creo porque soy un autor menor, tal como están establecidas las cosas, me gustaría que se dijera que he sido un artista digno, que siempre hizo lo que realmente creía que debía hacer”.

PALABRA PINTADA

EDWARD RUSCHA, LA PALABRA PINTADA

10 de mayo-finales de junio
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS
Barcelona

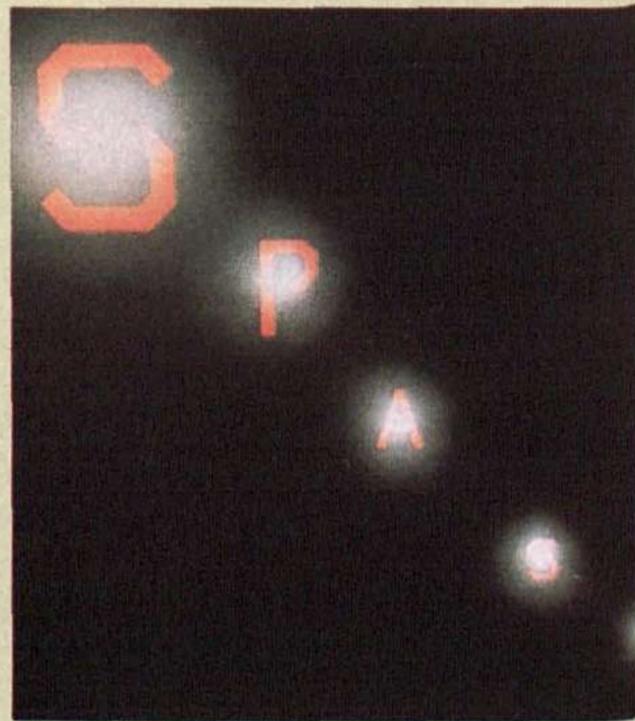


Industrial Strenth Sleep, 1989.

Cerrando la temporada actual de exposiciones del Centre Cultural de la Fundació Caixa de Pensions, se presenta en Barcelona una exposición individual del pintor norteamericano Edward Ruscha, sin duda uno de los creadores más significativos del grupo de artistas plásticos surgidos en la costa oeste americana a lo

largo de los últimos 30 años.

Nacido en 1937 en Omaha, Nebraska, Ruscha se interesó desde muy joven por la pintura y los libros de *comics*. Terminados sus estudios de arte al comienzo de la década de los años sesenta, el joven artista realiza un viaje por Europa que le marcará hondamente, impregnándose de la estética y la cultura del continente antes de regresar de nuevo a su país.



SPASM, 1987.

En 1962, el pintor se inspira por primera vez en la temática de una sola palabra pintada a lo largo de un lienzo de grandes dimensiones, al que su creador logra impregnar un aliento poético que claramente rebasa el mero uso de la tipografía. Desde entonces, su participación en bienales como la de São Paulo (1967) o Venecia (1976) no hacen sino confirmar el éxito de una propuesta que pronto contará con la admiración y el respaldo de grandes galeristas de

NUEVAS FORMAS DE FINLANDIA

Del 2 al 30 de abril.
Centro de Diseño Industrial. Sala de Exposiciones del Recinto Ferial.
Bilbao.

Tras su presentación en Madrid —en las salas del MEAC—, la exposición *Nuevas formas de Finlandia* inicia una itinerancia que la llevará a Bilbao, Gijón y Barcelona, con el patrocinio de diversas entidades y la colaboración del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura.

La muestra, enmarcada dentro del programa de intercambios culturales entre España y



Dertu Nurhinev, Cristalería Mondo, 1988.

todo el mundo, como Leo Castelli.

En la última década, la sensibilidad del artista se hace más variada y su vocabulario visual se enriquece considerablemente con los estereotipos e imágenes cotidianas ancladas en nuestro inconsciente, tal y como confirman sus grandes muestras celebradas en el San Francisco Museum of Modern Art, en 1982, e itinerante por las principales ciudades norteamericanas, o la de Westfälischer Kunstverein de Münster (1986), o las últimas celebradas en la galería Leo Castelli, en Nueva York. A primera vista, la plástica de Ruscha puede parecer al público europeo una curiosa mezcla entre imágenes procedentes del *pop art* y el arte conceptual, pero una lectura más pausada de sus obras nos indicará que el objetivo más importante del artista consiste en desmantelar precisamente el papel de la pintura como instrumento de comunicación.

Esta pintura posee por ello una naturaleza destructiva y no oculta cierta actitud intelectual interesada en establecer una posible interpretación de la sociedad y la cultura de nuestros días.

La exposición de Barcelona reúne principalmente los trabajos más recientes del artista.

Finlandia, presenta por primera vez en nuestro país una amplia panorámica sobre el diseño y la arquitectura de Finlandia, que incluye más de 150 objetos, desde utensilios domésticos hasta productos industriales tales como cristalerías, teléfonos, muebles, joyería y artículos deportivos. Por su parte, la creación arquitectónica queda ilustrada a través de una colección de maquetas, planos, dibujos y fotografías de obras recientes.

Nuevas formas de Finlandia ha sido realizada por la asociación finlandesa Pro Di-

seño y el Museo de Arquitectura de Finlandia, con objeto de ofrecer a los visitantes una buena oportunidad para conocer y estudiar la peculiar calidad del diseño y arquitectura finlandeses, para apreciar su consistencia e integridad cultural y para descubrir la existencia en aquel país de tres condiciones culturales: europea, escandinava y eslava.

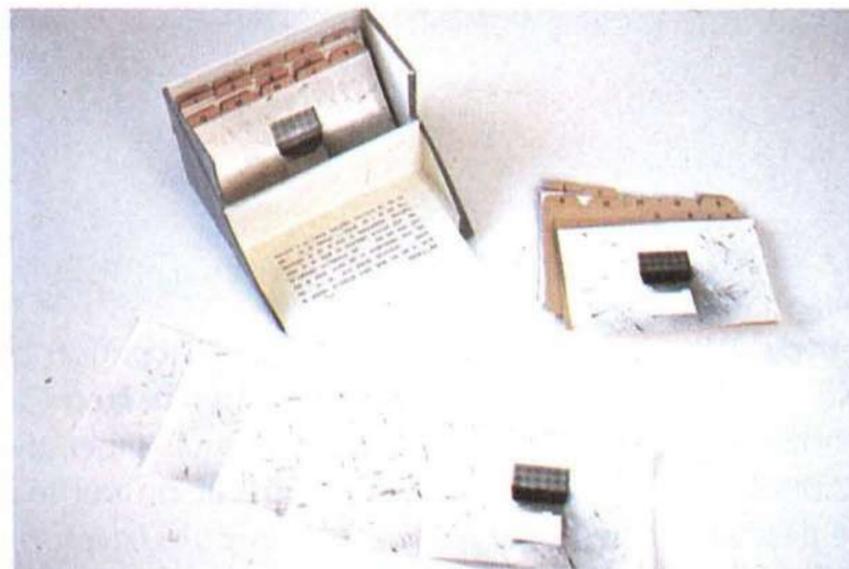
Además, de estas tres corrientes culturales se aprecia una fuerte influencia de la naturaleza - en el empleo de los materiales - y su paisaje - en las formas-

ARTE CONCEPTUAL: UNA PERSPECTIVA

15 de marzo-29 de abril
FUNDACIÓ CAIXA DE PENSIONS.
Madrid

Organizada por el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, la exposición *Arte conceptual: una perspectiva* pretende mostrar al público una visión global de este movimiento que, siendo relativamente poco conocido —al menos en España—, no cesa de nutrir la producción artística más contemporánea.

Concebida por el especialista Claude Gintz, la exposi-



Víctor Burgin, *25 pies, dos horas*, 1967-1968.

ción ofrece la oportunidad de contemplar una amplia perspectiva de la actividad artística que marcó la segunda mitad de los años sesenta y el principio de la década de los setenta, período durante el cual una nueva vanguardia —compuesta por un grupo de creadores, posteriormente conocidos como *conceptuales*— parecía querer replantear las categorías tradicionales del arte, cuestionando los fundamentos de la creación artística.

