

Santi Moix

FLORILEGIUM

Santi Moix se ha sumergido en el universo de las flores en su último proyecto, un tema optimista para un momento complejo.

Marga Perera

Retrato: Ximena Garrigues

The Brooklyn Navy Yard, los antiguos astilleros de Nueva York donde Santi Moix (Barcelona, 1960) tiene su estudio, da título a la exposición que el artista presenta en la galería Carles Taché de Barcelona. Con cuadros de gran formato y “tatuajes” en las paredes, Moix ha llenado de flores, rebosantes de vida y color, la luminosa galería. Empezó pintando flores para satisfacer las últimas voluntades de un amigo, pero pronto se convirtieron en un reto para el artista catalán, que fue descubriendo en ellas el lenguaje de la naturaleza, de la vida y de la muerte y el camino hacia la búsqueda de un mundo interior.

Son unas flores preciosas... La exposición se basa en el tema floral, algo que surgió hace más de dos años a partir de una colaboración con el pintor Jo Watanabe, ya retirado, quien hizo la obra gráfica con la Pace Gallery y trabajó mucho con Sol Lewitt. Hicimos un proyecto conjunto con una serie de explosiones de color, que llamamos *Rippling*, y fue muy agradable trabajar con él. Desafortunadamente, una grave enfermedad le hizo sentir que llegaba al final de su vida – aunque actualmente está recuperado– entonces pidió a la Pace que antes de volver a Japón y retirarse le gustaría trabajar en un nuevo proyecto conmigo. Fui a verle y me contó esta historia: “hace muchos años tuve la oportunidad de comprar un dibujo de un niño de doce años, un ramo de flores, y toda la vida me he arrepentido de no haberlo hecho. Al conocerte he visto a aquel niño y estoy convencido de que tú podrías pintar ese ramo”.

¡Qué historia más bonita! Sí, pero en aquel momento me quedé un poco perplejo preguntándome si iba a tener que ponerme a pintar flores... porque yo estaba entonces con

otras ideas muy distintas; decidimos intentarlo y me dijo que se trataba de que me sintiera libre y cómodo pintando, que empezaríamos a comprar ramos de flores... Con eso ya me estaba diciendo que tendría que pintar directamente del modelo; esto lo había hecho hacía muchos años y sí que dibujo mucho del natural cuando viajo, claro, pero no pinto con modelo. Así que empecé a pintar flores; teníamos una nevera grande para que se nos conservaran, y dediqué un invierno, tres meses, a pintar flores. Al principio lo pasé mal, con unos ataques de ansiedad... [dice sonriendo], pero cuando conseguí establecer la conexión con lo que él quería, que era tratar de la vida y la muerte, el proyecto empezó a mejorar. Vi que cada flor podía ser como una galaxia, como una explosión de luces, de polvo, de ramas rotas... era impresionante porque yo no pintaba sobre papel sino sobre un acetato transparente duro y con el óleo conseguía unas texturas sorprendentes de las flores y de los tallos; el propio plástico me ayudaba a entender mejor las flores, cada pincelada era como patinar sobre hielo.

Y esta experiencia se convirtió en un reto... Con el tiempo la flor se convirtió para mí en una obsesión; entonces entendí por qué los grandes maestros tarde o temprano las han pintado. Fue un reto pero creo que me ha hecho mejor pintor... He aprendido que la pintura tiene mucha relación con la naturaleza, tienen la misma dirección, desde dentro hacia fuera. Entendí que Jo [Watanabe] se estaba muriendo –entonces él pensaba que no sobreviviría– y que la flor para él era el nacimiento y el momento final; a partir de ahí, todo fue surgiendo de manera natural. Después, estos acetatos pintados los imprimimos sobre papel y fue un trabajo bonito, que ayudó a ver que la flor es una ciencia exacta. Esto lo expuse en la Pace Gallery y quedé muy contento; los acetatos pintados los he conservado, tengo unos 150 y a partir de



‘Nueva York me aportó disciplina’

todas estas transparencias puedo componer los ramos que yo quiera; con un lirio, una rosa.... Al tener todo este material empecé a pensar en utilizarlo y no he parado de pintar flores, que se han ido distorsionando sugiriendo otras formas del mundo orgánico, como cebollas, cactus, musgo, girasoles... y estos girasoles envejecidos incluso pueden recordar planetas...

¿Cómo surgió este mundo planetario? Cuando estaba haciendo este proyecto, me invitaron al festival de fuegos artificiales Hanabi, que se celebraba en la ciudad de Nagaoka, para ver si me inspiraban y podía idear algún proyecto sobre ellos. Y vi que era lo mismo; cuando ves un cielo que llora fuego y que hace una explosión... es la vida y la muerte y eso une a todo el mundo; al volver de Japón hice un proyecto sobre los fuegos artificiales, muy abstracto, y lo apliqué a las flores porque en definitiva los fuegos artificiales y las flores son juegos de luz que nacen, se abren y mueren. Las flores las han tratado los grandes maestros llevándolas mucho más allá para reflexionar sobre la muerte, el sexo, la naturaleza... hay emociones profundas detrás de las flores. Una flor es el primer acto de amor y está llena de poesía; con ellas puede decirse mucho y cosas poderosas; teniendo en cuenta el momento político que vivimos, he querido dedicar la exposición a una idea que aglutine a todo el mundo.

