



MACBA. Foto Javier Tles

# Manuel Borja-Villel

## Director del Macba

Elegido Presidente del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (Cimam)



Manuel Borja-Villel.  
Foto David Campos

El director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Manuel J. Borja-Villel, ha sido elegido como Presidente del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CIMAM), el más importante órgano de representación de museos de este ámbito a nivel internacional, que depende de la UNESCO. Éste es el resultado de las elecciones que, como cada tres años, se han celebrado para renovar los cargos directivos de este organismo. Borja-Villel, votado por unanimidad, sustituye en el cargo a Alfred Pacquement,

director del Centre Pompidou de París. Entre sus objetivos, está la redacción de un código ético que sirva de “guía de buenas prácticas” a los museos, coleccionistas y otros integrantes del sector artístico en general, para responder a lo que cree que es una necesidad en un momento en que la diferencia entre los intereses particulares y los valores públicos son más confusos y parecen dominados por la ley del mercado. La ampliación del CIMAM hacia más países de Latinoamérica, Europa del Este y Asia es otra de sus propuestas.

**¿Cómo se crea un modelo de museo?**

Se ha hablado mucho del “modelo MACBA”, pero creo que, en cierto modo, se ha malentendido, porque cuando mencionamos el modelo, lo hacemos en sentido metodológico, no moral, no quiere decir que seamos “modelélicos”. Empezamos planteándonos cuál era la estructura básica de un museo, que fundamentalmente se centraría en tres puntos: qué historias se cuentan, qué estructura de intermediación hace que estas historias narrativas tengan una determinada forma y final-

Envasos: el culto a la mare de Eulàlia  
Valldosera, 1996.

*Se trata de cambiar la idea de colección y crear una red de propiedad múltiple compartida, que tiene mucho que ver con el mundo global actual.*

*Hay que repensar y crear modelos de colección post-colonial, haciendo estructuras compartidas*



Caja metafísica de  
Jorge Oteiza, 1958-59

mente, a qué sujetos va dirigido. Detectamos que hoy hay dos modelos en relación al arte moderno y contemporáneo, que podían ser una referencia; por una parte, el más moderno, de herencia idealista romántica, representado tal vez por el MoMA, de los años 40 y 50, y por otra parte el museo más actual, más ligado al espectáculo, al marketing, a la industria cultural. Por motivos diversos, ninguno de los dos modelos nos encajaba, y por ello decidimos repensar esta estructura básica. Ahora estamos en condiciones de presentar el proyecto del MACBA en sen-

tido positivo, es decir, no hablando sólo de lo que no queremos ser, sino de lo que queremos ser. Aunque, insisto, la palabra “modelo” tiene un sentido moral que no me gusta nada.

#### **¿Cómo se puede definir esta estructura?**

Básicamente, las historias a las que estamos acostumbrados tienden a lo lineal y a la homogeneización, van creando tendencias, responden a un mundo colonial, a una posición de Europa o Estados Unidos. Según Édouard Glissant, las grandes estructuras occidentales son homogeneizantes, lineales,

en las que en la gran historia hay un centro y una periferia y ésta siempre es derivativa respecto al centro; en cambio, él habla de narración pensada no cómo una isla sino como un archipiélago en el que hay micronarraciones y todas van constituyendo una totalidad, que él define como una totalidad-mundo, una totalidad que hace red, que es múltiple, que no queda absorbida por el contenedor o el todo, sino que la diferencia es lo que da la estructura. De algún modo, este pensar la narración como micronarrativas y crear otra cartografía donde no haya centro ni periferia, es lo que estamos haciendo desde el MACBA, a través de la colección y a través de las exposiciones temporales. Ahora estamos ya creando una estructura educativa distinta de la tradicional. Esto va desde los niños a los adultos.