La muestra que ahora se presenta en Madrid, de la

mano de la Fundación Caja de Pensiones, reúne alrededor de 200 obras firmadas por una treintena de artistas, entre los que se encuentran los propiamente calificados de conceptuales: los americanos Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, el grupo inglés Art & Language, la creadora alemana Hanne Darboven y el japonés On Kawara, junto a las grandes figuras representadas por Dan Graham, Mel Bocher y Sol Lewitt. También están representados una parte de sus precursores, que abordaron las cuestiones estéticas que elaboran las bases de la problemática conceptual, tales como Robert Rauschenberger, Jasper Johns, Yves Klein, Piero Manzoni o Robert Morris, así como aquellos otros artistas que vivieron la aparición, auge y desarrollo del arte conceptual y cuya obra parece contradecir o rebasar tales propuestas. Este es el caso de autores como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke.

La obra de arte conceptual aspira a reducir las imágenes a una *idea* expresada a través del lenguaje común, negando su naturaleza intrínsecamente visual. Quizá por ello pretende oponerse de alguna manera a la condición tradicional de la obra de arte como objeto de contemplación pasiva, cuestionando así la noción misma de la autonomía de la obra y, consecuentemente, de la creación artística frente al propio artista, el espectador y finalmente frente a las instituciones que la cobijan.

ARTE ITALIANO DE ENTREGUERRAS

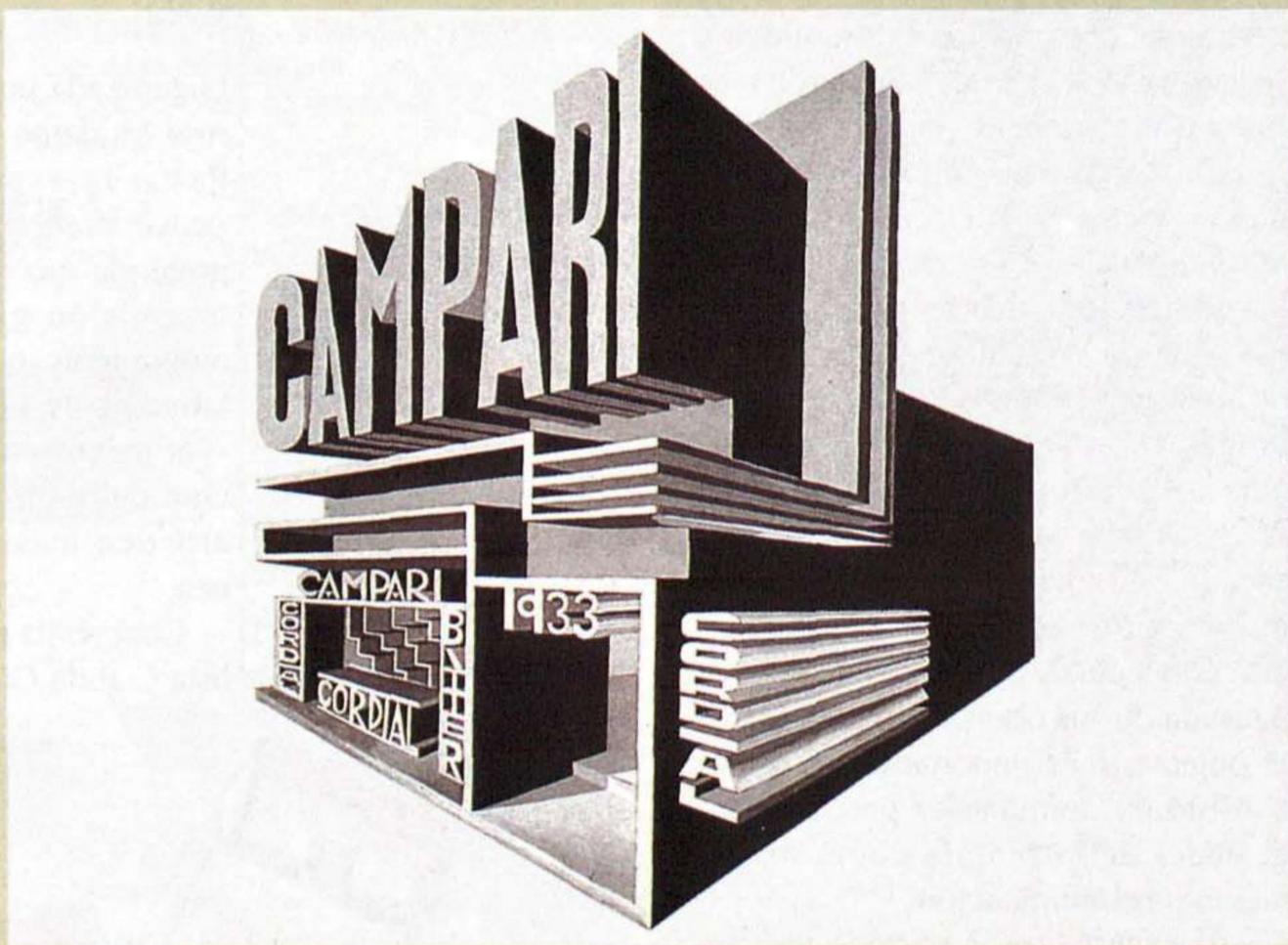
LA MODERNIDAD EN ITALIA: FUTURISMO Y RACIONALISMO EN EL PERIODO DE ENTREGUERRAS

Del 5 de abril al 5 de junio.
IVAM, Centre Julio González. Valencia.

Organizada por el Museo Friedericianum de Kassel (RFA), y con el patrocinio del convenio Italia-España, firmado por el Ministerio de Cultura español y el Ministerio de Asuntos Extranjeros italiano, la exposición *La modernidad en Italia: futurismo y racionalismo en el período de entreguerras* se presenta en el Instituto Valenciano de Arte Moderno para dar a conocer por primera vez en

España los aspectos más avanzados de la investigación artística en la Italia de entreguerras, haciendo especial hincapié en movimientos de vanguardia como el futurismo de los años veinte y treinta, la abstracción geométrica y la arquitectura racional.

La muestra, montada sobre una superficie expositiva de 2.000 metros cuadrados, reúne cerca de trescientas obras: pinturas, esculturas, fotografías, películas, maquetas, planos arquitectónicos, dibujos y diseños, que han



F. Depero, Boceto del pabellón para *David Campari & Co.*

sido seleccionados por los comisarios italianos Enrico Crispolti y Luciano Caramel. La exposición se inicia en el año 1915, fecha de la publicación del manifiesto sobre *La reconstruzione dell'universo*, de Giacomo Balla y Fortunato Depero, que formulan una definición del futurismo en cuanto al movi-

miento de imágenes, sentando las bases para una extensa neoformulación del movimiento futurista después de la gran guerra (tarea que realizará Marinetti).

De esta época se exponen obras de artistas como Balla, Prompolini, Filli, Evola, Diulgueroff y del propio Depero, hasta llegar a los comienzos de la *aero-*

ESPAÑA

JEAN HÉLION, MAESTRO DE LA PINTURA CONTEMPORÁNEA FRANCESA.

Hasta el 31 de mayo.
IVAM,
Centre Julio González, Valencia.

El Instituto Valenciano de Arte Moderno ofrece durante los meses de abril y mayo una muestra retrospectiva dedicada a la obra del pintor francés Jean Hélion, considerado como uno de los grandes maestros de la pintura contemporánea francesa y cuya obra ha tenido

una profunda influencia en creadores españoles como Eduardo Arroyo o el Equipo Crónica.

La exposición reúne un total de 45 pinturas y 41 dibujos que representan tres etapas bien diferenciadas de su producción pictórica, y que en la muestra aparecen recogidas en los apartados preabstracto (1926-1929), abstracto (1929-1939) y retrospectivo (1939-1982), que han sido diseñados por el comisario de la misma, Henry Claude Cousseau, di-

rector del Museo de Nantes.

Pero la obra de Hélion no sólo ha tenido gran influencia en lo que podría denominarse como "*pop español*" y en la llamada "*nueva figuración*", sino que su primera época está también profundamente relacionada con las vanguardias de los años treinta y para un centro como el IVAM, que cuenta con un importante fondo de obras de Julio González, por un lado, y que por otro presta atención a la nueva figuración de los

años sesenta, la exposición de obras de Jean Hélion cumple la estimable función de permitir seguir el desarrollo de la pintura del siglo XX desde esas vanguardias hasta nuestros días.