En este cuadro, una de las flores sugiere una cara divertida. Sí, es una cara que es un girasol; para mí representa la idea de ver la vida sin miedos y con cierta actitud divertida, que es lo que básicamente intento hacer cada día cuando voy al estudio. Me gusta hacer esto porque creo que no soy propietario de lo que hago ni quiero imponer criterios a nadie para que interprete lo que yo quiero; por ello, las flores y los fuegos artificiales me han ayudado a evolucionar en mi propio mundo interior y en mi trabajo sin tener que convencer de nada a nadie. Estas flores grandes son lo que yo tengo en pequeño en mis acetatos. He tenido que buscar una solución para hacer murales inmensos sin que haya que arrancar las paredes o tener que taparlos. Cuando hice la exposición de Mark Twain en Barcelona arrancaron los dibujos para conservar el original, y en el Museo de Brooklyn tienen un dibujo inmenso mío y han puesto una pared falsa para preservarlo. Entonces pensé que tenía que encontrar una técnica que no sólo me permitiera salir del estudio y viajar sino que pudiera hacer una intervención en las paredes de modo que formara parte del espacio arquitectónico como algo más conceptual. Utilizo una pintura no acrílica, que no brilla, y luego lo pego, y cuando estuve pintando la ermita del Pirineo descubrí que son los pigmentos y materiales que utilizan los restauradores para preservar los frescos. Lo que yo hago es sustituir los frescos, no hace falta hacer más *strappo*, ni arrancar la pared, puedo arrancarlo con los dedos con facilidad y volver a pegarlo las veces que quiera. ¡Es indestructible!. Es lo que Leonardo da Vinci y Miguel Ángel hubieran querido hacer [dice sonriendo]. Hice un Gargantua y Pantagruel inmensos con todos los detalles de dibujo y

es como un tatuaje para la pared y eso me permite tener movilidad y no estar tan atrapado en la logística del estudio.

Vivió en Japón varios años. Sí, aquella estancia me influyó en muchas cosas, especialmente por lo enriquecedor que es conocer otra cultura. Como pintor me influenciaron estas composiciones verticales y diagonales propias de la pintura tradicional japonesa... pinté mucho en blanco y negro porque viviendo lejos, tenía que enfocarme más en encontrar mi propio lenguaje y en este sentido el color era como un estorbo. También me ha ayudado en temas de gastronomía, cómo cortan las frutas y los vegetales, cómo tratan el pescado, la cultura de los cuchillos, la crueldad entre comerse un ser casi vivo y al mismo tiempo el respeto que le tienen, la religión en relación con la canción... hice viajes largos con personas que dominaban estos temas; me ayudaron mucho los grillos porque pasábamos las noches en los templos... Como estuve desde los 17 años hasta los veintitantos, una edad en la que estás atento y receptivo; a todo esto se añaden mis recuerdos de infancia, cuando iba a Conca de Barberà con la mula desde el pueblo a la ermita; todo queda...

En Japón conoció al poeta Takahashi Mutzuo, con quien recorrió el país. ¡Oh! es un tesoro nacional viviente, incluso toma el té con los emperadores. Nos vimos hace un año y medio.

Tiene una expresión muy serena. Sí, y tiene una manera de caminar muy bonita. Como viajamos juntos durante mucho tiempo, intentaba ponerme detrás suyo, tiene las orejas grandes y camina con elegancia, además, es un nómada, no para de viajar. Por su manera de andar podría ser un japonés o un marroquí que sube por las piedras sin hacer esfuerzos, tiene una gran verticalidad. Me ayudó mucho ¡y eso que no hablábamos! Por entonces yo no hablaba inglés y él tampoco...

Takahashi estudiaba la teoría de Pitágoras sobre las habas, ¿eso le influyó? Sí, entonces empecé a pintar habas y empezaron a surgir como unos agujeros en mis cuadros, que todavía aparecen. En realidad, las habas fueron la excusa para encontrar un agujero, una forma de entrar en el lado oscuro y desconocido de las cosas, un mundo interior, que no fuera tan obvio, como se dice en inglés, *in-between*, explicar las cosas de una forma más escondida y no tan literal; me gustó la idea de que en una isla se produzca una guerra civil porque las habas son portadoras de los espíritus de los muertos y me asombra que una cosa tan pequeña pueda trastornar el mundo [dice sonriendo].

¿Qué le llevó a Nueva York? La curiosidad. Tenía un dinero después de haber vendido un cuadro y me fui para un mes y medio, haciendo un intercambio con un amigo. Aquello me gustó tanto que no encontraba el motivo para volver. Nueva York me ha aportado disciplina; no fue fácil, pero me di cuenta de que allí hay gente que está siempre muy atenta, ya no se trata solamente de una cuestión económica y de mecenazgos; el americano es una persona generosa, curiosa,



“Hace más de cuatro años que estoy en Brooklyn Navy Yard, que da título de la exposición porque como “yard” también significa jardín, quise establecer una conexión entre mi estudio y esta exposición de flores —explica Santi Moix—. Es interesante que Brooklyn Navy Yard fueran unos grandes astilleros donde se construyeron, por ejemplo, los barcos de la guerra de Filipinas, que nos derrotaron a nosotros; ahora se ha convertido en la zona más puntera, tanto artística como industrial, con espacios inmensos y gente joven que comparte servicios de internet y de información; yo tengo un estudio grande y muy bonito y al lado está el de otro artista y en la terraza hay un huerto de agricultura sostenible con tierras especiales, donde puedes comprar coles, tomates... ¡es espectacular!”