#### **¿Cómo se define la identidad de un museo y cómo se construye?**

La identidad, como elemento abstracto, en un país con una historia nacionalista como el nuestro es importante. Creo que la identidad es importante en un mundo global, y más en un país como éste, que es una nación que no tiene Estado. Cuando hablamos de identidad hablamos de territorio y de espacio físico, tenemos la noción de identidad demasiado arraigada en conceptos del siglo XIX, en conceptos de

nación. La identidad debería ser un flujo en relación a los demás; no sería de los grandes continentes, sino de las islas. La identidad del MACBA es la de un museo que está en una ciudad, Barcelona, que trabaja en red con otros museos de la ciudad y del mundo. Se trata de crear una estructura que nos ayude a conocer mejor el período en el que vivimos. Ahora, los Estados utilizan el arte de vanguardia como arte de funciones políticas, y el arte necesita de las instituciones para vivir, cosa que no pasaba antes. En los años 40 y 50 hubo un cambio de paradigma; en los 60-70, una crisis social con el Mayo del 68; en los 80, otra crisis, con la caída del muro de Berlín. Son períodos que marcan las fechas de la colección del MACBA y es un distintivo con otros museos, con micronarrativas, con enlaces con la Europa del Este... Otro punto son las estructuras de intermediación con las que creamos narrativas, y los programas públicos y educativos. Creo que ésta es la identidad del

mons; no quiere decir que las ferias no sean válidas, pero hay otras vías.

**¿Cómo se crea la colección?**

Las grandes colecciones están hechas como si fueran botines de guerra: Egipto, Grecia... hay que repensar y crear modelos de colección post-colonial,



CC3-Mairelyn. Quasi Cinema de Helio Oiticica & Neville d'Almeida, 1973.



Alteration of a Suburban House de Dan Graham, 1978-87

MACBA, un museo que está en Barcelona y que tiene en cuenta la realidad local, con estructura en red, sin ser localista.

**¿Cómo se sitúa el Museo en el contexto de las ferias como mercado?**

Cada vez hay más separación entre el mundo del mercado y los artistas que estaban fuera del mercado. El núcleo fuerte de la colección no viene de las ferias, no son lugares donde descubrimos artistas. Tenemos otros núcleos, como colectivos de artistas que están trabajando, estudios... Las ferias son un intercambio y en la naturaleza humana el intercambio es fundamental. El mercado es una parte del intercambio, pero no todo el intercambio es mercado, puede haber otras formas de distribución, como el Creative Com-

*No nos toca hacer la gran historia del arte catalán porque no me creo ni la gran historia del arte francés*

haciendo estructuras compartidas, teniendo en cuenta que el arte de hoy es digital y que muchas obras no las hacen los artistas... sería muy fácil hacer estructuras de propiedad común.

**Explique el concepto de archivo...**

Estamos trabajando mucho en ello. El archivo sería una categoría; la colección actual no es colonial, pero sí pa-

trimonial. ¿Por qué no hablar de una colección en forma de archivo? El archivo es distinto de la colección tradicional, es una estructura compleja. Se trata de cambiar la idea de colección y crear una red de propiedad múltiple compartida, que tiene mucho que ver con el mundo global actual. Estamos trabajando con varios museos, como el Vannabemuseum de Eindhoven, que trabaja mucho con Europa del Este. Pensamos en colecciones conjuntas, no nos comportamos como una propiedad privada: consideramos que la historia es de todos, y que los museos son custodios de las obras, no propietarios. Si el MACBA tiene, por poner un ejemplo, diez obras de Tàpies y otro museo tiene, en cambio, diez de Cy Tombly, creamos un protocolo para poder compartir nuestras colecciones. Se trata de comparar las líneas de compra entre museos para ver elementos de coincidencia y crear una sinergia entre ellos. Todo ello teniendo en cuenta que transportar las obras es relativamente barato, y que los museos exponen aproximadamente tan solo el 10% de lo que tienen en sus colecciones. Y de hecho, si las obras están en el almacén, pueden estar en otro museo. Es un modo mucho más racional, de acuerdo con nuestra estructura. El modelo de crear propiedad tan solo con la voluntad de acumular es absurdo. Somos públicos, y como tales somos custodios, y el objetivo es conservar. Por ejemplo, compramos un Haacke con el Whitney Museum y la propiedad es compartida, lo tendremos tres años cada uno; cuando haya un préstamo, tendremos que ponernos de acuerdo. El MACBA es museo público, no podemos vender, ellos son privados y sí pueden; si ellos quisieran vender la obra, tendríamos la opción de comprarla a precio original con el veto de venderla a gente privada. Por ejemplo, nosotros no podremos tener nunca un buen Pollock, pero sí trabajando en red.

**En general, los artistas catalanes no se sienten representados en el MACBA ¿Cuál es la función del museo respecto a su ciudad?**

Siempre hay más artistas que posibilidades de exponer. Por otra parte, siempre hacemos algún artista catalán en las exposiciones temporales con itinerancias, y los hay también en la colección. Existe el error de pensar que el museo es una plataforma de conocimiento de artistas. Siempre hay artistas locales, pero no nos toca hacer la gran historia del arte catalán porque no me creo ni la gran historia del arte francés.