Nacido en 1904 en Cousterne, Normandía, y fallecido en 1987 en París, los comienzos de Jean Hélion fueron autodidactas, sorprendido y deslumbrado por el arte pictórico que descubre en el Louvre. Figurativo en sus inicios, se dedica a representar naturalezas muertas hasta

pittura, en los años treinta. Como especial atracción, se ofrece la instalación original del interior de la *sala de descanso* de la Casa Zampini, de Ivo Pannaggi, en estilo neoplástico (1925-1926).

La arquitectura futurista y racionalista, con las utopías y realizaciones de arquitectos como Marchi, Catianco, Libera, Lingeri, etcétera, están bien representadas en la exposición actual con proyectos, maquetas y fotodocumentación de las construcciones llevadas a cabo.

Un espacio propio dentro de la muestra está dedicado también a la *caída* de Lucio Fontana, con sus esculturas abstractas de los años treinta.

Salas posteriores conducen a las creaciones de los artistas abstractos y constructivistas de los años treinta y al círculo de creadores reunidos en torno a la galería Il Milione, de Milán, con trabajos de autores como Melotti.

Finalmente, concluyen el circuito expositivo los creadores abstractos reunidos alrededor de la Casa del Fascio, en Como, que estuvieron en unión con el maestro Giuseppe Terragni.

La exposición se acompaña de la recreación *in situ* de un café futurista —no debe olvidarse la cocina futurista de Marinetti—, típico de la época, y de un *Tonbildschau*.

que en 1927 su contacto con Torres-García le induce a abordar las formas modernas, desembocando en la figuración abstracta. Pero más tarde volverá a la pintura del natural, desembocando en una obra personal y encerrada en sí misma.

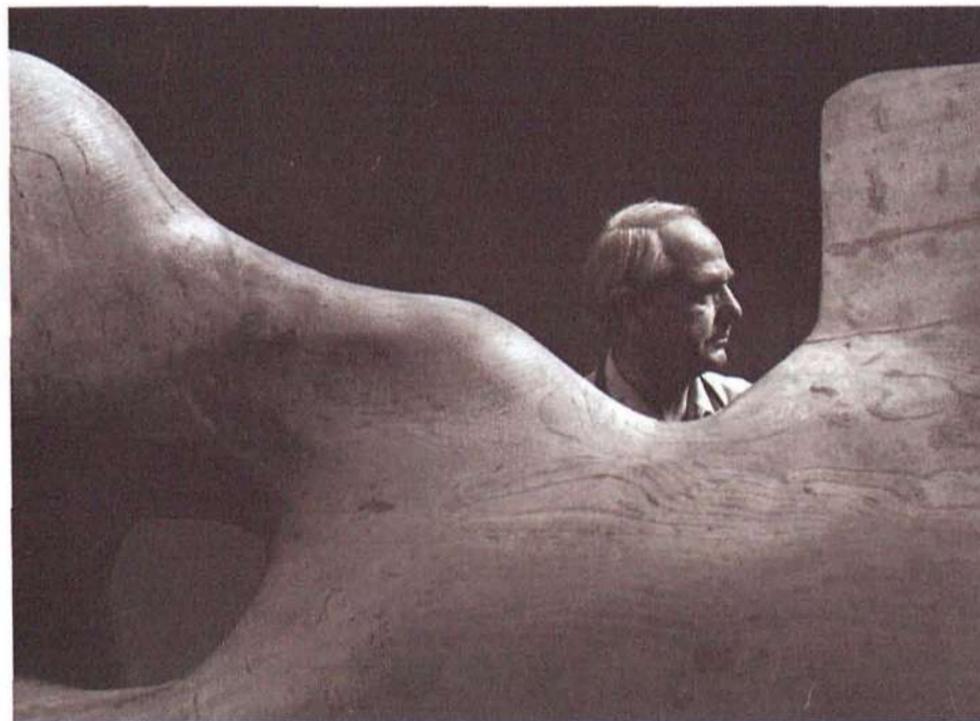


Le coup de chapeau, 1944.
Óleo sobre lienzo

ARNOLD NEWMAN. CINCO DECADAS DE FOTOGRAFÍAS.

26 de abril-10 de junio.
FUNDACIÓN JOAN MIRÓ,
Barcelona.

Arnold Newman, fotógrafo nacido en Nueva York el año 1918, es un artista mundialmente conocido por sus retratos de personalidades del



Retrato de Henry Moore.

mundo de la cultura. Ahora, por primera vez en España, la Fundación Joan Miró, de Barcelona, en colaboración con el Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, presenta una amplia retrospectiva de su obra que, con el título de *Arnold Newman, cinco décadas*, ha sido organizado por el Museum of Photographic Arts de San Diego, California.

La muestra reúne un total de 165 fotografías en blanco y negro y color, testimonios de algunos experimentos de fotografía abstracta y documental de la primera época del autor, junto con una amplia representación de retratos de un gran número de personalidades ilustres del siglo XX.

El trabajo como retratista de Newman aún hoy resulta sorprendente, ya que al mismo tiempo que muestra a los personajes inmersos en el marco de su trabajo, la organización formal de sus imágenes es capaz de reforzar una caracterización psicológica extremadamente sutil. Newman también combina

un poderoso diseño gráfico con algunos detalles ambientales muy significativos, logrando que el conjunto adquiera un valor simbólico y abstracto.

Según Arthur Ollman, comisario de la exposición, el artista "no tan sólo ha realizado estudios de personajes de una gran clarividencia y profundidad, sino que con su obra ha redefinido

permanentemente lo que es el retrato. Sus imágenes no desvelan ni enmascaran y la aproximación al personaje no revela su intimidad. Sus retratos, siempre bien resueltos, resultan equilibrados y monumentales."

En efecto, los retratos que Newman realiza de personajes como Igor Stravinski, Martha Graham, Georgia O'Keefe, Pablo Picasso, Eugenie O'Neill, Mondrian, Gleen Gloud, etcétera, nos muestran su habilidad para la composición abstracta y el gran interés de este autor por estudiar las personas y sus rostros. Desde 1965 es asesor de fotografía del Israel Museum de Jerusalén, y desde 1981 doctor "honoris causa" por la Universidad de Miami.

MIRÓ: TRAZOS Y TINTAS

JOAN MIRÓ, OBRA ORIGINAL SOBRE PAPEL
Durante todo el mes de abril
BANCO DE BILBAO-VIZCAYA. Bilbao.

Tras su presentación en Madrid, se expone ahora en Bilbao, en el edificio San Nicolás, del Banco Bilbao-Vizcaya, una importante muestra de 104 obras originales sobre papel de Joan Miró, procedentes de los fondos de la Fundación Miró, de Barcelona, que mantiene un acuerdo de colaboración institucional con dicha entidad financiera.

Sin duda, se trata de una muestra singular con trabajos tan notables como la serie de 58 dibujos de Ubu Roi, maqueta para una edición no realizada, destinada a ilustrar un texto de Alfred Jarry. El período que comprende esta exposición va desde el final

de los años cincuenta hasta el año 1978, una época en la que el pintor deja su dedicación a la cerámica y a la estampación para adentrarse en la creación dibujística.

Tan vitales como él mismo, los dibujos de Miró consituyen quizá la mejor expresión de su talento creador. Muy probablemente, estas modestas hojas de papel —incluso viejas páginas de periódico— resultan el mejor registro temporal y espacial de las búsquedas emocionales y artísticas de Joan Miró.

La muestra se abre con *gouache* y óleo sobre cartulina, *Mujer con sombrero bonito*, de 1960, que es pura expresividad y se cierra con la serie de dibujos para la obra de Alfred Jarry, que fue realizada entre los años 1955 y 1963. Se trata de trabajos con empleo de diferentes técnicas, *collages*, tinta china, lápiz y cera sobre papel,



Mujer en la noche, 1976.

con medidas de 327 por 50,2 centímetros. También se muestran otros trabajos tan excepcionales como *Tres mujeres*, de 1960; *Personajes, estrella*, de

1963; *Pintura sobre bois martelé*, 1968; *Mujer*, 1976, o *Mujer, pájaro, estrellas*, de 1977.

En conjunto, es una obra que fluye rauda y que resulta coincidente en el tiempo con el profundo cambio que supuso para Miró el disponer en Palma de Mallorca de un ambiente distinto y de un nuevo y amplio espacio de trabajo diseñado por su amigo el arquitecto Sert, y que habría de ser el último taller de su vida.