‘Me gusta que mi pintura transmita optimismo’



tiene ganas de conocerte, de saber qué piensas y espera que tú hagas el mismo esfuerzo; te estudian, saben quién eres y van a ver las exposiciones. Pero es un país que no pierde el tiempo y si no haces este esfuerzo, se te pasa ya el momento. Es una cultura que me atrae, aprecio su curiosidad y deseo de saber. Pero hay que ser generoso, porque eso va en dos direcciones; quizás nosotros tenemos tendencia a explicar lo nuestro y a no preguntar. A veces mis amigos americanos me dicen ¿por qué los españoles, cuando vienen aquí, tenemos que preguntarles nosotros y ellos no nos preguntan nada? La primera vez no hice caso, pero cuando te lo dicen personas diversas... Una de las cosas que he aprendido en Nueva York es que es un sitio perfecto para trabajar y concentrarte, que te da mucho, pero cuando llegas a una cierta edad, y tu familia está allí, buscas otras cosas, vas a otro ritmo, no sientes la ansiedad de que te estás perdiendo algo porque tú ya también estás dando. Nueva York también da treguas.

¿Cuáles son sus preocupaciones como artista? Mi hijo me pregunta por qué me dedico a pintar. Mira, si soy capaz de generar ilusiones, de transmitir optimismo, de que la gente tenga la capacidad de maravillarse ante las cosas, algo precioso que el niño pierde rápido, ya me siento contento. Mi obra va cambiando a medida que lo hacen mis intereses. Me inquieta la idea de volverme inamovible.

Ha trabajado también para el sector del lujo, ¿qué diferencia hay con el día a día del trabajo en el estudio?

Que te lo hacen todo fácil; ponen todos los recursos del mundo, ellos están encantados y yo también. El lujo está también en poseer un cuadro pequeño o escuchar una música. Hay quien tiene la capacidad económica para hacer encargos y eso es maravilloso; es lo que hacían los Papas y los Medici, pero no hay que hacer de bufón.



Candela Álvarez Soldevilla

EL COLECCIONISMO VITALISTA

Aprendió alemán sólo para poder leer a Rilke, un detalle que habla de la sensibilidad y tesón de esta mecenas cuya colección es un reflejo de su carácter apasionado.

Amalia García Rubí
Retrato: David García Torrado

Candela Álvarez Soldevilla, Licenciada en Derecho y Empresariales, es administradora de un grupo de empresas y consejera de High Tech Hoteles. Nacida en Gijón y residente en Madrid, se inició en el coleccionismo por vocación, desarrollando un sentido innato hacia lo artístico y una sólida formación autodidacta. Su pasión por la tenencia selectiva de arte ha ido creciendo hasta nutrir en la actualidad una de las colecciones privadas mejor articuladas y ricas, con alrededor de 350 obras de pintura, dibujo, escultura y arte multimedia... Nombres como Jaume Plensa, Miquel Barceló, Eduardo Arroyo o los componentes del grupo El Paso, conviven con una surtida representación de arte internacional, especialmente anglosajón: Anthony Caro, Tony Cragg, Tony Oursler, Anish Kapoor... Autores emergentes junto a figuras históricas fundamentales como Le Corbusier, forman parte de un coleccionismo vitalista que Candela Álvarez Soldevilla

compagina con su intensa actividad divulgativa a través de conferencias y coloquios sobre arte contemporáneo. Conocedora meticulosa del oficio de mecenas, su entusiasmo a la hora de elegir una pieza pasa por el filtro de valores imprescindibles como la calidad y la autenticidad. La mecenas nos abre las puertas de su "Studiolo", apacible y luminoso "gabinete" particular con amplios ventanales situado en una zona residencial de la capital madrileña, un refugio donde abandonarse a la lectura, la conversación buscada y la contemplación de espléndidas obras de arte.

¿Cuándo y por qué empezó a coleccionar? La primera pintura que tuve "en propiedad", siendo todavía adolescente, fue un cuadro de Marola, pintor asturiano de principios del XX, regalo de mi padrino, quien poseía una modesta colección de artistas locales. En aquel momento no era todavía consciente de esta actividad que después desarrollaría casi con irrefrenable pasión.