M.P.

# Santiago Rusiñol, un artista inspirado y culto

**E**legante, carismático, creativo, sensible y provocador, son algunas de las cualidades que podrían definir a Santiago Rusiñol (1861-1931), un artista completo, pintor, escritor, dramaturgo, cronista de prensa y renovador del arte de su tiempo. Vivió una época de grandes transformaciones sociales y su obra fue una extraordinaria crónica del cambio de siglo, con el paso de un simbolismo melancólico a la búsqueda y consolidación de la modernidad. Fue por ello una figura clave del Modernismo, protagonista del fenómeno cultural y social que se vivió en torno a Els Quatre Gats.

## Barcelona, París, Sitges, Mallorca, Aranjuez y Granada

Rusiñol marchó a París, donde vivió en Montmartre con Casas y Zuloaga, donde hizo retratos y una pintura influenciada por las corrientes simbolistas de la época; desde allí mandó sus escritos a La Vanguardia, Cartas desde el Molino, 1899-1892, donde retrataba la vida bohemia parisina. Cartas que se fueron sucediendo desde los lugares donde viajaba: Desde una isla, 1893; Desde otra isla, 1894, Desde Andalucía, 1895... La vida de Rusiñol siempre estuvo rodeada de humor y poesía, que tradujo en su literatura y en su pintura. En Barcelona fue uno de los impulsores de Els 4 Gats, que supuso un cambio radical hacia la modernidad y el final de la estética decadente y simbolista. En 1891 descubrió la belleza de Sitges, la blanca y luminosa ciudad marinera donde instaló su casa-taller, El Cau Ferrat, donde pintó la luz, los patios y los jardines y donde organizó las famosas Fiestas modernistas, convirtiendo Sitges en el centro de la modernidad y del Modernismo. Fueron también famosos sus viajes en carro y en bicicleta con su amigo Ramon Casas y descubrió lugares inspiradores de los que dejó pinturas de su belleza. Artista viajero, pintó los jardines de España y

quedó seducido por el encanto y la poesía de Aranjuez, donde falleció en uno de sus viajes. De sus período de juventud y de los años de sus viajes en carro, se subastó Un atardecer en Cataluña en Christie's Madrid en octubre de 2004; salía por 70.100 euros y se remató en 83.650 euros. Reivindicó la



Callejuela de Génova, 1894. Colección Casellas, MNAC

Rusiñol fue uno de los últimos representantes de la bohemia artística

pintura de El Greco en la tercera Fiesta Modernista de Sitges y siguiendo los pasos del pintor manierista viajó a Toledo y a Madrid para estudiar el Museo del Prado; en uno de sus viajes descubrió Aranjuez y sus jardines, cuya belleza se tradujo en melancólicas sensaciones, un gran contraste con la luminosidad de Sitges y Mallorca. Rusiñol, que estaba vinculado al luminismo de Sitges, pintando los patios de blancas paredes, quedó fascinado por Mallorca cuando llegó por primera vez en 1893; la isla le sedujo tanto, que hizo varias estancias en ella, pintando unos ochenta cuadros del paisaje frente al que tantas sensaciones y sentimientos vivió, que también los expresó en sus artículos de La Vanguardia. Pintó el paisaje de la isla con su potente luz y sus contrastes. En Almendros en flor, motivo al que Rusiñol dedicó algunas pinturas, pinta la luz, la vitalidad y la eclosión de la floración. Una de las pinturas Almendros en flor la vendió Sotheby's Londres hace dos años por 220.800 libras. En El castell a hora baixa Rusiñol pinta la luz dorada de la hora baja, tan característica de la visión de Rusiñol de la isla. Buscando la luz de Andalucía, también quedó seducido por los jardines del Generalife durante su estancia en Granada en 1895. Rusiñol siguió viajando a Mallorca y el período más importante en la isla se fija entre los años 1901 y 1907.