Francisco Calvo Serraller, autor del prólogo del catálogo, escribe sobre la importancia de las obras ahora expuestas que "Miró vive el dibujo como unidad y totalidad, como un acto absoluto. No hay en él, por tanto, una separación artísticamente cualitativa entre dibujar y pintar, quizá porque su pintura es esencialmente caligráfica, trazos y tintas".

En definitiva, toda una sorpresa más que añadir a todas las que nos depara la contemplación de la obra de Joan Miró.



Mujer, 1976.

HENRYK STAZEWSKI, PIONERO POLACO DEL ARTE CONCRETO

Hasta el 27 de mayo.

CENTRO ATLANTICO DE ARTE MODERNO.

Las Palmas de Gran Canaria.

Inaugurada recientemente en el Centro Atlántico de Arte Moderno, la muestra *Henryk Stazewski, pionero polaco del arte concreto* constituye la primera retrospectiva que se realiza en Occidente sobre la obra de Henryk Stazewski (Varsovia, 1894-1988), uno de los nombres centrales del constructivismo polaco, y una figura que, pese a su temprana presencia en París, donde participó en movimientos como Cercle et Carré y Abstraction-Création, todavía no goza entre el gran público del reconocimiento que su papel de pionero y la gran cantidad de su trabajo merecen.

La exposición, diseñada

por Ryszard Stanislawski, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lodz (Polonia), recoge un total de 97 pinturas del artista, fechadas entre 1922 y 1984, junto con 13 obras de otros representantes del constructivismo polaco, y una selección de libros y publicaciones de la vanguardia polaca de los años veinte y treinta.

Aunque al igual que su compatriota Strzeminski, Stazewski tuvo contactos con los constructivistas rusos, y en especial con Malevich, que expuso en Varsovia en 1927, su obra se encuadra mejor dentro de los planteamientos neoplasticistas de Mondrian, a quien trató en París. En alguna obra —por ejemplo, en la *Composición de 1929*, ahora expuesta— se acerca a los principios del "unismo" propuesto por Strzeminski, pero Stazewski resulta básicamen-

te, más que un constructivista en el sentido ruso del término, un neoplasticista.

Junto con el poeta Jan Brzewski, el pintor fue el principal artífice de las donaciones que los artistas de vanguardia hicieron a la Colección Internacional de Arte Nuevo de Lodz, base del actual Museo Sztuki de Lodz en el que encontramos obras firmadas por creadores de la talla de Jean Arp, Baumeister, Calder, Sonia Delaunay, The van Doesburg, Max Ernst, Hélion, Leger, Picasso, Sophie Taeuber, Torres García, y un largo etcétera.

En la posguerra, Stazewski realiza, sin renunciar a los principios básicos de su obra, y paralelamente al desarrollo de su investigación abstracta, pinturas de signo realista —de las que figuran dos en la muestra—, tanto sus cuadros como sus relieves y dibujos posteriores atestiguan a conti-

nuidad de su trabajo, fecundo en nuevas perspectivas y situado en una zona de transición entre el "arte concreto" de entreguerras, y el minimal. A partir de los años sesenta, Stazewski se convierte en una suerte de símbolo o bandera para artistas y críticos polacos más jóvenes, que giran alrededor de la galería Foksal de Varsovia. Precisamente a través de este centro fue como descubrieron su obra también artistas foráneos, como Lawrence Weiner, Bernard Venet o Daniel Buren.

De todas las obras seleccionadas para la actual exposición del CAAM, merecen ser destacados los seis cuadros fechados antes de 1939, convertidos ahora en auténticas reliquias, ya que desgraciadamente la mayor parte de la obra realizada en aquel período fue destruida durante la ocupación alemana.

OTRAS EXPOSICIONES

Presentada primero en Barcelona, la exposición que la Fundació Caixa de Pensions ofrece sobre la obra del artista Georg Baselitz, se mostrará en sus salas madrileñas desde el próximo 15 de mayo hasta el 15 de julio. En total se exhiben casi medio centenar de pinturas, junto con seis esculturas y una selección de dibujos que representan un conjunto muy significativo respecto al total de la obra de este artista, uno de los mejores creadores de la corriente neoexpresionista actual.

En relación con Barcelona y organizada por la Olimpiada Cultural, tendrá lugar en

la Casa de la Caritat, y desde el mes de mayo en adelante, la celebración de la muestra titulada *Modernisme*, que reunirá algunos de los más destacados ejemplos en las manifestaciones del modernismo en todas sus disciplinas, desde las artes plásticas hasta la arquitectura, pasando por el diseño industrial, el teatro o la música.

Por su parte, el Palau de la Virreina acogerá desde el 5 de abril al 13 de mayo una exposición dedicada a la obra del pintor Josep Obiols, uno de los artistas que mejor personifican el *noucentisme* catalán y del que se expondrán un amplio conjunto de

sus pinturas, inspiradas en el paisaje, las naturalezas muertas, los temas infantiles y religiosos, etcétera, junto con sus trabajos como ilustrador gráfico, dibujante y grabador.

Terminada esta muestra, las salas del Palau de la Virreina acogerán la obra de una de las principales representantes del *body-art* en Francia: la escultura Gina Pane, quien realizará una instalación pensada especialmente para su exposición en Barcelona.

Por último, una exposición fotográfica que integra las colecciones de los museos de Marsella con Jan Dib-

bets, John Coplans, Suzanne Lafont, Dieter Appelt o Mimo Jodice, en la Fundación Joan Miró, entre los meses de abril a junio.

Hasta el 13 de mayo permanecerá abierta en el Centro del Carme, del IVAM de Valencia, la exposición de esculturas, fotografías y filmes, de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss.

Igualmente, el Centre Julio González ofrecerá durante los meses de abril y mayo una retrospectiva dedicada a la obra del pintor francés Jean Helion. Y en Murcia se expondrá la antología del Equipo Crónica, en el Centro de Arte Palacio Almudí.

EL FIN DE DE LAS PALABRAS

JIRI KOLAR.

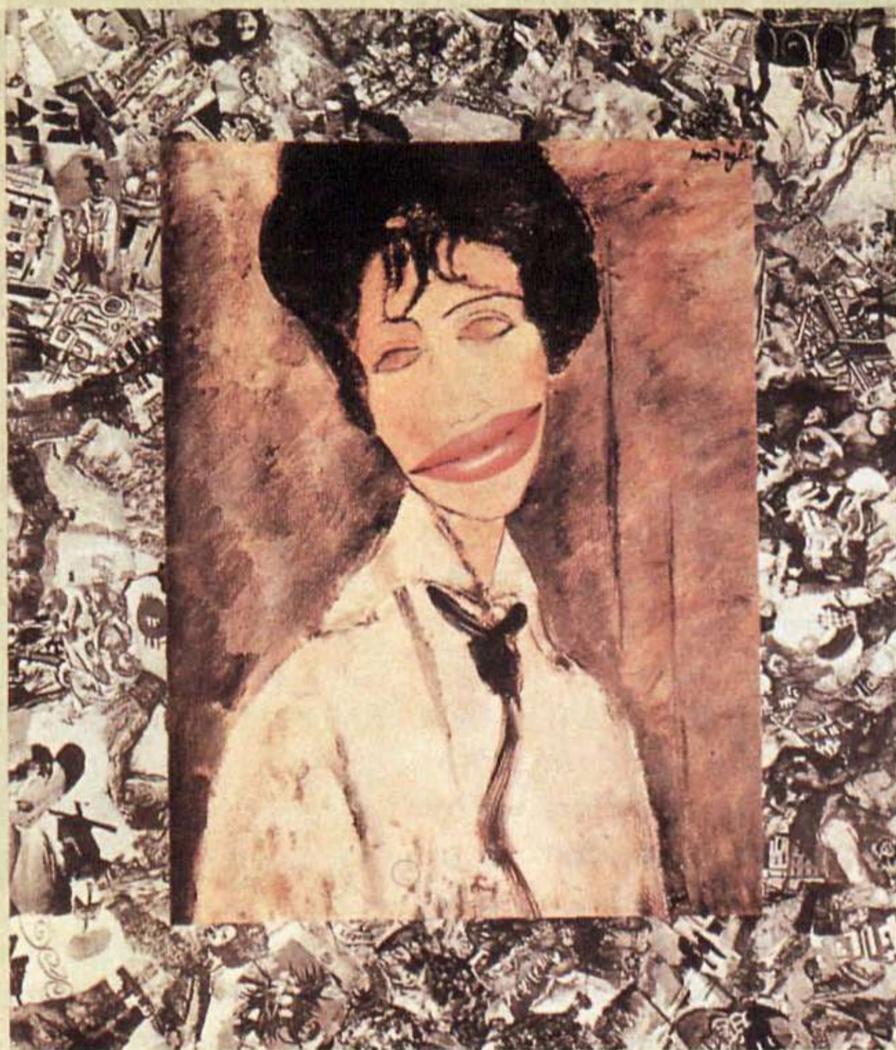
Trabajos seleccionados,
1948-1970.