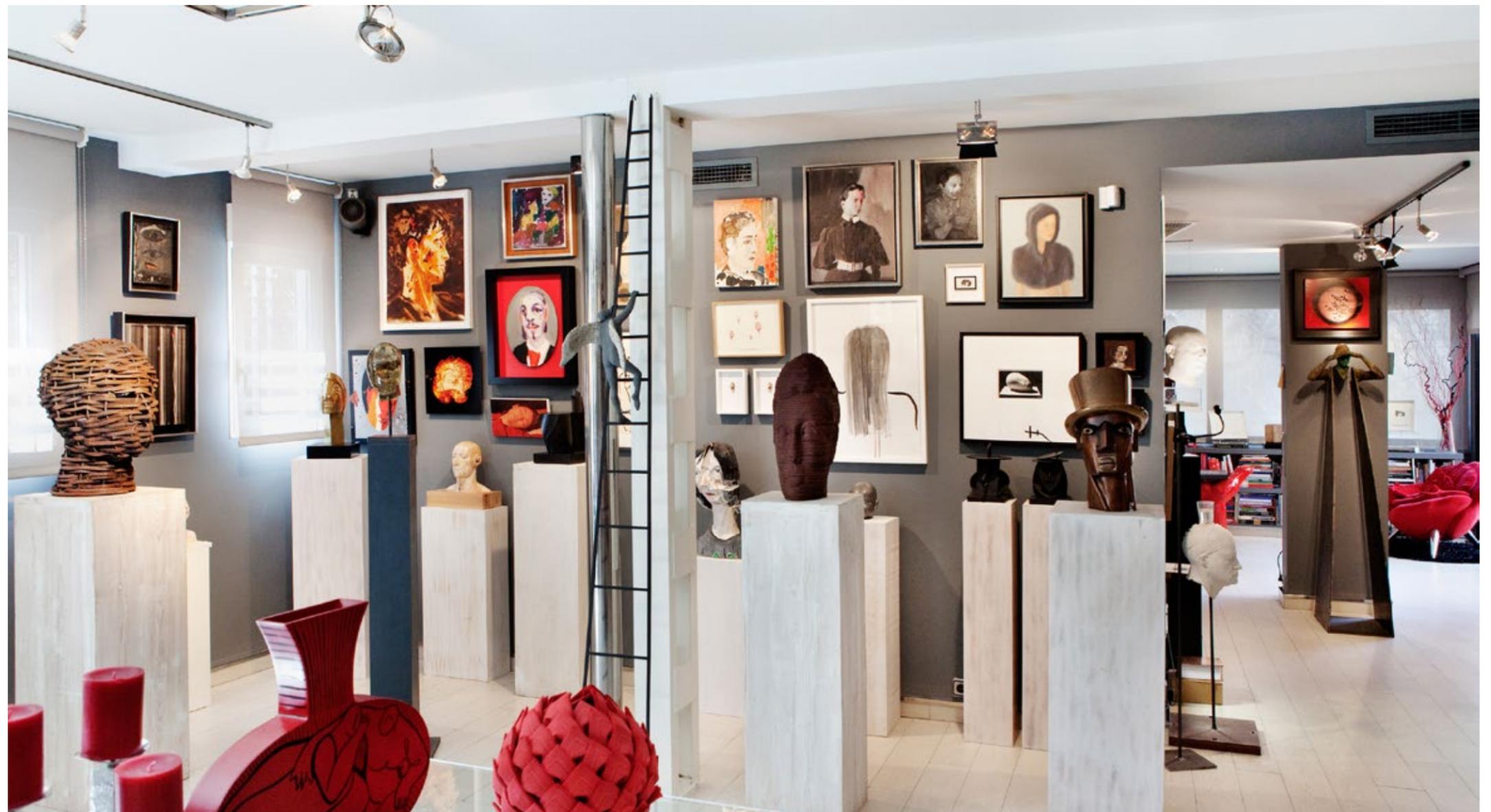
Esta afición a la pintura, la escultura... ¿le viene de familia? A mi madre le gustaba el arte pero no existía un ambiente familiar especialmente artístico. Yo no ‘mamé’ el arte en casa, más bien lo aprecié cuando salí al extranjero, en mis primeros viajes a Londres y París. Fue aquí donde compré mi primera obra: una escena del Sena al óleo de un pintor naïf que descubrí en una pequeña galería de la Rive Gauche durante mi época de estudiante y que aún conservo como cariñoso recuerdo.

Asturiana de nacimiento, ¿creció y se formó en Gijón? ¿En qué momento llega a Madrid? Tengo lazos familiares en Gijón y voy a menudo pero sólo viví allí hasta los nueve años; después, nos trasladamos a Vigo donde terminé el bachillerato. Vine a Madrid para estudiar en el ICADE, aunque me hubiera gustado cursar la carrera de Historia del Arte. Sin embargo, sabía que para ganar la libertad de la gran ciudad y ser realmente independiente no debía renunciar a las expectativas académicas que mis padres tenían de mí. Siempre he sido muy responsable en este sentido.

¿Qué recuerda de aquellos años universitarios? Desde muy joven me interesé por la pintura, la escultura... Durante la carrera estudiaba mucho porque siempre he sido una alumna aplicada y he disfrutado aprendiendo, pero en mi tiempo libre comencé a ir a exposiciones, visitaba las galerías, los museos, etc. A los 18 años descubrí la Fundación March, donde me embelesaba mirando la obra de Kandinsky, Bonnard, Cezanne, Matisse... y entonces empecé a apreciar en directo a los grandes artistas.

¿Tiene preferencia por un perfil de artista?, ¿procura conocerlos personalmente? No tengo un perfil determinado pero creo que lo más interesante en el mundo del arte es hablar con los artistas. Son personas provistas de una sensibilidad especial a las que escuchar y entender. He comprado con asiduidad obra de autores desconocidos porque me han parecido buenas a pesar de su anonimato. También he apostado por jóvenes creadores que tratan de abrirse camino en el difícil mundo del arte. Suelo fijarme en un detalle concreto, especialmente un título, algo que me llama la atención o me vincula inesperadamente a la obra. Me atrae el pequeño formato, el dibujo y el trabajo del papel por su delicadeza, aunque también tengo piezas grandes en distintos soportes.

¿Necesita asesoramiento a la hora de comprar una pieza importante? ¿Qué le lleva a elegir una determinada obra? No, no, nunca. Me parece que los asesores cumplen su función pero yo siempre he sido muy libre a la hora de



adquirir arte porque practico un coleccionismo visceral, de auténtica pasión por la obra y no tanto por la firma. No compro para invertir sino por puro amor hacia las creaciones con las que me voy encontrando y, en última instancia, soy yo misma la que me decido por una u otra, sin pedir consejo. Siempre es interesante que el artista tenga un nombre pero suelo hacer caso de mi instinto y al mismo tiempo intento actuar con cabeza.

