



Arco 2009



De izquierda a derecha: *Spike*, Bill Thomson (Miguel Marcos)

Landscapes beyond, The Burden of Proof, Edgar Martins (La Caja Negra)

A taste for luxury do not mean necessary good taste, Daniele Buetti (Ernst Hilger)

Aquarium, Sebastiaan Bremer (Barbara Thumm)

Barceloneta, Allan Sekula (Christopher Grimes)

Julia Fullerton (Camara Oscura · ARCO40)

“ARCO educa y promociona futuros coleccionistas”

(A. Samblancat. Polígrafa Obra Gráfica)





Entre la crisis y la esperanza



250 galerías han apostado por la feria en esta etapa de crisis y miedo” proclamó su directora, **Lourdes Fernández**, en la presentación de la 28ª edición de la feria de arte más internacional de España. Fernández explicó que “ARCO tiene ya una madurez que no tenía cuando superó otras crisis, como en los noventa. Hoy el mercado es más sólido. Las ventas no van a ser como en años anteriores, pero no irán mal. Sí lo harán más lentamente y con más cautela, pero bien”.

Según el informe de ArtPrice en los últimos 17 años (1991-2008) el segmento del arte contemporáneo ha experimentado un incremento del 132% en su índice de precios. Pero, según los expertos, a medida que la economía mundial entra en un clima menos favorable podría producirse una ligera corrección del mercado. Anders Pettersen, de la consultora ArtTactic Ltd, ha admitido que “esta corrección es saludable para la sostenibilidad del futuro del mercado del arte”. Sin embargo, los especialistas opinan que la situación comenzaría a preocupar cuando un 40% de las obras de las subastas más relevantes se quedan sin vender y esa cota apenas se ha alcanzado en las recientes sesiones de Nueva York. “Los coleccionistas son los que van a influir decisivamente en el resultado económico de la feria, por eso no escatimamos esfuerzos y, como en otros años, invitaremos a algunos coleccionistas extranjeros de prestigio”, comentó el presidente del comité ejecutivo de Ifema, **Luis Eduardo Cortés**.

“Este año hemos hecho un esfuerzo doble que el de otros años, para lograr los mismos resultados. Yo me siento optimista, aunque asumo que las cosas no van a ser como en años anteriores”, admitió Fernández.

Con el objetivo de alcanzar todas las tendencias y, sobre todo, las nuevas muestras de creadores de vanguardia, un equipo de comisarios internacionales de prestigio se han encargado de la selección de propuestas para las secciones *Solo Projects*, *Performing ARCO* y *Expanded Box*, éste último contará este año con un apartado que, bajo el título de *Cinema*, se dedica al videoarte.

Los visitantes podrán disfrutar de la oferta de cerca de 250 galerías procedentes de 31 países que abarca tanto las vanguardias históricas como los clásicos contemporáneos y el arte actual, en distintos medios, desde la pintura hasta la fotografía, las instalaciones, el vídeo o el *new media*.

Uno de los alicientes será *ARCO40*,



Foam, Peter Zimmermann (Filomena Soares)

“ARCO ha creado un nuevo tipo de coleccionismo formado por profesionales liberales de clase media-alta, con cultura y relativamente jóvenes”
(Miguel Marcos)

“Culturalmente, España es vista como un país con potencial de crecimiento pero poco estructurado”
(Cristina Guerra)