Instituto de Arte
Contemporáneo (ICA),
Londres.

12 de abril-22 de mayo.

El artista checo Jiri Kolar, nacido en el sur de Bohemia en 1914, llegó a la pintura desde la poesía buscando un lenguaje diferente que le permitiera expresarse sin las tiranías de la palabra escrita. Una palabra que en la Checoslovaquia del final de los años cuarenta servía a la ideología estalinista, que le coartaba sus posibilidades hasta el punto de ver cómo sus poesías eran censuradas y prohibida su publicación.

En muy pocos años, de finales de los años cincuenta a principios de los sesenta, logró crear su propio lenguaje, un *lenguaje vivo de collage* y poesía visual, partiendo de la concepción du-



Jiri Kolar, *La sonrisa*.

champiana de negación de la tradición occidental, en la era de la reproducción mecánica, así como de los postulados de artistas como Max Ernst o Schwitters, con humor, poesía y *pathos*.

Durante más de treinta años Kolar

EINAR JOLIN, 1913-1964

17 de marzo-13 de mayo
MODERNA MUSEET. Estocolmo.

Einar Jolin (1890-1976), pintor de nacionalidad sueca, fue uno de los pintores nórdicos que en los inicios del siglo XX se trasladaron a París, que era entonces el centro del arte contemporáneo y donde se producía la mayor parte del posimpresionismo. El pintor sueco siguió las enseñanzas del pintor fau-



Einar Jolin, *Naturaleza muerta*, 1959.

vista Matisse. Su pintura, a la vuelta a Suecia, derivó hacia un expresionismo con cuali-

dades específicas, principalmente en una búsqueda de la armonía en sus trabajos. El estudio de la luz le llevó asimismo a investigar no sólo con óleo, sino también con acuarelas. Los motivos principalmente tratados por Jolin siguen la

línea iniciada por el impresionismo, y más directamente influido por Matisse, de

ha mantenido una constante interrogación frente a la imagen y sus posibilidades para conseguir expresar más claramente sus sentimientos con un lenguaje cultural propio de su tiempo; en su relación con las imágenes se muestra contradictorio, adorándolas primero y destruyéndolas después. Todo ello le ha llevado a crear una iconografía propia de *collage*, a la que incluso ha dado términos inventados: *crazy-grams* (locogramas), antianatomías y analfabetogramas, poemas transparentes y evidentes son varios de los términos genéricos aplicados a sus ejecuciones.

La exposición del ICA trae casi cien trabajos seleccionados de colecciones europeas y de Estados Unidos, culminando con 20 *collages* de su *Diario 1968*, serie que comunica sus esperanzas personales y políticas. Kolar, considerado el más importante artista checo desde la guerra, es asimismo uno de los grandes artistas del *collage* del siglo XX. En Kolar nos encontramos de nuevo esa asociación tan característica entre pintura y poesía que le lleva a calificar algunos de sus trabajos como "poemas transparentes", de reminiscencias dadaístas, y que hace difícil incluirlo bajo el epígrafe de pintor exclusivamente. En la muestra del ICA se presenta una panorámica desde sus primeras obras pictóricas hasta 1970

modo que sus trabajos están principalmente inspirados en la naturaleza; hay muchos retratos, naturalezas muertas y paisajes urbanos. Entre éstos destacan los paisajes venecianos y Estocolmo, otra de las ciudades favoritas. Einar Jolin sabe dar a cada una de estas ciudades la representación cromática adecuada, reflejando las distintas luminosidades que caracterizan a una y otra, cálida y mediterránea la primera y más fría y plomiza la segunda, con la

luz especial de los pueblos del Norte. En las naturalezas muertas es donde se ve más claramente la influencia de Matisse, en la utilización de colores puros y en su marcado sentido decorativo.

Sus continuos viajes por Italia y Francia hicieron muy conocido a este artista, al que en estas fechas se le rinde homenaje en su país de origen con la presentación de 50 pinturas de los años 1913 a 1964, en el Moderna Musset de Estocolmo.

DISEÑOS ARQUITECTÓNICOS DE LA VANGUARDIA RUSA.

21 de junio-4 de septiembre.
MUSEO DE ARTE MODERNO (MOMA). Nueva York.

Esta exposición, la primera realizada en Estados Unidos sobre el material presentado, comprende trabajos de los arquitectos rusos de los años veinte incluidos en la corriente constructivista. Los trabajos vienen de la colec-

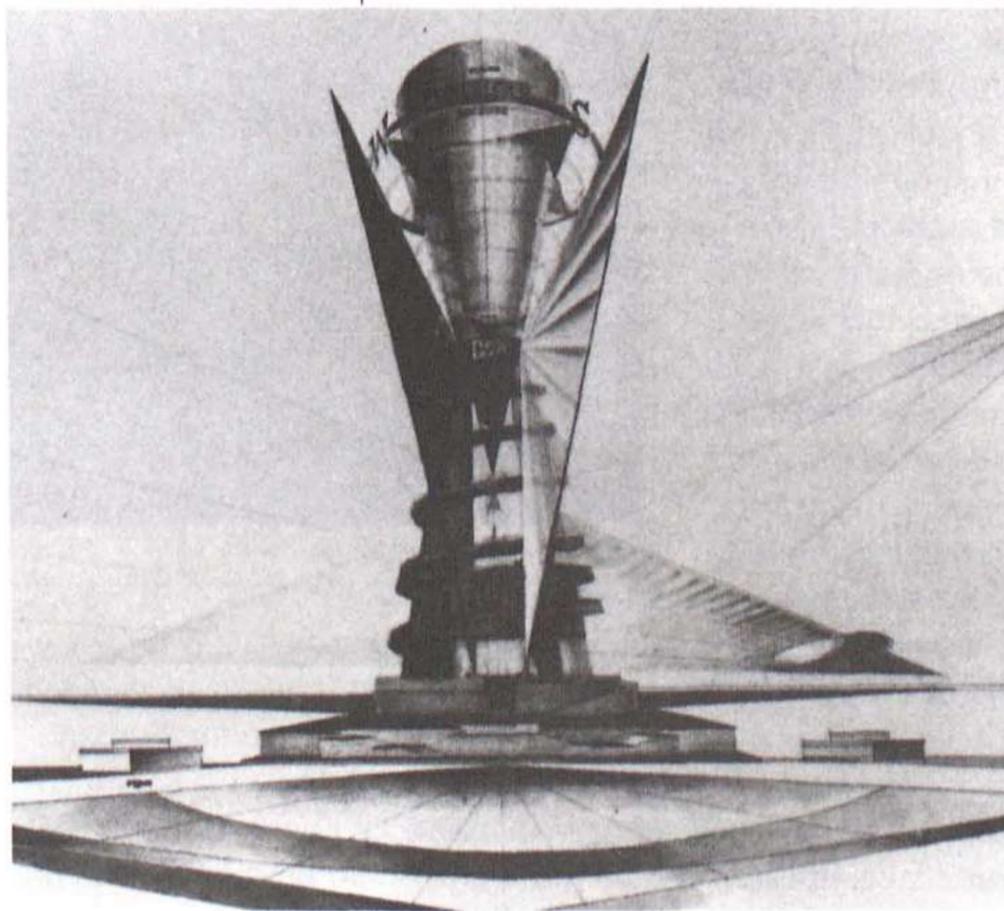
única que tuvo un desarrollo dentro de un sistema institucional. Asimilada rápidamente al movimiento revolucionario, se puso de parte del comunismo, constituyéndose en propaganda de la revolución. Por ello, en los primeros años, los arquitectos dedicaron toda su atención a la búsqueda de una nueva imagen, entendida como una síntesis entre unas formas específicas y

una ideología determinada, que constituye su propio lenguaje arquitectónico. La plasmación de esta ideología en edificio muestra unas construcciones dedicadas a los trabajadores, a las masas, con un carácter eminentemente triunfalista. En ellas se demuestra el nuevo sistema socio-económico, la disolución de la propiedad privada, la desaparición de las clases sociales.