## Año Rusiñol, motivos de celebración

El Año Rusiñol, con el que se ha celebrado el 75 aniversario de su muerte, ha sido escenario de representaciones teatrales, la producción de una película y diversas exposiciones; todo ello para estudiar más a fondo el personaje y su obra. Entre las exposiciones más relevantes (todavía puede verse la de Dibujos del Museu d'Art de Catalunya, en Barcelona, hasta abril de 2008), se ha podido disfrutar de Rusiñol, la Passió per Mallorca, en el Museu d'Art Modern



*Almendros en flor*, sin fecha.  
Colección particular

*El castell a hora baixa*, 1902.  
Col·lecció Banc Sabadell

Uno de sus *Almendros en flor* se vendió en Sotheby's Londres hace dos años por 220.800 libras.





Patio rústico, 1880. Col·lecció Casellas, MNAC



Carles Mani y Pere Ferran, 1895. Col·lecció Casellas, MNAC



Jardín del Generalife, 1895. Col·lecció Casellas, MNAC

Más que hablar de etapas mejor cotizadas, sería mejor hablar de obras concretas

i Contemporani de Palma Es Baluard, y Rusiñol y la pintura europea, celebrada en Sitges y en Aranjuez, una exposición importante que ha estudiado la relación entre el artista catalán y otros pintores europeos. Para la comisaria, Isabel Coll, profesora de historia del arte de la Universidad de Barcelona, “los objetivos del año Rusiñol fueron estudiar el personaje en todas sus vertientes, siempre con la convicción de que es una pieza fundamental en la historia del arte, de la literatura y del coleccionismo de nuestro país. Bajo esta premisa se basaron las iniciativas que conformaron el Año Rusiñol, unas propuestas que a la vez pretendían dar a conocer el artista catalán no sólo como individualidad, sino también como un personaje conocedor y seguidor de las corrientes estéticas y literarias europeas”.

La exposición permite ver que Rusiñol estuvo completamente inmerso en las tendencias europeas en un momento brillante para el arte, la segunda mitad del siglo XIX, cuando confluyeron muchas tendencias que catalizaron el nacimiento de las vanguardias del siglo XX. Fue un artista muy apreciado en su momento, prueba de ello es que la mayoría de las obras expuestas venían de colecciones privadas, y hay obras que todavía no se han expuesto nunca desde que Rusiñol las pintó, por lo que el acontecimiento

ha sido un verdadero trabajo de búsqueda. Algunas de ellas se expusieron por primera vez, explica Isabel Coll, “lograrlo no fue fácil porque anteriormente a ésta habían tenido lugar otras importantes exposiciones, tanto en Sitges como en Barcelona. A pesar de la dificultad de encontrar cuadros nuevos que mostrar, se pudieron presentar algunos que no se habían expuesto. Uno de ellos fue una Gitana, que Rusiñol pintó en sus primeros años - en 1883- y que no había estado nunca catalogada; lo mismo que el satírico cuadro conocido como Caragolada Rusiñol-Casas-Clarasó, de 1893. Otras obras interesantes, que no habían estado nunca expuestas, ya que no se conocía su paradero, son, por ejemplo, El mirador de la ermita (1888) y también Rincón de Jardín, pintada en Aranjuez en 1915. Junto a ellos citarí-

amos una serie interesante de dibujos que se encuentran en una colección madrileña y que habían sido publicados en “L'Esquella de la Torratxa” con el nombre de Tipos de la terra”.

Según Isabel Coll, es difícil saber cuántas obras quedan aún por descubrir, pero va saliendo aún obra inédita de Rusiñol. “En una exposición que se hizo en el Museu Es Baluard de Mallorca, en el mes de mayo-junio de 2007, Rusiñol, la Passió per Mallorca, presentamos un autorretrato -realizado por Rusiñol en 1893- que no había estado catalogado y formaba parte de una colección particular de una familia relacionada con Rusiñol. En otra exposición de este mismo año y celebrada en Zaragoza y Tudela se presentó una obra muy interesante que se encontraba en lugar desconocido y que no se había expuesto desde 1890, y que



Alfredo Sainati, 1898-1899. Llegat Rossend Partagàs. MNAC

se titula El Campanar d'Ix. Última- mente he tenido la gran suerte de encontrar otra obra de Rusiñol pintada en Sitges y dedicada por Rusiñol a un amigo”.