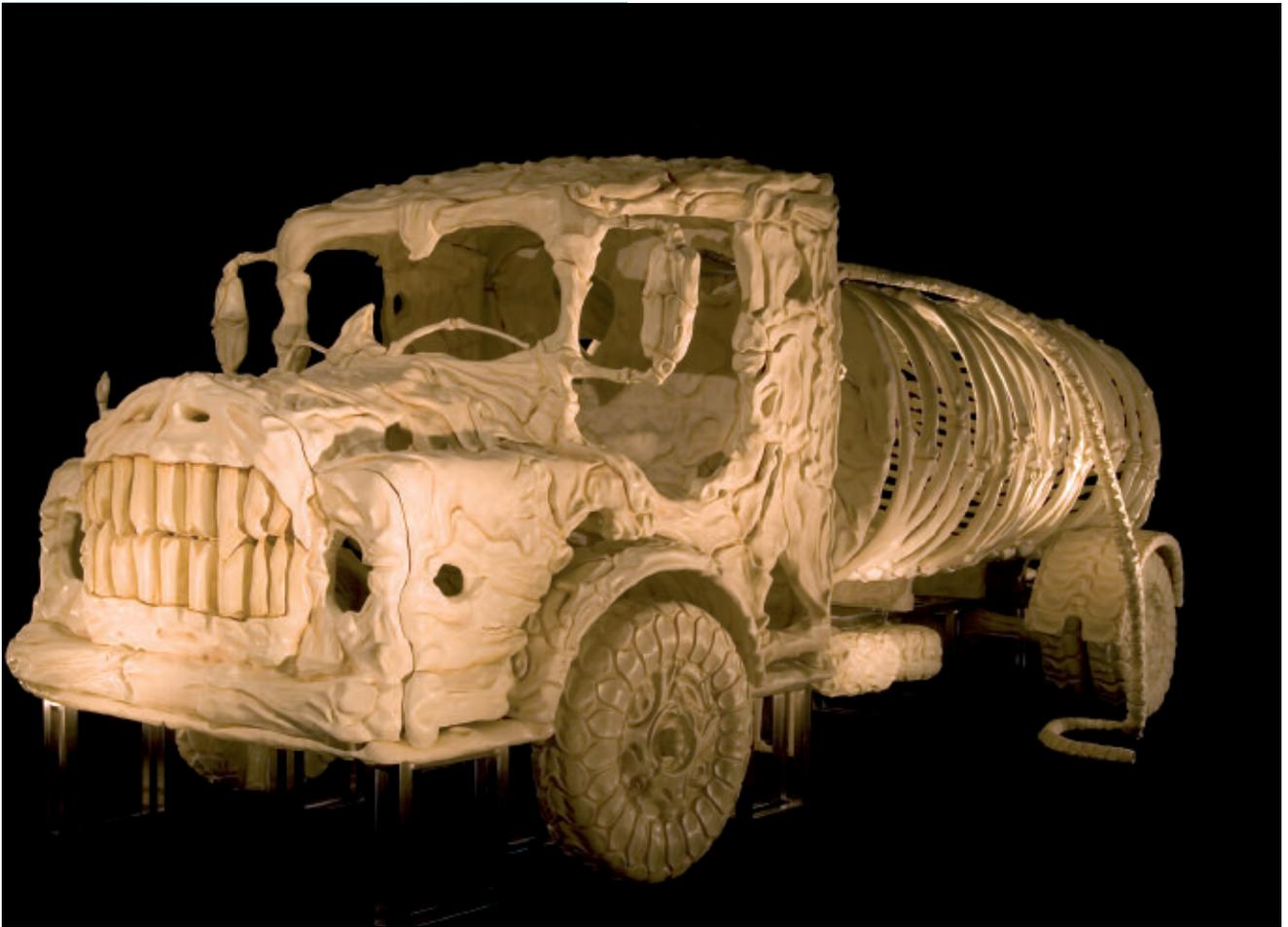
un espacio que recoge la producción más reciente y supone una puerta abierta para nuevas galerías que traerán como máximo tres artistas con las creaciones de los últimos tres años.

Una oferta plural para un coleccionista ecléctico

“ARCO se ha convertido en ‘la feria’ por antonomasia de España y Latinoamérica, y no existe ningún otro evento en el mundo del arte que cubra este segmento de mercado como lo hace ARCO, dice el marchante **Thad- daeus Ropac** cuya galería tiene sede en París y Salzburgo. En su stand –“traemos obras salidas directamente del estudio de nuestros artistas”- se expon- drán: *Sujet Point (Remix)*, de Georg Baselitz (400.000 euros), *Women’s Head*, de Tony Cragg (160.000 euros), *Feeling material XXXIII*, de Anthony Gormley (220.000 libras), *I Spivak: In the Village* 1997, de los Kabakov (800.000 dólares), *Ada*, de Alex Katz (325.000 dólares), *Dog*, de Richard Deacon (55.000 libras), *Reineke Fuchs: Bubble Fox*, de Tom Sachs (190.000 dólares) o *Popcorn*, de Sylvie Fleury (20.000 euros). Según Ropac “ España es un agente muy activo en el mundo del arte, y las escenas artísticas de Madrid, Valencia o Málaga gozan de reconoci- miento internacional”.

Para **Pepe Cobo**, “Arco es una feria enfocada al crecimiento del mercado español, el cual mantiene unos comportamientos lentos en este sentido. Las ferias de Basel, Londres y París cuentan con unos mercados más establecidos”. El galerista exhibirá obras de Juan Muñoz (290.000 euros), John Baldessari (350.000 dólares) y Cristina Iglesias (95.000 euros).