Muchas de sus obras tridimensionales son cabezas, ¿por qué las colecciona? Empecé de manera casual. De pronto, en 2004, me di cuenta de que tenía cuatro cabezas de cuatro artistas distintos. A partir de aquel momento y para imponerme a mí misma una cierta disciplina de compra, decidí que sólo iba a coleccionar piezas que tuvieran la cabeza como tema o motivo de inspiración. Me gusta mucho la escultura, el sentido táctil, de contacto directo con lo creado, sus distintas texturas y temperaturas: cálidas, frías, rugosas, lisas... A través de la escultura tienes la sensación

de meterte de lleno en la obra y no tanto de mirar desde fuera. Me transmite una emoción especial, distinta a la de la pintura.

¿Recuerda alguna anécdota en su larga experiencia como pujadora o compradora? Aunque compro con cierta frecuencia en subastas, hace mucho que no asisto físicamente a las salas; previamente me marco un límite que a veces sale bien y otras no. Me ocurrió algo muy curioso con esta obra de Anthony Caro (*señala una escultura de mesa en acero oxidado y barnizado perfectamente iluminada, una composición abstracta de 1983*). La vi en una exposición de una galería madrileña en 2013 pero, al no ser una cabeza, tuve que descartarla con todo el dolor de mi corazón. Sin embargo, antes de irme, le pedí al galerista que hojease el listado para comprobar el nombre de la obra. Entonces me dijo: “Candela, no te lo vas a creer, el título de la escultura es *Ground Head*”. Inmediatamente la compré y desde aquel instante distinguí con total claridad la forma esquemática de un rostro.

¿Se ha centrado también en figuras históricas? ¿Qué época del arte del siglo XX le interesa más? El expresionismo alemán y el fauvismo francés son los dos movimientos previos a la I Guerra Mundial que me interesan de manera especial, tanto por su estética y plasticidad como por el momento artístico en que se desarrollaron. Me apasiona la interconexión de grandes artistas centroeuropeos, desde Kirchner y sus compañeros de “Die Brücke” a Schiele, Kokoschka, con el mundo de la literatura coetánea y la libertad de pensamiento. Rainer María Rilke es el gran poeta para mí. ¡Aprendí alemán para poder leer su obra!. Todo lo que tiene que ver con el sentir romántico, la hondura del ser humano, me emociona.

¿El sentimiento amoroso, le infunde la misma devoción a la hora de fijarse en una obra? El erotismo sutil, como algo que está implícito simbólicamente y que se oculta detrás de la metáfora de las formas y colores, creo que tiene una belleza sensual incuestionable, dulce y atrayente. Por

‘La escultura me transmite una emoción especial’

ejemplo, aparece de manera indirecta pero muy clara en esta obra de Anish Kapoor que adquirí en Art Basel hace unos años (*señala la pared justo detrás, en la que cuelga una gran caja de metacrilato que alberga dos suaves papeles desplegados en forma de libro abierto con una suculenta gradación de tonos rojos, el más intenso, de un carmín encendido, en la ranura central*).

¿Ha participado como prestadora en alguna exposición?

Sí, en bastantes ocasiones. Soy miembro de la Junta Directiva de 9915, la única asociación de coleccionistas de Arte Contemporáneo de España, a la que me siento muy orgullosa de pertenecer. Entre otras muchas actividades, organizamos exposiciones. La última en la que presté obra fue la colectiva *Ni cautivos ni desarmados*, con un trasfondo sobre la violencia, comisariada por Alfonso de la Torre, en la Universidad de Valencia. Aporté una pequeña pieza de Liliana Porter muy impactante para mí. En 9915 contribuimos al arte en colaboración con el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), a través, por ejemplo, de un curso anual de verano en la Universidad Menéndez Pelayo sobre Arte y Coleccionismo o la Beca de Investigación para jóvenes promesas que este año se centra en la Fundación Delfina de Londres.

¿Viaja mucho? ¿En qué ciudad viviría, además de Madrid?

Sin duda, en Londres porque me parece una ciudad muy completa; de hecho viví cuatro años allí. Desde muy joven he viajado por el mundo, tanto por trabajo como por placer y curiosidad hacia lo nuevo. Casi he pasado más tiempo fuera que dentro de España. Conozco gran parte de África, América, Asia... Ahora me encuentro en una etapa de mi vida mucho más tranquila.

¿Nunca ha pensado en coleccionar objetos de arte

procedentes de otras culturas? El coleccionista lo es por raza y de ahí le viene su impulso. He pasado bastante tiempo viajando por Oriente, sobre todo por la India. Cada vez que iba a un país (Japón, China, Filipinas...) me compraba una máscara, hasta hacerme con una colección bastante grande que luego dejó de interesarme. El afán de coleccionar objetos de diversa procedencia lo he sentido desde jovencita.

Además de soportes tradicionales, pintura, dibujo, escultura, ¿le interesa otro tipo de creación? Sí, claro, en este momento Eugenio Ampudia me está montando una maravillosa instalación *La biblioteca en llamas* en la biblioteca de mi casa. El arte conceptual me gusta si alberga un contenido y una estética; tengo obra de Tony Oursler, que compré en una galería de Madrid, algunas piezas hechas con fotografía... Pero en general, las nuevas tecnologías no me atraen demasiado como obras de colección. Me gusta verlas y no tanto tenerlas. En mis piezas, prefiero que no se identifique inmediatamente al artista. Busco lo especial y

distinto: el Opie menos comercial, un Guerrero figurativo de su etapa más temprana, etc.