En cuanto a resultados, el Año Rusiñol ha sido espléndido, dice satisfecha la historiadora. “Han sido unos meses llenos de actos de todo tipo, tanto culturales como populares, que han servido para homenajear al personaje como artista y literato, pero también como coleccionista, es decir, tratando así todos los aspectos de su rica personalidad. Unas características que se vieron ratificadas en las exposiciones y actividades varias que tuvieron lugar en distintos lugares de la geografía española relacionados con Rusiñol. Esta búsqueda de exploración del personaje en su totalidad quedó magníficamente concretado en el Simposium

Las pocas obras que salen a subasta, se venden en subastas internacionales a precios ya millonarios

que tuvo lugar a principios de año en Sitges, congreso en el que participaron relevantes figuras del panorama artístico y literario”.

#### Rusiñol, una cotización al alza

En cuanto a cotización, más que hablar de etapas cotizadas sería mejor hablar de obras, afirma Isabel Coll. “Se podría hablar de la etapa parisina, pero también se podría señalar

Sitges o Mallorca”. La obra más cotizada ha sido Jardí de muntanya, Sa Coma IV, una obra pintada en Mallorca, que se subastó en Sotheby's Londres en noviembre de 2006 y llegó a las 568.000 libras (814.484 euros, más de 135 millones de pesetas, parahacerse una idea y comparar con otras subastas españolas del 2001, cuando, todavía en pesetas, Durán y Ansorena vendieron dos pinturas de jardines y se remataron en 12.000.000 y 14.500.000 de pesetas respectivamente). Salen pocas piezas a subasta, los coleccionistas saben que tienen un tesoro en alza, y las pocas que se subastan, desde hace un par de años, salen en subastas internacionales. Este verano, también se vendió un jardín en Christie's Londres, Glorieta de cipreses del jardín del Príncipe, Aranjuez por 216.000 libras.

Hace unos tres años que no salen obras de Rusiñol en subastas españolas. “Quizás en los últimos años, coincidiendo con la celebración de varias exposiciones monográficas muy importantes, entre las que se incluyen las del Año Rusiñol, su cotización haya crecido, pero al tratarse de un clásico, los coleccionistas difícilmente se desprenden de sus obras”, dice Enric Carranco de Balci's.

#### Dibujos, la obra menos estudiada de Rusiñol

Los dibujos son la parte menos estudiada de la obra de Rusiñol. “Ocupan un lugar menor en la obra de Rusiñol -dice Francesc Quilez, jefe del Gabinete de Dibujos y Grabados del MNAC- que destacó sobre todo como autor de dibujos que ilustraban un gran número de sus artículos publicados en La Vanguardia. A parte de estudios puntuales, no existe ninguna publicación que recoja la catalogación de su producción como dibujante y tampoco se conoce la extensión de su obra dibujística. Como indicativo, la colección del MNAC está formada por unas 60 obras, que es la colección pública más importante y después, la que se conserva en el Museu del Cau Ferrat de Sitges”. Entre los dibujos más importantes, Quilez destaca los que hizo en París en 1895, donde representó los retratos de sus amigos, los artistas Carles Mani y Pere Ferran. “Quizás, uno de los más emblemáticos y de una extraordinaria calidad artística -añade- es el Retrato de Alfredo Sainati, 1898-1899, que pertenece a la colección del MNAC. El retratado era un actor y autor teatral, amigo de Rusiñol, que tradujo y representó al italiano la obra de Rusiñol, L'Alegria que passa”.

Marga Perera

# SEAN SCULLY EL HOMBRE EN UN CUADRO

Después de haberse presentado en la Fundació Joan Miró de Barcelona, la exposición Sean Scully viajará a los museos con los que se ha coproducido, el Musée d'Art Moderne de Saint Étienne y el MACRO de Roma. Treinta años de la carrera de Sean Scully (Dublín, 1945) muestran un pintor comprometido con la pintura, que quiere coger influencias del arte del mundo e incluirlas en uno. Vive y tiene estudio en Nueva York, en Barcelona y en Alemania. En su estudio de Barcelona tiene su personal homenaje a Van Gogh, una sala con un billar -uno de sus juegos preferidos- y paredes naranja, como en el Café nocturno. "Creo que es importante unificar el mundo, por eso no quiero ser 100% español ni irlandés ni alemán ni americano".