La desaceleración del mercado no ha pillado por sorpresa a la barcelone- sa **Joan Prats** “la crisis es algo que ya veíamos venir en cierta medida” confirman aunque admiten que “esperamos ser capaces de superar esta fase y remontarla con nuevas iniciativas”. Desde Suecia, **Charlotte Lund** define a sus clientes españoles como “coleccionistas que no se asustan ante imágenes fuertes y temas duros, lo cual es bueno”, además sostiene que “ARCO apuesta por la calidad y la continuidad que son factores clave en este negocio”. En su stand los coleccionistas podrán hacerse con un video de Maria Friberg (edición de 6 / 9.000 euros), fotografías de la serie *Rusia* de Andrés Serrano (edición de 3 / 30.000 euros), una pintura de Ulrika Minami Wärm- ling (17. 000 euros), y una fotografía única –*Shady Lane*- de la reciente se-



Aquasaurus, Jitish Kallat (Haunch of Venison)

rie de Clay Ketter titulada *Gulf Coast Strabs* (37.500 euros).

Para el californiano **Christopher Grimes** “hemos notado como el coleccionismo en España ha evolucionado significativamente en los últimos 15 años, que es el tiempo que llevamos participando en ARCO. El coleccionista europeo, en general, parece más seguro que sus homólogos americanos” manifiesta. En su stand presentará la obra de Alessandro Balteo Yasbeck “un artista venezolano que vive en Nueva York cuyo trabajo se fundamenta conceptualmente en la historia sociopolítica venezolana de los años 50 y 60 (5.000 a 6.000 euros), también expondremos un nuevo *corpus* de trabajo de Allan Sekula, encargado por el MACBA el año pasado, que versa sobre la evolución de la clase trabajadora en Barcelona (4.000 a 10.000 euros)”.

“La Caja Negra presentará un conjunto de ediciones entre las que destaca el último proyecto gráfico de Luis Gordillo (1.500 y 2.500 euros), el conjunto de obras en metal recortado de Jan Hendrix, [Premio Nacional de Grabado 2008] valoradas en 15.000 euros, la más reciente serie de grabados de Bruce Nauman (6.500 euros) y una sec-

“ARCO es una feria enfocada al crecimiento del mercado español que mantiene unos comportamientos lentos”

(Pepe Cobo)

“El viejo axioma ‘los coleccionistas y los museos españoles sólo compran arte español’ ha dejado de ser cierto”

(P. Cotensin.
Galerie Lelong)

ción muy especial de grandes obras de pequeño formato de artistas desde Picasso hasta Lichtenstein” avanza su director **Fernando Cordero de la Lastera** quién subraya que

“lo más interesante [ocurrido en el mercado español] ha sido es el surgimiento de una nueva clase de coleccionistas que consideran la compra de arte como un ejercicio fascinante a la vez que influyen en su criterio en la evolución de las ideas estéticas”.

La marchante portuguesa **Cristina Guerra** considera que “los coleccionistas españoles, con algunas excepciones, tienen un problema: un desconocimiento de lo que se hace fuera, carecen de suficientes referencias internacionales, luego, sus opciones se basan siempre en criterios que nada tienen nada que ver con la lógica del arte. En el contexto internacional España es vista culturalmente como un país emergente con potencial de crecimiento pero poco estructurado” remarca. Su galería brindará obras de artistas de renombre como Angela Bulloch o Lawrence Weiner y otros menos conocidos. Los precios de las obras de su stand oscilan entre 6.000 euros y 140.000 dólares.

“ARCO educa y promociona futu-



Lastdream, Bernardí Roig (Max Estrella)

"Me siento optimista aunque asumo que las cosas no van a ser como en años anteriores"

"250 galerías han apostado por la feria en esta etapa de crisis y miedo"

(Lourdes Fernández)

"ARCO se ha convertido en 'La Feria' por antonomasia de España y Latinoamérica"

(Thaddaeus Ropac)

"Las ferias son siempre un contexto extraño para mostrar una obra de arte"

(Manuel Ojeda)

ros coleccionistas" piensa **Ángel Samblancat**, de Polígrafa Obra Gráfica. Su galería ofrece, por 1.500 euros, aguafuertes del mexicano Carlos Amoraes (edición 50), por 3.000 euros vende un portfolio de 5 litografías sobre aluminio (edición de 40) de Fernando Bryce, y un aguafuerte de Wang Huai-Qing (edición 60) cuesta 5.500 euros.