Sin embargo,

con el estalinismo se produjo una recesión en las tendencias arquitectónicas y artísticas en general, y desde los órganos del poder se favoreció unas formas más tradicionales, por lo que los grandes arquitectos del constructivismo fueron relegados.

En la exposición del MOMA aparecen muchos de estos arquitectos, como Leonidov, los hermanos Vesnin, Melnikov o Ginsburg, entre otros muchos



Melnikov, diseño para el Monumento a Colón, Santo Domingo, 1929.

ción del Museo Shchusev de Arquitectura de Moscú, que contiene el mayor número de diseños arquitectónicos de esta época. Muchos de los proyectos de la vanguardia arquitectónica rusa nunca fueron construidos, a menudo por tratarse de diseños utópicos, y de ellos sólo quedan los dibujos originales.

La vanguardia rusa, por las características peculiares que vivió el país en los inicios del siglo XX, fue la

ARTE ESPAÑOL EN FRANCIA

JOVEN CREACIÓN CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA.

26 de abril - 29 de mayo.

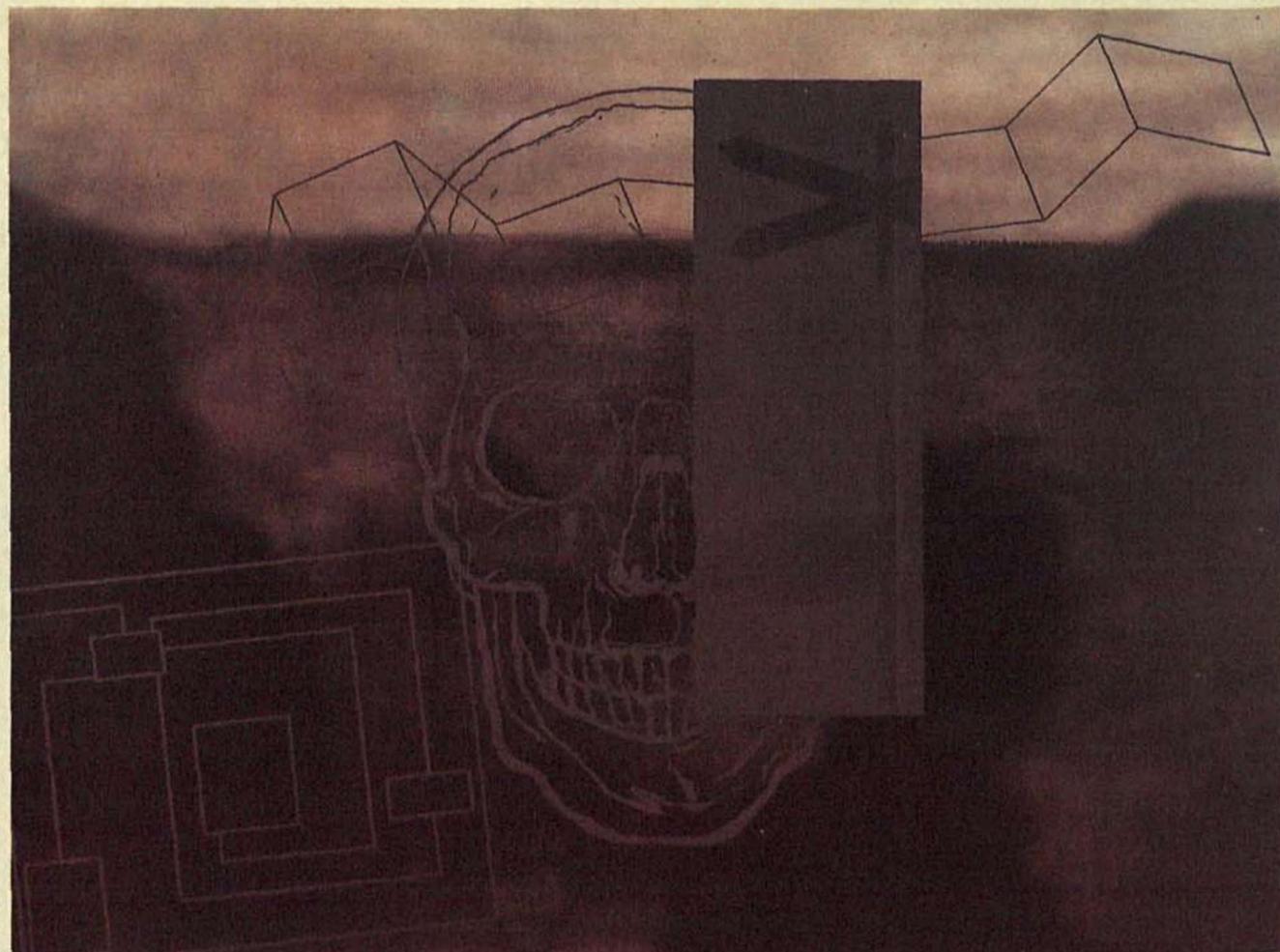
Salaise sur Sanne. Le Peage de Rousillon. Francia.

Una selección de artistas jóvenes españoles, algunos de ellos ya conocidos en el panorama internacional, se expone en el Peage de Rousillon por iniciativa de la organización Trabajo y Cultura, de la Aglomeración de Rousillon. Dicha entidad lleva organizando desde 1981 actividades culturales, principalmente con la idea de que sea un encuentro entre el arte y el público no especializado fuera de los circuitos normales (galerías, museos o centros culturales), constituyéndose en centro de encuentro con el arte contemporáneo de la región de Rhône-Alpes. El programa, desde el año 1981, incluye

muestras de grandes artistas desde la década de los sesenta y de obras recientes, tanto de artistas reconocidos como aún por conocer, con una clara vocación pedagógica en la que tiene principal importancia la asistencia de niños a las exposiciones que se realizan.

MUNDO

El objeto de la exposición de *Joven creación española* consiste en dar una imagen de la identidad cultural española de los últimos 20 años. De cara a Europa, España se ve como un país en el que se ha producido un movimiento de gran vitalidad, tanto económica como



Ricardo Cadenas, *sin título*, 1969

culturalmente, creciente, que se verifica en el terreno artístico, en una "voluntad de ponerse a nivel de los movimientos internacionales sin perder por ello el carácter específico de su patrimonio cultural". Los organizadores son conscientes de que parte del interés que

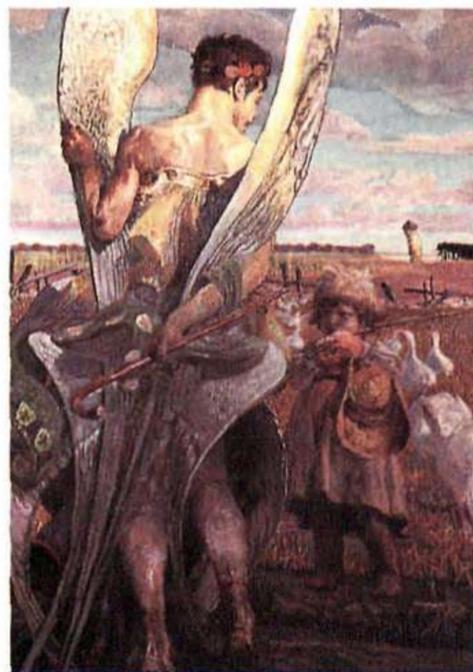
El objeto de la exposición de *Joven creación española* consiste en dar una imagen de la identidad cultural española de los últimos 20 años. De cara a Europa, España se ve como un país en el que se ha producido un movimiento de gran vitalidad, tanto económica como

JACEK MALCZEWSKI: UNA VISIÓN DE POLONIA, 1890-1927

10 de mayo-8 de junio.

BARBICAN CENTRE, Londres.