**Usted siempre ha defendido la pintura, por encima de tendencias minimalistas y conceptuales...**

La pintura, como medio de comunicación, es muy apropiada, porque incluye misterio. Soy de los años 60 y, aunque creo que es más fácil comunicar con la música, la pintura es una forma de comunicación lenta, pero profunda. Nueva York, hace 25 años, fue el centro del arte contemporáneo. Yo trabajaba en una forma lineal, manual, romántica, con el color de la noche: la clave de mi futuro. Fue una época muy difícil para una persona de Europa. En los años 80 sufrí una crisis porque yo pensaba como irlandés educado en Londres y luego, americano. Esto me llevó a la melancolía. Mi amor por Europa y el arte sagrado que yo estudiaba en Europa, como Masaccio... Fue un imperativo recoger la posibilidad de reunir composiciones, emociones,



Sean Scully, 2007 (foto: Pere Pratdesaba, Fundació Miró).

México, una ventana verde (fotografía), 2001.

Es necesario ofrecer una entrada, es crucial, mi entrada es usar formas muy básicas, conocidas, como una puerta.

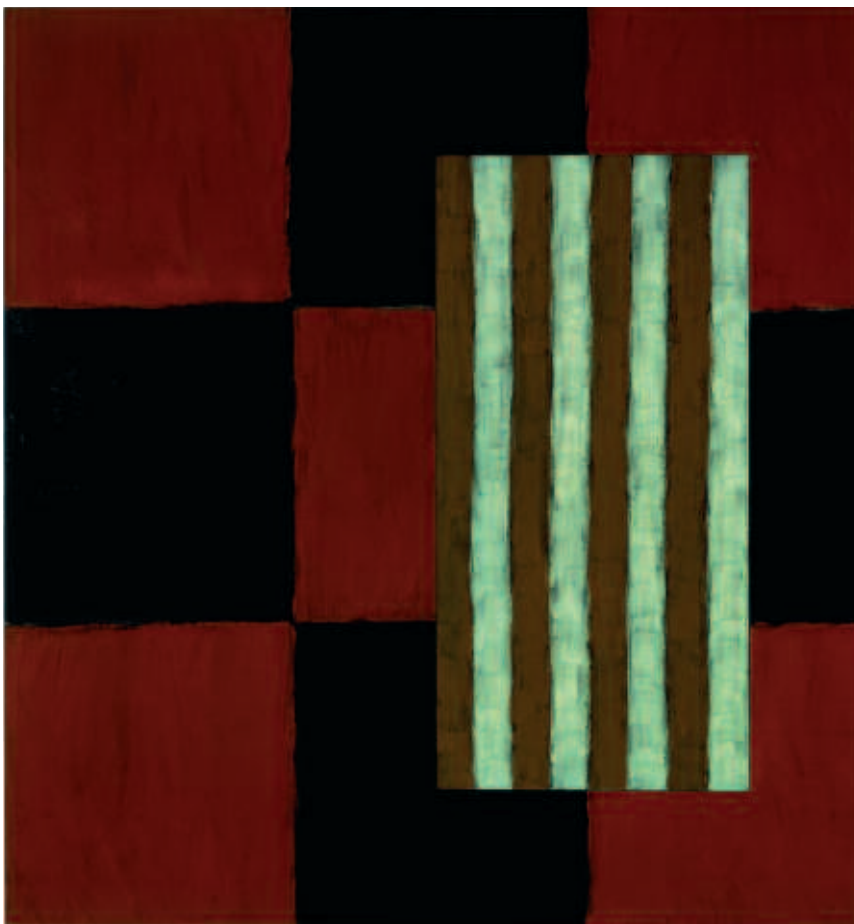


Uqbar, 1993-94.





Hay mucha tristeza en mi visión del mundo, quiero hacer algo positivo, pero tengo que representar mi verdad, que incluye la tristeza.