Los artistas españoles están muy presentes en su colección ¿Cree que se debería apoyar más nuestro arte dentro y fuera de España?

Los artistas españoles siguen triunfando antes en países extranjeros para ser reconocidos después en España, por eso es importante el apoyo de instituciones, coleccionistas, museos, galeristas, etc. Se hace muy buen arte en nuestro país. En mi colección hay una amplia representación de nuestros artistas tanto de la vanguardia de los años 50 como de generaciones posteriores, Barceló, Ugalde, Uslé... Simplemente busco la calidad, que detrás de cada obra haya una pequeña historia y que sea fruto de un trabajo intelectual, de indagación personal.

¿Las ferias de arte contemporáneo están proliferando?

¿Cree que cuestionan a veces la función de la galería como punto de venta tradicional? Es cierto que las galerías tienen un papel difícil pero al mismo tiempo fundamental. El hecho de que existan ferias no debe menoscabar el rol de la galería tradicional, sino todo lo contrario. La galería debe estar en la ciudad y al mismo tiempo acudir a las ferias. No se debe olvidar la función pedagógica, de educación del gusto del ciudadano de la calle que pueda entrar y ver las exposiciones que se ofrecen en las pequeñas salas de arte. Yo suelo ir a las ferias, tanto por estar invitada a algunos de sus foros en los que participo, como por una cuestión de afición personal. Mis preferencias son Art Basel (Basilea y Miami), Frieze Londres, FIAC París y, por supuesto, ARCO. Descubrí ARCOLisboa el año pasado... Procuero asistir a la Documenta de Kassel, Münster, la Bienal de Venecia...

¿Cuáles son sus proyectos en este momento? Tengo en fase de redacción mi Tesis Doctoral sobre *El coleccionismo de arte desde la perspectiva del Derecho*. Continúo con mi labor empresarial, aunque en 2005 realicé la mejor operación mercantil de toda mi carrera, algo que me permitió dedicarme con más intensidad al coleccionismo. Entonces pude, por fin, montar el Studiolo –siguiendo simbólicamente el ejemplo del mecenas renacentista, que guardaba en su Studiolo lo bello: objetos de arte y ciencia. Me volqué en el apoyo a jóvenes artistas, como Xavier González d’Égara e Iván Cantos-Figuerola. Hoy soy consciente de mi gran suerte al poder disfrutar de algo que me hace feliz: el arte. Aunque todos los años elaboro un presupuesto para la compra de obras, casi nunca lo cumplo. He conseguido reservar tiempo para mi vida personal e intento seguir cultivando mis aficiones: la música, la literatura, la conversación y por supuesto, el coleccionismo. Henri Focillon afirmaba: “*el logro del coleccionista reside en crear a partir del genio de otros una esencia que le pertenece sólo a él*”.

Carol Bove.
Foto: Andreas Laszlo
Konrath. Cortesía David
Zwimer, Nueva York/
Londres

Poeta de lo inesperado

Utilizando materiales tan curiosos como las plumas de un pavo real, las caracolas marinas, la madera prehistórica o la chatarra, la escultora Carol Bove crea obras únicas.

Vanessa García-Osuna

Monumentales, pesadas y al tiempo frágiles, así son las esculturas de Carol Bove que pueden combinar materiales tan diversos como el acero, la madera antediluviana, las plumas de un pavo real o desechos sacados del basurero cercano a su taller. Como si fuera una arqueóloga cultural Bove recopila objetos, artefactos e imágenes del pasado para crear una suerte de ensamblajes con los que demostrar la vigencia de ciertas ideas consideradas obsoletas. Nacida en Ginebra en 1971 de padres americanos (“mantengo una relación espiritual con Suiza”) creció en Berkeley, California y estudió en Nueva York. Pareja del pintor Gordon Terry, desde hace casi veinte años tiene su estudio en una antigua fábrica situada en el barrio neoyorkino de Red Hook, un vecindario de Brooklyn convertido en un distrito efervescente tras la apertura de una tienda Ikea. Representada por las galerías David Zwirner y Maccarone, sus creaciones de estética minimalista y trasfondo histórico son coleccionadas por museos como el Guggenheim y el MoMA y el mes que viene podrán descubrirse en el Pabellón

Suizo de la 57ª Bienal de Venecia en la exposición *Mujeres de Venecia* comisariada por Philipp Kaiser. Carol Bove ha sido invitada a participar, junto con los artistas Teresa Hubbard y Alexander Birchler, en un proyecto que pretende explorar la ausencia de Alberto Giacometti en la historia del Pabellón Suizo pues en vida el artista rechazó todas las peticiones de exhibir su obra en el evento. La propuesta de Bove, de la que avanza detalles en esta entrevista, toma las constelaciones figurativas de Giacometti como punto de partida para trazar sus fuerzas relacionales.