El canario **Manuel Ojeda** dice que "las ferias son un contexto extraño, un lugar *contra natura* para mostrar una obra de arte de forma adecuada. No nos planteamos el mercado como objetivo comercial inmediato, sino como consecuencia de un programa adecuado para la promoción de nuestros artistas. Por ello sólo presentaremos en gran formato la obra de dos artistas: Richard Schur, *Speed of light*, un monumental tríptico valorado en 28.000 euros; y de Juan E. Correa cuyo *Red Air*, una escultura en acero y aluminio, cuesta 30.000 euros". "ARCO ha conseguido posicionarse en el contexto internacional como una de las ferias más fuertes. Además ha creado un nuevo tipo de coleccionismo formado por profesionales liberales de clase media-alta, con cultura y relativamente jóvenes" observa **Miguel Marcos**. Entre las piezas estelares de su stand despierta el lienzo *All Nature's Difference Keeps All Nature's Peace* de Dennis Hollingsworth valorado en 18.000 euros, *Pod* de Bill Thomson, por el que se piden 5.000 euros, o una técnica mixta de Joan Brossa -*Cinema*, 1988- que cuesta 10.000 euros. **Patrice Cottensin**, de la galería Lelong con sede en París, Nueva York y Zurich, reconoce que "los españoles han estado siempre muy orgullosos de sus artistas, pero en los últimos diez años realmente se han abierto al mercado internacional. El viejo axioma 'los coleccionistas y los museos españoles sólo compran arte español' ha dejado de ser cierto. ARCO es una especie de 'fiesta nacional' del arte contemporáneo en España. Posee una dimensión internacional -cada año vemos a más personalidades del mundo del arte que se vienen de todas partes del mundo- y también está abierta los 'pequeños' coleccionistas, siempre dispuestos de añadir otra pieza a sus colecciones de grabados, fotografía o dibujo" y concluye "esperamos que a pesar del contexto actual de crisis financiera España se mantenga como el país dinámico que apreciamos por coleccionar artistas contemporáneos".

Vanessa García-Osuna

Del 11 al 16 de febrero
Feria de Madrid. Ifema
www.arco.ifema.es

FOTOGRAFÍA EN EL METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Setenta años de coleccionismo

El Metropolitan Museum of Art de Nueva York es una de las escasas instituciones que existen en el mundo enfocada a albergar colecciones enciclopédicas. Un ejemplo de ello es el programa que avanzó su nuevo director, Thomas P. Campbell, para este año “que incluye muestras dedicadas a los interiores que pintó en su última época Pierre Bonnard, los broncees del Renacimiento francés, Francis Bacon, el arte de Corea en el periodo de los reyes confucianos, tesoros del antiguo Afganistán, armaduras samurái, fotografía seminal de Robert Frank, entre otras...”

El departamento de fotografía goza de la misma categoría y entidad que el resto de áreas del museo. Todos los géneros y épocas están representados en su colección cuya nómina incluye ilustres artistas americanos e internacionales. El departamento, siendo fiel al concepto fundamental del museo, apoya una aproximación global al medio. Alberga una colección de más de 15.000 obras adquiridas por el museo a lo largo de más de 70 años que constituyen un compendio de la historia de la fotografía desde sus orígenes hace 170 años, con obras maestras de aquellos inicios como un rarísimo álbum del inventor de la fotografía, Fox-Talbot, hasta la rabiosa contemporaneidad encabezada por Hiroshi Sugimoto, Adam Fuss, y Félix González-Torres entre otros.

Tal vez nuestros lectores no ignoren que las colecciones de los museos se van conformando gracias a la suma de colecciones de menor extensión; éste es el caso de la colección del Metropolitan. Entre las colecciones particulares cuyos fondos han contribuido a estructurar la colección general destacan la Rubel Collection, la Alfred Stieglitz Collection y la Ford Motor Company Collection junto al archivo personal de maestros como Walker Evans, que cuenta con “aproximadamente 40.000 negativos del artista, correspondencia, escritos y apuntes personales junto con su colección de postales y obras de otros artistas”. El Archivo Diane Arbus [adquirido en 2007] incluye, además de negativos, correspondencia y su biblioteca personal, una selección de fotografías emblemáticas de la artista.

Nuestra revista tuvo la oportunidad

de entrevistar al conservador de fotografía del Metropolitan Museum of Art, **Jeff Rosenheim**, gran conocedor de la vida y obra del fotógrafo americano Walker Evans.

El público neoyorkino y el madrileño tendrá la oportunidad de visitar dos magníficas exposiciones sobre Evans: una en la pinacoteca neoyorkina titulada *Walker Evans and the Picture Postcard*, comisariada por Rosenheim, y otra en Madrid, *Walker Evans*, una retrospectiva organizada por la Fundación



Jeff Rosenheim,
conservador
de Fotografía
del Metropolitan
Museum of Art.

“Evans fue el más ‘americano’ de los grandes de la fotografía”

Mapfre co-comisariada por Jeff Rosenheim y Carlos Gollonet, asesor de fotografía para la Fundación Mapfre.

¿Cómo llega uno a convertirse en conservador del departamento de fotografía del Metropolitan?