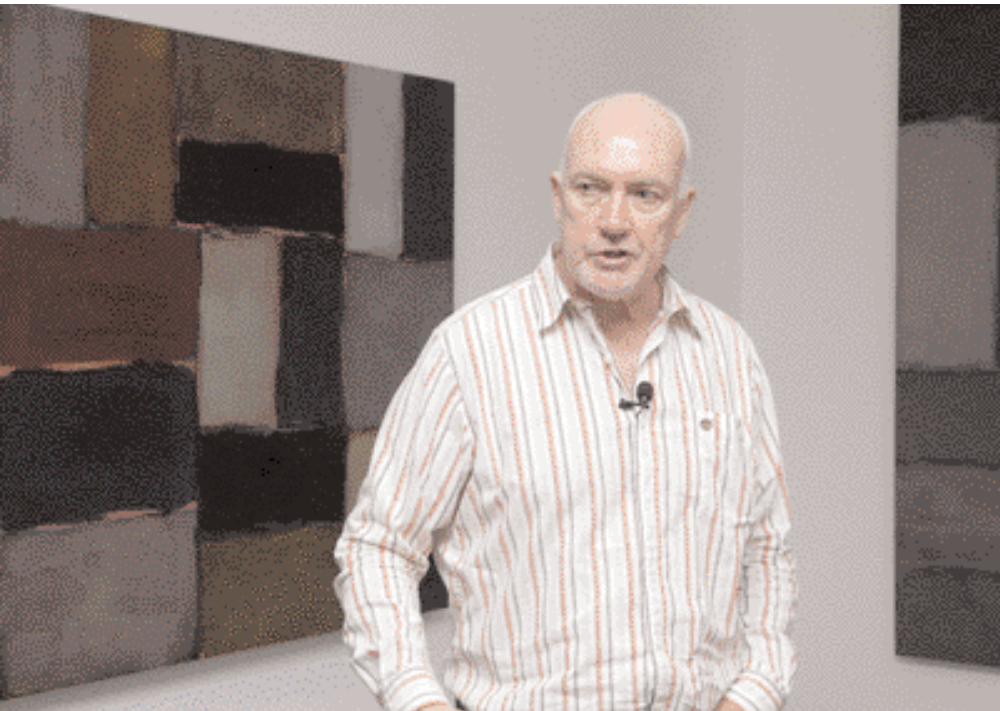
Pasajero rojo amarillo, 1996.

color, y la mano, sobre todo, la mano. Con esta crisis pinté formas que hacían referencia a figuras. Entonces, por un lado estaba el arte conceptual y por otro el minimalismo; mi pintura fue un fracaso porque era decorativa, pero yo luchaba por representar la figura y el mundo real. La pintura Frentes y espaldas duró mucho, 6 meses, mientras pintaba los cinco paneles, pensaba en Los tres músicos de Picasso. Vivía en Estados Unidos, pero miraba a Europa para resolver mi crisis de identidad. Como el arte abstracto destruye el espacio compositivo, deseo ser figurativo. Al principio lo sentí como un fracaso, pero con el tiempo se hacía más interesante, esas pinturas eran una abstracción conceptual. El color es emotivo, es imposible controlarlo. **En su obra hay puertas y ventanas ¿A qué dimensión nos quiere llevar?**

La idea de ventana me fascina porque es nuestra invención. "Abrir la ventana" significa abrir la mente, es abrirse a otra posibilidad. Mi destino es defender la pintura, introducirla en la pintura. Para mí la presencia humana es muy importante; es necesario ofrecer una entrada, es crucial, mi entrada es usar formas muy básicas, conocidas, como una puerta; cualquier persona entiende cómo usar una puerta. Ofrezco ventanas, barras, rayas... formas muy simplemente ordenadas, horizontales y verticales, muy simple, como una llave, cómo abrir y entrar en el cuadro; el lenguaje es disponible, es un lenguaje básico. A los niños les gusta la obra porque se puede jugar con las formas, pueden manipularlas mentalmente ellos mismos.

**También podemos hablar del concepto de repetición...**

Vivimos en un mundo industrial; las culturas antiguas son de repetición. Hubo un tiempo en que la repetición no fue muy fuerte, desde el siglo XV al Romanticismo. Nuestra historia es sólo un rato, no es mucho tiempo, ahora la repetición es muy importante, es la base de nuestra cultura, sin repetición no podríamos construir un mundo. Si cada autobús fuera totalmente distinto de otro se necesitarían diez años para hacer un autobús. Nada sería posible sin repetición, es la base de todo, por ello es necesario darle otra dimensión, es lo que hago ahora, y la manera de dar esa dimensión es complicar la situación. El dibujo es fundamental, pero el planteamiento no es simple. Pintar con capas es muy importante: es imposible verlo como simple, lo más profundo es lo más complicado. Cuando algo es muy simple es hipnótico, tiene la capacidad de subsistir. Cuando pinto, es un tiempo muy



Sean Scully, 2007 (foto: Pere Pratdesaba, Fundació Miró).

emocional, de revelación, casi religioso, pero trabajo como una persona que pinta un muro con brocha porque uso brochas compradas a 8 en Italia en una ferretería.