¿Cuál fue su primera experiencia con el arte? Probablemente jugando en el jardín de esculturas del Museo de Arte de la Universidad de Berkeley. Me dejaron una huella imborrable. Había una esfera de [Arnaldo] Pomodoro que estoy convencida inspiró la *Estrella de la Muerte*, una escultura tubular roja de Alexander Liberman, una pieza biomorfa en bronce que era estupenda para subirse a ella y un cuadro de Peter Voulkos –una especie de casa abstracta que era un excelente telón de fondo para una obra dramática. No sé dónde habrán ido a parar estas obras desde que el



Museos como el MoMA y el Guggenheim coleccionan sus esculturas

museo se trasladó. En el antiguo edificio, una construcción brutal de cemento que yo odiaba porque pensaba que su simplicidad era el resultado de la desgana de los arquitectos de los años setenta (¿por qué había tenido que nacer en una época sin ornamentos?, me preguntaba) las esculturas se desplegaban en un jardín amurallado alrededor del edificio. Los adultos nos decían que no nos subiéramos a ellas, pero éstas nos enviaban, enfáticamente, un mensaje diferente. Echando la vista atrás, aquella señal contradictoria fue una de las cosas más interesantes de la experiencia. También me parecía curioso que las esculturas se hubieran creado intencionadamente y con un gran desembolso, pero parecieran carecer de propósito.

Participará en la Bienal de Venecia con un grupo de esculturas conectadas con la histórica ausencia de Giacometti en el pabellón suizo. ¿Qué puede contar del proyecto? Tendré obras en el patio interior que se vinculan con su obra figurativa crepuscular. Habrá siete esculturas que son abstractas pero tienen una presencia figurativa. Se colocarán entre medias de figuras y árboles. Giacometti tituló al menos uno de sus grupos de figuras como *El Bosque*, por lo que seguramente vislumbró una conexión similar entre un conjunto de formas columnares. Siete es un número específico, pero también simboliza el concepto de multitud. Suena como 'varios'. He estado reflexionando sobre la práctica de artistas de nuestro tiempo que recurren a la historia y a los artistas históricos como fuente de inspiración. A veces meditamos sobre el pasado e imaginamos que anticipa nuestro momento actual y nos refleja de nuevo, creando una *mise en abyme* que puede abrir una nueva dimensión del espacio contemplativo. Pero a menudo la obra de arte histórica es un juego de pregunta-respuesta que simplemente demuestra que existen reglas, y que las conocemos. En mi propuesta, pensé evocar un momento del pasado, el Giacometti de los años 50, y al mismo tiempo retrotraerme a un periodo anterior cuando Rodin hizo sus *Burgueses de Calais* en la década de 1890. Giacometti tuvo que ser muy consciente de este grupo y pienso que sus grupos de figuras dialogaban con él. Me pregunté si este planteamiento, mirar hacia atrás pero sin detenerse en el punto focal, podría estimular una cadena de correspondencias con resultados impredecibles. Estoy trabajando con la idea de la sustitución, en concreto, cómo funciona en los sueños. Las columnas albergan los lugares donde hubieran estado las esculturas de Giacometti. El significado es poético y discernible a través de la lógica de la asociación. Para mí es importante que la poesía sea física y no teórica. El encuentro fenomenológico es la experiencia del arte. También estoy haciendo algo para la sala de esculturas,

que se inspira en la obra maestra temprana de Giacometti, *El Palacio a las cuatro de la mañana*. He pensado mucho en esta pieza durante años.

¿Qué influencia tiene en su obra el paisaje industrial de Brooklyn, donde vive ahora, así como los recuerdos de California, donde se crió? En el instituto, tras sacarme el carnet de conducir, me encantaba ir en mi coche a la parte industrial de Berkeley a buscar piezas oxidadas en el vertedero. No sé de dónde surgió esta atracción. Tal vez mis ideas sobre el arte avanzado se apoyaban en autores como Ed Kienholz, Bruce Conner y otros artistas de California que hacían *assemblages* con desechos, pero no podría asegurarlo. Durante mucho tiempo sofoqué mi interés por estos creadores, y por extensión por la chatarra, los residuos de metal, etc., porque, cuando llegué a Nueva York en 1992, ignoraba por completo la mayor parte del arte que se había hecho en los años 70 y 80. Desde la perspectiva del Nueva York del cambio de siglo, yo veía los ensamblajes con residuos que habían hecho en California como trabajos tan adolescentes y candorosos por la manera en que ampliaban de forma inconsciente el dadaísmo y el surrealismo más allá de su tiempo y lugar. Volví a apreciar ese tipo de arte más adelante y el barrio donde ahora vivo en Brooklyn es parecido al que solía visitar en el oeste de Berkeley. Me he enfocado hacia el paisaje industrial durante años debido a su inagotable complejidad.

Su intención de conectar lo natural con lo fabricado ¿obedece a un propósito utópico o espiritual? Una de mis aspiraciones espirituales es reconocer que todo cambia. Los objetos encontrados que utilizo, que a menudo son elementos naturales, llevan algo de esta idea porque percibimos que han experimentado al menos una transformación para pasar del "no arte" al "arte". El estatus de arte, como todo, es temporal y condicional. Yo veo estos objetos como acontecimientos físicos que se desarrollan lentamente con el tiempo. Soy consciente de los orígenes de los objetos y los materiales y su significado proviene de su historia. Así que cuando emparejo una madera petrificada con una barra de acero estoy pensando en cómo se interrelacionan sus historias. Mi imaginación se ensancha al tener que abarcar unos 30 millones de años (la edad de la madera petrificada) y verlo solo como parte de una narrativa en desarrollo. ¿Cómo se hace? ¿Cuál es el proceso de fabricación del acero? Por supuesto, la construcción del acero está ligada a un pequeño fragmento de la historia humana, sólo un breve parpadeo en relación con una piedra antigua. Trato de yuxtaponer las historias de manera que creen una posición contemplativa.