Fui el típico niño de St. Louis, con la peculiaridad de tener un gran interés por la fotografía desde los 10 años. Siempre tuve un laboratorio en casa y llegué a poseer mi propia colección de fotos.

Cuando crecí, me dí cuenta de que quería estudiar alguna carrera relacionada con la fotografía. Me matriculé en la Universidad de Yale para estudiar literatura americana e historia de la fotografía. Durante la carrera me fueron asignados como tutores académicos el fotógrafo Richard Benson y Alan Trachtenberg, eminente investigador sobre Walker Evans. Además cursé asignaturas de fotografía práctica con fotógrafos de la talla de Garry Winogrand.

Durante mi estancia en Yale conocí a otro estudiante, el español Vicente Todolí y juntos viajamos por Estados Unidos. Más tarde, vine a estudiar a España, a Salamanca, y desde entonces conservo un fuerte vínculo con este país. Cuando Vicente volvió a su Valencia natal fui a visitarle y empezamos a darle vueltas a la idea de una exposición sobre Walker Evans. El resultado de aquellas conversaciones fue la muestra *Walker Evans. 1928-1974* que se presentó en la Biblioteca Nacional de Madrid en 1983. Ya decidido a hacer una carrera profesional relacionada con la fotografía a nivel intelectual, y tras concluir mis estudios académicos, solicité un puesto en el Metropolitan. Y ya llevo aquí veintidós años.

¿Cómo está estructurado el departamento y cuáles son las prioridades al elaborar el programa expositivo?

El departamento de fotografía, aunque cuenta con unas 15.000 piezas, es relativamente pequeño; está Malcolm Daniel en la dirección como conservador jefe del área, Doug Eklund, como conservador adjunto, y yo como conservador. El equipo se completa con doce investigadores titulares y adjuntos. Las fotografías eran custodiadas antes por el departamento de Dibujos, Grabados y Fotografías, pero desde hace diecisiete años, el museo cuenta con un departamento de fotografía que se dedica a la conservación, catalogación, investigación y organización de exposiciones.

Desde 1997, el Museo ha reservado unos espacios exclusivamente para fotografía. Como recomendación para



Camión y letrero, 1930. Gelatina de plata. Copia de época. Colección particular ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

sus lectores cuando visiten Nueva York: la Howard Gilman Gallery, la Robert Wood Johnson Jr. Gallery, y más recientemente, la Joyce and Robert Menchehl Hall for Modern Photography.

¿Qué podría contarnos sobre la política de adquisiciones de su departamento? ¿Hay artistas españoles de los siglos XIX, XX o contemporáneos?

Respetando la naturaleza enciclopédica de las colecciones del museo, nuestro departamento selecciona imágenes de distintas partes del mundo. El departamento promueve la necesidad de establecer un diálogo entre los artistas de la colección. Esto es evidente hoy en día con obras de los 1950 y 1960... En cuanto a la presencia de fotógrafos españoles: contamos con obras de los siglos XIX y XX como Joan Fontcuberta o Jaume Blassi, o extranjeros como Walker Evans o Cartier-Bresson que fotografiaron España. Hay fotos tomadas en España en el siglo XIX por el británico Charles Clifford.

Como especialista en Walker Evans, debe ser gratificante presentar dos importantes exposiciones de este artista -una en el Metropolitan que ofrece la posibilidad de ver cientos de piezas del Archivo Walker Evans-. Y la segunda, que tiene el valor añadido



Main Street, Saratoga Springs, Nueva York, 1931. Gelatina de plata. Copia entre 1950-1969. Colección particular. ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

“El departamento de fotografía del Metropolitan cuenta con unas 15.000 piezas”

“A Evans no le gustaba el simbolismo y sentía una particular admiración por el fotoperiodismo”

de ser una retrospectiva de obra original de época positivada personalmente por Evans o bajo su estricta supervisión, en las salas de la Fundación Mapfre. ¿Cómo valora ambas exposiciones?

Su presentación simultánea es el resultado de la paciencia y la persistencia. *Walker Evans*, comisariada por Carlos Gollonet, que se presenta en la sala de la Avenida General Perón dedicada en exclusiva a la fotografía, es la primera exposición de obra original del artista.

Como apuntaba antes, la primera exposición de fotografías de Evans se realizó en 1983 en colaboración con el Ministerio de Cultura, y contó con un comisariado conjunto de Vicente Todolí [actual director de la Tate Modern de Londres] y mío. Desde entonces he organizado ocho exposiciones sobre Walker Evans.