**¿Cuál es su visión del mundo?**

Hay mucha tristeza en mi visión del mundo, quiero hacer algo positivo, pero tengo que representar mi verdad, que incluye la tristeza, porque nuestro mundo está lleno de tristeza y destrucción, es imposible ignorarlo. Mi obra es muy seria, tiene un sentido de la tragedia del mundo, es como lo veo. Estoy conectado al mundo, es imposible no verlo porque lo tengo ante mí.

**El color es emoción y usted lo ha dedicado también a sus ciudades ¿De qué color son? ¿De qué color es Barcelona?**

El Barrio Gótico de Barcelona es gris oscuro pero cuando pienso en Barcelona pienso en un rojo amarillo bastante profundo y cuando pienso en mi estudio en Barcelona pienso en luz naranja. Es la diferencia entre el dibujo, que es muy simple, y el tiempo, que es muy complicado. Es la historia de la evolución del cuadro y habitarlo con su personalidad. Quiero establecer una relación íntima y en la superficie. Tengo mucho interés en el futuro, lucho por nuestro futuro, siento melancolía por un pasado perdido, soy fuerte intelectualmente, pienso como un filósofo más que como un pintor porque también escribo. El color es imposible nombrarlo porque es amarillo, rojo, negro, negro-azul, negro de polvo o influido por un rojo de detrás. Hay ca-

Cuando pinto un borde es importante, porque el problema en el mundo es la relación.



Gabriel, 1993.

pas que crecen en color que se puede ver al primer momento, pero cuál es la personalidad del color... hay colores que salen, otros caen, hay un movimiento muy emocional. Ésta es mi ambición, cuando pinto un borde es importante, porque el problema en el mundo es la relación. ¿Cómo es posible combinar movimientos, ideas y filosofías en el mundo? Nuestro problema es cómo combinarlos en el sentido positivo; yo quiero corregirlo, poner las cosas arriba, abajo, a la derecha, a la izquierda, esa es la manera de mostrar que crecen las posibilidades o limitaciones. En un cuadro no hay espacios negativos ni vacíos, todo es un objeto. Cada barra o cada cuadrado están al lado de otra y se construye una relación con su vecino, el espacio en-

tre los dos es libertad o misterio, posibilidades de relación.

**Usted busca lo misterioso en su obra...**

Sí, mi obra busca lo misterioso. Nuestra historia está representada por la religión; cuando se ruega en el templo, o en la arena de la playa, como en la cultura zen o budista, se busca la clave para entrar en otro mundo. No podíamos fijar el origen del Nilo, era un misterio y ahora ya se ha encontrado y probado, nuestro misterio es mucho más difícil de localizar, pero es nuestra capacidad de sentir amor, generosidad, un sentido de otra dimensión en el ser humano, el amor universal. Me gustaría nombrar el misterio. No es algo físico, sino nuestro potencial espiritual, eso es lo que quiero indicar o engañar. Un cuadro mío es una encarnación, no con pretensiones de ser espiritual, tiene que engañar en otra dimensión para ayudar a seres humanos, pero no con el compromiso de explicarlo. No es una explicación, es una sensación.

**Usted trabaja mucho con las manos ¿Qué importancia tienen?**

El punto central en mi obra es la mano, es muy personal, es una forma universal muy personal, quiero cerrar el espacio y comprimirlo, engañar otra realidad, que no había asumido la abstracción. He reconocido que el futuro, el imperativo, sería coger el secreto de la distancia y ponerlo en un cuadro, hecho por mí. He cogido de la historia algo mucho más antiguo para traerlo al presente porque la pintura abstracta se ha hecho bastante plana, y con la geometría ideal no tenía emoción. Yo quiero incluir la sensualidad, la melancolía del ser humano; quiero hacer la conexión más simpática sin el costo de un Mondrian. No quiero admiración, quiero conexión entre el ser humano y el cuadro, por eso es necesario romper el sentido de perfección de Mondrian.

**Usted tiene un gran amor por Marruecos, como se ve por la alfombra que tiene en su estudio...**

En Marruecos estuve un verano durmiendo al aire libre, y cuando se duerme en contacto con la tierra se siente algo muy íntimo. Marruecos es luz y tiene una cultura visualmente hecha de rayas paralelas, es un orden exótico, cuando hablan los muros decorados con elementos geométricos, la repetición es muy interesante. Me interesan las alfombras marroquíes por sus diseños geométricos y repetitivos. Quiero unificar el mundo con mi obra por la repetición.

Marga Perera