De un tiempo a esta parte se están promoviendo una serie de iniciativas para dar a conocer en Occidente las manifestaciones artísticas de los países del Este, es la aportación del mundo del arte para el proceso de acercamiento de las dos Europas. Tal es el caso de la exposición que sobre el artista polaco Jacek



Ángel, yo te seguiré, 1901.

Malczewski organiza la Barbican Art Gallery, de Londres, en asociación con el Museo Nacional de la ciudad polaca de Poznan.

Jacek Malczewski (1854-1929) es uno de los artistas más celebrados en Polonia. Su obra, incluida dentro de la corriente simbolista, no se puede entender sin conocer el medio histórico en que vivió este pintor. Sus cuadros reflejan un tumultuoso período de la historia de la Polonia dividida entre Rusia, Pru-

sia y el imperio austriaco. Nacido un año después del estallido de la guerra de Crimea, Malczewski creció entre un ambiente de rebeliones, siendo testigo del levantamiento de enero de 1863 contra los rusos.

Temáticas utilizadas son las bíblicas y mitológicas, alegorías de los problemas políticos del momento, que traspasa al lienzo por medio de una técnica depurada cuya principal característica es un poderoso cromatismo.

despierta España en el panorama internacional tiene mucho que ver con las modas, y por ello ponen de manifiesto su intención de poner de relieve el carácter hondo de la pintura española.

Para la selección de los artistas se ha tenido en cuenta los artistas presentados en París en el marco de *Cinco siglos de arte español* (que, como se recordará, fue especialmente polémico en la sección de arte actual). No se trata de reproducir aquella exposición, sino de ofrecer un panorama de las evoluciones que ha sufrido el arte español entonces, fruto —según sus propias palabras— de la dinámica de la escena española, de su agitación febril. En este contexto, la selección de artistas incluye a Susana Solano y Antoni Muntadas, ya reconocidos en el plano internacional, y creadores más jóvenes, como Ricardo Cadenas. Por último, dos artistas realizarán una instalación *in situ* especialmente para la ocasión: Gabriel Corchero y Marcelo Expósito.

Es asimismo interesante el proyecto de realizar en colaboración con Camera (sociedad de producción audiovisual) una *revista-vídeo* que ilustre con imágenes de los artistas, entrevistas, reacciones del público y visiones detalladas de las obras, y el conjunto de la exposición, completando así el contenido del propio catálogo.

MUESTRA DEL ARTE BRITÁNICO

14 de junio - 12 de agosto 1990
HAYWARD GALLERY. LONDRES

La muestra de arte británico de 1990 será la primera gran exposición que presente una selección de artistas británicos que iniciaron su trayectoria artística después de 1985. El Arts Council, organismo dependiente del Gobierno británico para asuntos culturales, organiza cada cinco años revisiones a gran escala del arte británico del momen-

to. Estas exposiciones viajan por todo el país, aunque ésta es la primera vez que se presenta en Londres.

La iniciativa, que va ya por su tercera edición, tiene un carácter exploratorio sobre las últimas tendencias, para dar a conocer al gran público obras poco conocidas. La muestra pasa, primeramente, por McLellan Galleries en Glasgow (24 de enero-11 de marzo) y por Leeds City Art Gallery (30 de marzo-20 de mayo).

DANIEL SPOERRI, RETROSPECTIVA

7 de marzo - 6 mayo
CENTRO GEORGES POMPIDOU,
París



Restaurante de la City-Gallery, mesa Bechter-Bucher, 1965

Daniel Spoerri, nacido en Galati (Rumanía) en 1930, de padre noruego y madre suiza, es un artista cuya obra refleja, una vez más, esa moviedad y ya casi borrada frontera entre la pintura y la escultura. Sus trabajos se componen a partir de una

serie de objetos encontrados, formando diferentes composiciones. Se trata de la teoría de la importancia del azar, del *objet trouvé* de Duchamp. El propio Spoerri dice al respecto: "Yo no soy más que el, a la vez, orgulloso y modesto asistente de lo accidental. (...) Asistente de lo accidental, ése podría ser mi título profesional. Pero debo admitir que no soy el primero, aunque me es indiferente, ya que yo no considero la originalidad como algo absolutamente necesario".

Efectivamente, su tipo de trabajo, sobre el que llega a ser tan crítico que incluso duda de que se le llame arte, tiene reminiscencias del *art-assemblage*, del *pop-art*, y muy cercano a él está un artista como Joseph Cornell. Pero la labor de Spoerri, según él mismo indica, se limita a fijar, para que quede de manera permanente lo que se ha unido por el azar. Es decir, que los objetos que aparecen en su trabajo se han agrupado de manera accidental.



Kate Bright, Sin título, 1988.

La exposición es el resultado de una selección de pintura, escultura, vídeo, filmes, *performances* e instalaciones entre alrededor de 1.000 artistas considerados. La selección pretende mostrar la diversidad, energía y lo que hace distinto a este nuevo arte, representado por artistas desde algunos aún desconocidos, recién licenciados de las escuelas de Bellas Artes, hasta nuevos trabajos de gente ya reputada internacionalmente.

MATISSE, EN MARRUECOS

LOS DOS VIAJES DE MATISSE A MARRUECOS (1912-1913)

18 de marzo-3 de junio.

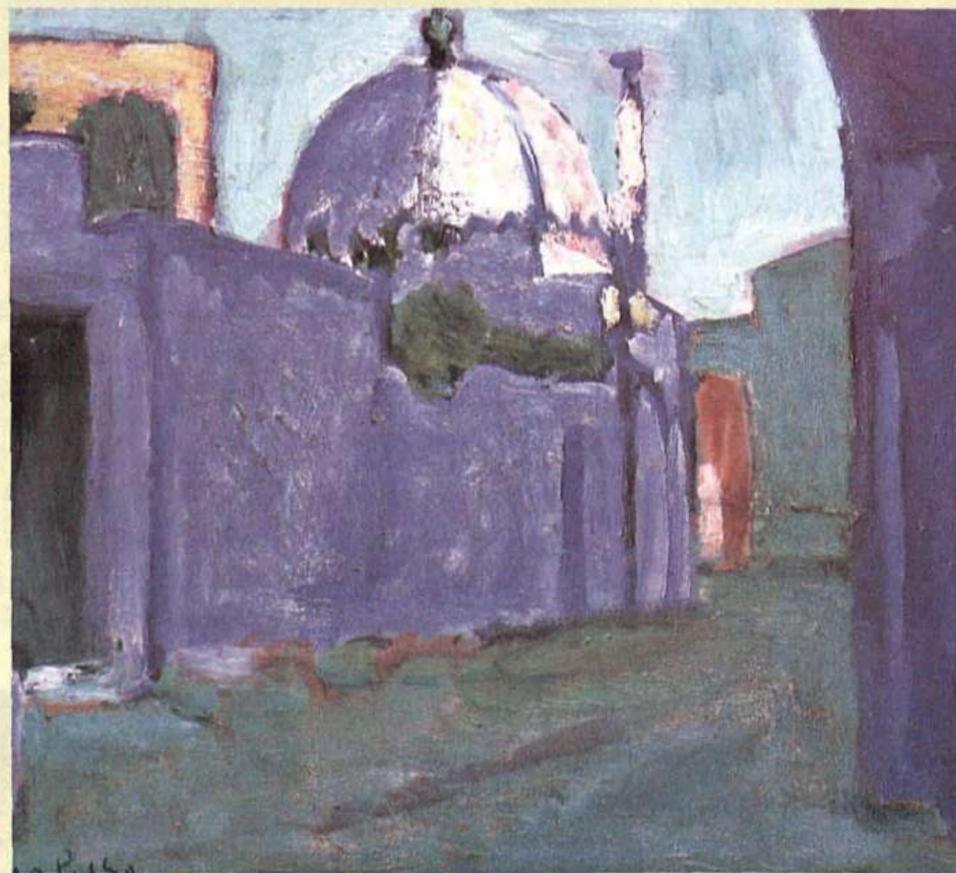
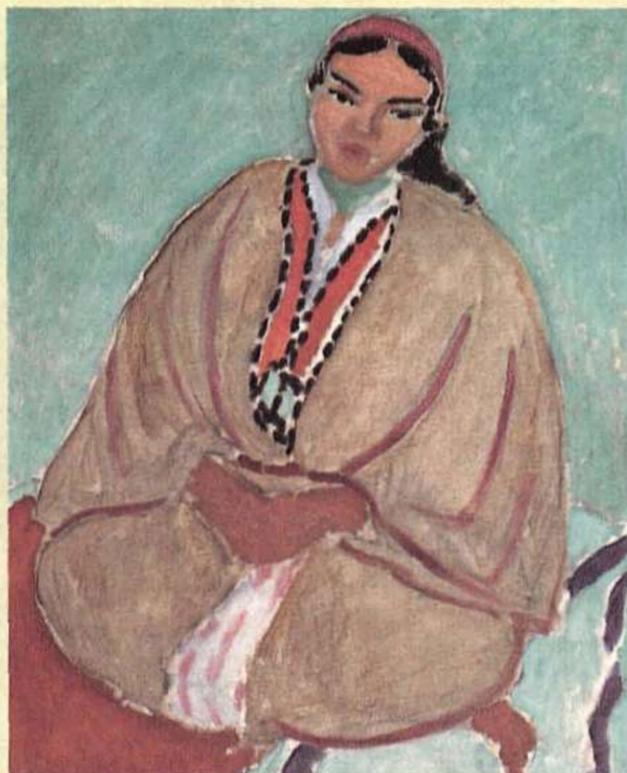
NATIONAL GALLERY OF ART. Washington.