La exposición en la Fundación Mapfre presenta, en opinión de críticos e historiadores de la fotografía, las mejores piezas realizadas por el propio Evans y ofrece al público madrileño, y por extensión, al europeo, una ocasión única. La exposición en el Metropolitan, *Walker Evans and the Picture Postcard* [Walker Evans y las Postales Pictóricas] se nutre del vasto archivo Walker Evans adquirido por el Museo en 1994.



Granjero arrendatario de Alabama, 1936. Gelatina de plata. Copia de época. Colección particular ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

“La exposición en la Fundación Mapfre presenta las mejores obras realizadas por el propio Evans”

Ciudadano en La Habana, 1933. Gelatina de plata. Copia posterior. Colección particular. ©Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art

Siempre tuve la intención de dedicar una exposición a la colección que forma parte de otra colección y a lo largo de los últimos diez años he estado gestando este proyecto con Evans en mente. Evans coleccionó postales durante sesenta años. Estructuró y redefinió su colección organizándola por temas: Escenas callejeras, Arquitectura americana, Fábricas, Placeres al Aire Libre, etc. El propio Evans escribió sobre su colección: ‘La esencia de la vida diaria de la ciudad o del pueblo americano fue retratado de una manera en las postales de un centavo de principios de siglo XX. Estas pequeñas y honestas fotografías poseen una calidad más significativa que simplemente la historia social. La postal pictórica es un documento popular’. Evans publicó muchos artículos sobre su colección de postales y dictó más conferencias sobre ellas que sobre su propia obra.

Era un modernista renegado. Su gusto por el estilo documentalista le distanció de fotógrafos como Stieglitz. Evans creía que la cámara debía plasmar con exactitud cualquier sujeto. No le gustaban los trucos ni el simbolismo. Sentía una particular admiración por el fotoperiodismo y, por descontento, por las postales.

A comienzos del siglo pasado, parecía que la fotografía había alcanzado el status de disciplina artística. Esto fue especialmente obvio para los fotógrafos del movimiento pictorialista como Stieglitz, Steichen, Strand



y Weston. Todos ellos, a pequeña o gran escala, abordaron algún aspecto o realizaron obras relacionadas con el pictorialismo. Aunque pueda considerarse a Walker Evans uno de los pilares de la fotografía como disciplina, por lo visto, no llegó a adherirse a este movimiento. ¿Por qué? Según Evans, la cámara debía describir el mundo con una estética poderosa pero, al mismo tiempo, mostrar su

aspecto más sencillo. En esta línea le llamaron la atención las fotografías del alemán August Sander o del francés Atget. Walker Evans fue el padre del estilo documentalista en la fotografía norteamericana. Como punto de referencia, la tradición del trabajo de Evans es evidente en la obra de Diane Arbus y Robert Frank. El realismo de Evans es más tosco y codificado que el de la fotografía tradicional. Tenía una habilidad para adaptar (a su estilo) algo que ya existía. Cambió los rumbos de la tradición. Grandes museos como el MOMA se distanciaron de la tradición de fotografía de Stieglitz hacia la de Evans, es decir, hacia una fotografía más cruda y sin subterfugios. Se centró estrictamente en documentar los hechos sociales de su época.

¿Qué razones impulsaron a Evans a convertirse en fotógrafo?

La literatura era su medio preferido y siempre quiso ser escritor. Sin embargo tenía unos criterios muy exigentes y consideró muy difícil desarrollar una carrera en las letras. Se interesó también por la cultura visual y en sus fotografías utilizó esquemas narrativos tales como la descripción pura, el uso de la ironía, la perspectiva y la ordenación secuencial. Como fotógrafo fue autodidacta. Tuvo una cámara desde que era niño, pero se podría decir que, aunque tenía talento, llegó a la profesión más bien por casualidad.

¿Se puede considerar a Walker Evans el más ‘americano’ de los grandes fotógrafos americanos por su temática, estilo...

Es verdad que Evans pensaba que su función debía ser el de documentar los hechos sociales de la época. Creo que sí se le puede considerar el más ‘americano’ de los grandes de la fotografía, como Stieglitz, Steichen, Strand o Weston. El estilo documentalista que desarrolló era coherente con el carácter americano—una cultura basada en la realidad por encima de la ficción. Es una cultura de inmigrantes sustentada en la comprensión del presente para determinar el pasado. Evans se fijó en el presente para entender el pasado. Esto es lo contrario a lo que pasa habitualmente, que se fija en el pasado para entender el futuro. En conclusión, Evans se puso como meta ver el presente como si se tratara del pasado.