¿Cómo selecciona los materiales? ¿Se guía por el instinto y el inconsciente? El proceso intuitivo está arraigado en el inconsciente y es generativo, libre-asociativo y travieso. Es responsable de algunos destellos de perspicacia donde el análisis crítico es metódico y manipula el conocimiento establecido. En mi trabajo hay sitio para ambos procesos. Con los materiales encontrados me imagino por lo que han pasado antes de caer en mis manos. A menudo empiezo con un objeto encontrado y procedo a partir de allí, pero otras veces planteo primero toda la exposición y comienzo en sentido inverso. En este momento estoy trabajando con acero por lo que voy cada día a la chatarrería para escoger las mejores piezas. Cuando usaba madera de deriva el proceso era similar. Me gustaba ir a la orilla y localizar los trozos más curiosos que habían aparecido ese día, por si había alguno que valiera la pena. En ambos casos, voy a la busca de algo. A veces me topo con un objeto cuando no estoy buscando y experimento una especie de reconocimiento que me saca de la rutina cotidiana. Estos reconocimientos son bastante raros y pueden suceder en cualquier momento. Y podría ser cualquier cosa. Una preciosa lámpara de araña, un repugnante colchón desechado, o una chuchería que veo en el estante de alguien.

La escultura abstracta de gran escala *Celeste* (2013), un tubo de acero blanco serpenteante instalado al aire libre en el parque High Line de Nueva York, reduce las formas del arte moderno hasta sus elementos esenciales, un intento de crear lo que usted ha denominado "escultura genérica". ¿Cómo explicaría este concepto? Los artistas llevan explorando más de un siglo los límites y posibilidades de la originalidad. Ese fue mi punto de partida para concebir algo que no se apropia, pero que no deja de ser no-original. Admito que me siento atraída por la perversidad de crear algo deliberadamente genérico. Me refiero a estos garabatos como 'glifos'. La escultura al aire libre tuvo su apogeo entre los años 50 y 70, deteniéndose abruptamente en la época de la controversia suscitada por el *Tilted Arc* de Richard Serra. Así que esta tradición de "arte de las plazas" está muy contenida, históricamente. Los artistas que trabajaban esta modalidad tenían que hacer una unidad instantáneamente reconocible de su práctica, más sucinta que un estilo de firma. Pienso que todos los que han practicado esto han trabajado con 'glifos', de ahí que yo hiciera otro para añadir a su alfabeto.

¿Qué proyectos le ayudaron a evolucionar en su proceso de trabajo? En cierta ocasión me pidieron que hiciera una pequeña exposición para un espacio llamado Rec en Berlín. Era sólo un modesto cuarto con una puerta de vidrio a la calle que permanecía cerrada. Se podía ver la habitación pero no se podía entrar. Esto fue en 2006 cuando yo trabajaba con objetos encontrados y libros en estanterías. Aquel proyecto interrumpió mi relación con el espectador porque hasta entonces yo estaba más interesada en su intimidad con los objetos. Las cosas se dispusieron en las



Carol Bove, *La bicicleta*, 2016. Cortesía de la artista y David Zwirner Nueva York/Londres

‘De adolescente me divertía ir a los vertederos en busca de piezas oxidadas’

estanterías con un sentimiento espontáneo pero también con una precisión estricta. Y yo quería que existiera el peligro de que el espectador podía destruir estos arreglos. El galerista y yo tuvimos que idear estrategias para mantener intacta la obra y sentí que esta ansiedad daba vida a las piezas. Al haber un cristal entre el espectador y la obra era inofensiva y sin peligro yo sentía que estaba castrada. He resuelto el problema disponiendo una plataforma que pedía al espectador entrar y caminar mentalmente, preservando así la sensación de intimidad porque la interacción es algo muy subjetivo. Ahora entiendo lo indefendible que era mi postura, ¿no es subjetiva toda experiencia artística? Pero esta era la creencia que me motivaba y me inspiró a diseñar un pivote para pasar de un tipo de intimidad con el espectador a otro. Después de esa exposición reconocí mi afinidad por el espacio surrealista y me sentí más libre para llevar mis presentaciones más allá del reino de los pedestales y las plataformas.

Háblenos de su colección particular. ¿Qué artistas tienen un significado especial? Bueno, no me considero coleccionista. Lo que me apasiona es preservar historias de la vanguardia de los años cincuenta y sesenta que están en riesgo de desaparecer. Me ocupo de reunir material de archivo por lo que puede parecer que estoy coleccionando, pero no es así. Mi intención sólo es protegerlo y encontrarle un buen hogar. Uno de los artistas con los que trabajo es Harry Smith y ahora mismo estoy ayudando a archivar su biblioteca. Es conocido por ser la persona que creó la Antología de la Música Folclórica Americana y como cineasta de vanguardia, pero también fue pintor, etnomusicólogo, antropólogo, coleccionista, ocultista y erudito. La otra figura a la que me he dedicado es Lionel Ziprin, que fue un importante poeta y maestro esotérico de los años 50. Cada uno de estos hombres generó una gran cantidad de material y es un verdadero desafío idear contenedores adecuados para sus legados. El tiempo se agota también, porque mucho del trabajo por hacer es recopilar historias orales.