Henri Matisse, considerado el padre del fauvismo, fue un artista que, siguiendo una tradición iniciada en el romanticismo, se sintió vivamente interesado por las latitudes meridionales, en las que encontró una luz y una intensidad de color inexistentes en el norte, de donde él procedía —nació en Cateau-Cambrésis y pasó su infancia y adolescencia en la Pi-

cardía, región al norte de París—. Esta llamada *del sur* le hizo establecerse, al igual que muchos otros posimpresionistas franceses, en la Riviera durante largas temporadas, o viajar a países

como España (1910-1911) y Marruecos. La explosión de luz y color de sus obras demuestran el fuerte impacto de esas latitudes en este artista. Así, sus dos estancias en Marruecos durante 1912 y 1913, aunque sólo de varios meses cada una de ellas, son cruciales en la trayectoria artística del pintor, que tuvo una abundante producción durante ese período.

El primero de los viajes lo realiza a finales de 1911 hasta la primavera del siguiente año. Durante el mismo realiza obras tan importantes como *Maceta con iris*, *Marroquí Amido* o *Zorah de pie*. El segundo viaje fue hacia finales de 1912, prolongándolo hasta 1913. Aunque la cronología de las obras marroquíes no es muy clara, pueden considerarse de este segundo período el *Tríptico marroquí* o *Marroquí en verde*. Otras obras tan importantes como *Café árabe* o *La mulata Fatma* pertenecen asimismo a este período, que le sirvió a Matisse, como él mismo reconocería más tarde, para abandonar el fauvismo y establecer nuevos vínculos con la naturaleza. Los cuadros realizados durante esta segunda estancia



Matisse, *Zorah en amarillo* (1912) y *El Marabout* (1912).

en Marruecos tienen una mayor viveza de color y luminosidad que los pertenecientes al primer período, marcándose más radicalmente la distancia con su obra anterior. A partir de entonces, sus obras toman un nuevo giro, en el que se aprecia vivamente la influencia y el gusto oriental.

El fauvismo es, de entre todas la van-

guardias históricas, el movimiento que más se interesó por el color. La fuerza cromática que derrochan los cuadros tienen además un gran sentido decorativo. Este modo de interpretar la realidad, utilizando principalmente colores primarios y sus complementarios, yuxtapuestos de modo que se producen unos fuertes contrastes. No es de extrañar que Matisse se sintiera tan atraído por estas latitudes meridionales, en las que los colores se aprecian con mayor intensidad, de tal modo que la plasmación en el lienzo resulta más fiel a la realidad.

La exposición se compone de 24 pinturas, aproximadamente, así como de gran cantidad de dibujos, casi tres docenas, la mayoría de los cuales nunca han sido expuestos. Casi la mitad de las pinturas proceden de los museos rusos. No hay que olvidar que un gran coleccionista de obras de Matisse fue Shchukin.

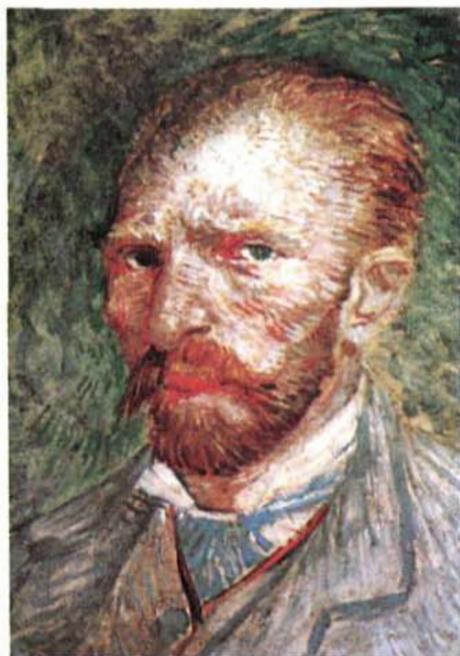
Cuando a la vuelta de Tánger, en 1913, Matisse expone en la galería G. Berheim-Jeune de París, la mayoría de las esculturas y pinturas expuestas son adquiridas por los coleccionistas rusos Shchukin y Morosov. Por lo demás, la exposición que se realizó en el Reina Sofía sobre Matisse, en las colecciones rusas, reflejó la importancia en cantidad y cali-

dad de estas colecciones. En dicha exposición se exhibieron varios de los cuadros marroquíes que ahora se verán en Washington, como el ya citado *Tríptico marroquí*. La exposición viajará posteriormente al MOMA de Nueva York y a los museos rusos el Ermitage de Leningrado y el Pushkin de Moscú, de donde proceden la mayoría de las obras.

CENTENARIO DE VICENT VAN GOGH

Igual que ha sucedido con la exposición de Velázquez primero en Nueva York y luego en Madrid, Holanda se ha convertido en centro de atracción de turistas y visitantes con la conmemoración de la muerte de su héroe nacional. Pero, precisamente para evitar las largas colas que se han sufrido en Madrid para poder ver a Velázquez, para poder ver con las exposiciones principales sobre Van Gogh, en el Rijksmuseum Vincent van Gogh de Amsterdam y en el Krö-

ller Müller de Otterlo, se ha establecido un sistema de reserva de la entrada, en el que se elige el día y un espacio de



Autorretrato, 1887

tiempo de dos horas. Una vez en el interior del museo se puede uno quedar todo el tiempo que se desee, aunque las dos horas que se reservan son suficientes. Sin embargo, a estas alturas la mayor parte de las entradas han sido ya adquiridas. En

España, la reserva se hace a través de la oficina de Turismo Holandés, situada en Madrid en la calle Gran vía nº 55, 4º G teléfono (91) 541 58 28. Las entradas se pueden adquirir para ver uno o los dos museos. También se puede ir a través de la compañía holandesa de aviación, la KLM, que ofrece un viaje de fin de semana, con billetes de entrada a la exposición incluidos, además de haber organizado un servicio de autobuses entre los dos museos, distantes entre sí 80 kilómetros.

La organización ha calculado un total de asistencia de 1.400.000 personas, esperando que no haya más de setecientos visitantes al mismo tiempo en uno u otro museo.

EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA

30 de marzo-29 de julio
- Pintura: M. NACIONAL VINCENT VAN GOGH, Paulus Potterstraat 7, Amsterdam.
- Dibujos: M. KRÖLLER-MÜLLER, Houtkampweg 6, Otterlo.

CARTAS ILUSTRADAS DE VAN GOGH

17 de agosto-19 de diciembre
M. NACIONAL VAN GOGH, Amsterdam.

EMILE BERNARD

25 de agosto-14 de noviembre
M. NACIONAL VAN GOGH, Amsterdam.

VAN GOGH Y EL ARTE MODERNO

16 de noviembre-18 de febrero de 1991
M. NACIONAL VAN GOGH, Amsterdam

EN RELACIÓN CON VAN GOGH (fotógrafos del siglo XIX)
30 de marzo-29 de junio
MUSEO MUNICIPAL, Amsterdam.

FESTIVAL DE CINE

22-28 de junio
Amsterdam, varios lugares.

¿Cuáles son las películas más taquilleras de la historia?



LPO