Rosalind Williams

Hasta 22 de marzo
Fundación Mapfre · Instituto de Cultura
Avda General Perón, 40 · 28020 Madrid

India el mercado emergente más fuerte del mundo

En los últimos meses, India se ha convertido, sin duda, en la gran revelación del mercado del arte. La pujante situación económica del país, la constante revalorización de sus artistas y el auge del coleccionismo privado, hacen del mercado indio uno de los escenarios más prometedores para el arte contemporáneo del siglo XXI. Por un lado, los artistas locales están experimentando un fuerte crecimiento en sus cotizaciones y están cada vez más presentes en las subastas internacionales. Por otro, el panorama galerístico también está experimentando un fuerte auge en los últimos años. Centralizado en Nueva Delhi y Mumbai, cuenta sin embargo con interesantes centros en otras ciudades como Bangalore o Kolkata, donde surgen constantemente galerías jóvenes y centros de arte independientes. Todos estos escenarios estarán representados en la selección de **Panorama: India** en ARCO 2009. Nuestra revista conversó los directores de tres de las galerías participantes sobre la realidad del mercado y la escena artística india.

1 ¿Cómo percibe Occidente el arte contemporáneo indio?

2 ¿Hay diferencias entre sus clientes occidentales y los orientales?

3 ¿Qué tipo de arte indio se vende mejor?

4 ¿Cuáles serán las obras estelares de su stand en ARCO?

“Los coleccionistas occidentales ven el arte indio sólo en términos de inversión”

(The Guild)



Nature Morte

1 Como algo excitante y lleno de posibilidades

2 No me gusta hacer generalizaciones, prefiero hablar de casos concretos

3 La pintura figurativa.

4 Ofreceremos fotografías de Dayanita Singh de su serie Interior Landscape que combina imágenes figurativas tomadas en 1989 con otras de paisajes de diferentes regiones de India de factura más reciente. Este contraste es provocador y sugerente. Son ediciones de 7 y cuestan 4.000 euros cada una.

Between one shore and several others, Vivek Vilasini (The Guild)





Half widows, Shilpa Gupta (Vadehra Art)

Vadehra Art Gallery

1 Occidente percibe al arte contemporáneo indio como un mercado extremadamente excitante, incluso en la actual coyuntura económica. Con galerías indias inaugurando espacios por todo el mundo y casas de subastas, como Christie's y Sotheby's, celebrando entre seis y siete subastas anuales de arte indio, la comunidad artística india goza de una exposición mediática permanente. También, museos internacionales como Kunstmuseum de Berna, Mori Art Museum de Tokio, Serpentine Gallery de Londres o Casa Asia en España acogen y promueven importantes exposiciones. Sin olvidar que el arte indio se ha convertido en una parte vital de las bienales y ferias internacionales.

Sin embargo, el mercado indio se halla en un estadio inicial. Mientras que el mercado del arte mundial mueve 40 billones de dólares, el indio sólo 400 millones de dólares, lo que equivale al 1% del total. No obstante, gracias al empuje de la economía y al creciente interés internacional por nuestro arte, el mercado florecerá y auguro que viviremos tiempos gloriosos.

2 Los coleccionistas indios están, lógicamente, más informados sobre la historia de nuestro arte, y son capaces de comprender las motivaciones que mueven a un artista a crear su obra. También es cierto que los occidentales interesados se esfuerzan por informarse y aprender, aunque son más proclives a considerar sus compras en términos sólo de inversión. Los mercados chino e indio, ambos emergentes, reciben gran atención de compradores europeos y americanos debido a los altos remates cosechados en subastas internacionales.

3 En el ámbito doméstico, lo que mejor se vende es el arte moderno. Mientras que los coleccionistas más avezados a menudo diversifican su colección incluyendo arte contemporáneo, quienes dan sus primeros pasos suelen hacerlo comprando artistas modernos.

4 Participamos en tres secciones de ARCO. En el Pabellón de India expondremos obras de Atul Dodiya, Ashim Purkayastha, Prajakta Palav, y Sumedh Rajendran. En el Programa General, ofreceremos piezas de Tejal Shah, Shilpa Gupta, Sunil Gupta, Tushar Joag, Nikhil Chopra, y la pareja Pors & Rao que ha sido seleccionada para Expanded Box donde ocho artistas de todo el mundo expondrán arte de nuevas tecnologías. Nuestras obras se cotizan entre 3.000 y 40.000 dólares.

“El mercado del arte indio mueve 400 millones de dólares al año”
(Vadehra Art)



Cruise green stripes, Kaniishka Raja (Mirchandani & Steinruecke)

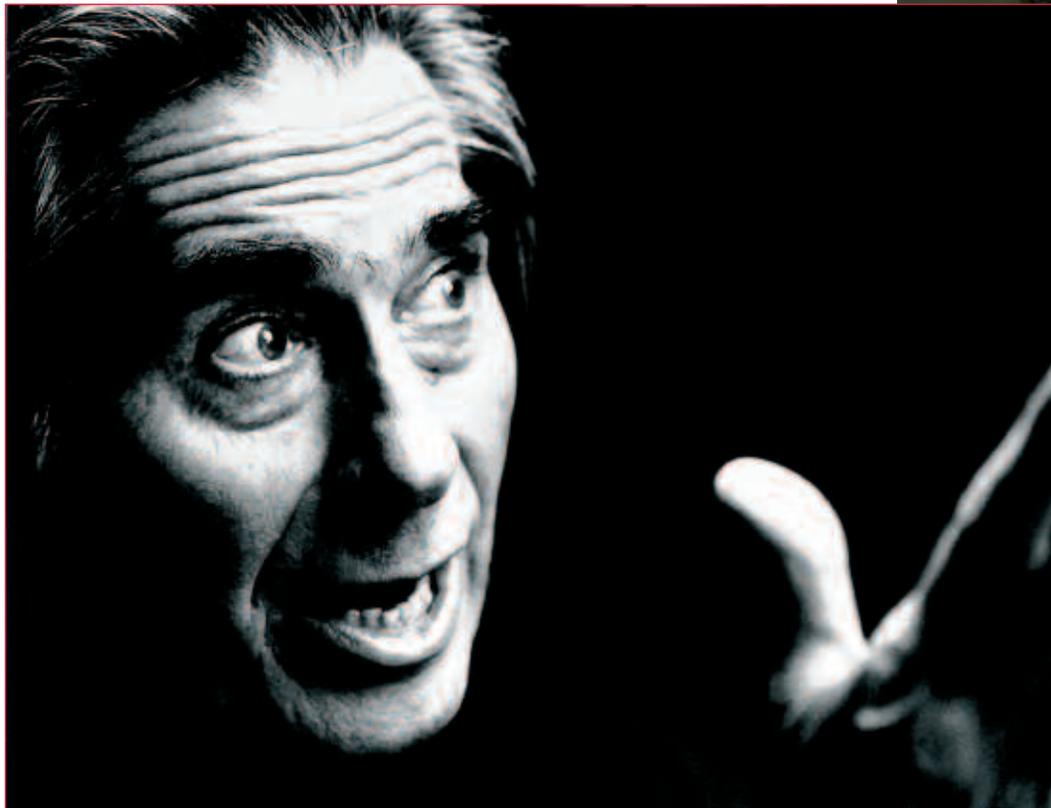
The Guild

1 Existe un gran interés por el arte indio que ha ido creciendo en paralelo a su potencial como economía global. Occidente se ha dado cuenta de que el arte que viene de India es rico en raíces culturales y que la mayoría de sus artistas conocen la historia del arte occidental por lo que es, además, un arte ilustrado.

2 Sí, y desgraciadamente resultó una sorpresa. A pesar de que Occidente promueve y es más receptivo hacia los nuevos soportes (videos, instalaciones, etc...) a la hora de comprar suelen decantarse lo más tradicional: lienzos y esculturas. ¡Es muy decepcionante!. Esto quiere decir que por ahora sólo ven al arte indio en términos de inversión. El arte bueno, de calidad, posee un valor intrínseco y siempre resultará una inversión, así que espero que los coleccionistas occidentales den por supuesto que es una inversión y lo valoren exclusivamente como arte. Supongo que ese día llegará...

3 Todo en general: cuadros, obra sobre papel, esculturas ... y en los últimos tiempos, sube la fotografía y el video.

4 Una instalación escultórica de T.V. Santosh, uno de nuestros artistas más reconocidos (a partir de 50.000 euros); de Prajta Potnis presentamos una instalación escultórica y obra sobre papel (desde 4.000 euros), y de Vivek Vilasini una selección de fotografías (desde 5.000 euros).



Fabrizio Plessi

“Nunca me interesó ser rico y famoso”

Fabrizio Plessi (Reggio Emilia, 1940) es uno de los videoartistas europeos más influyentes. El artista italiano combina su fascinación por la materialidad, que emana de la tradición del arte povera italiano, con su interés por el vídeo, los medios experimentales y las instalaciones de ubicación específica. Todas sus monumentales y barrocas instalaciones incluyen fuerzas naturales, como el agua y el fuego, que se yuxtaponen a elementos del mundo de la construcción en un intento de hacernos reflexionar sobre nuestras propias ideas en torno a la historia, el recuerdo y los paisajes, ya sean naturales o contruoidos.

El padre de la videoinstalación conversó con nuestra revista sobre su per-

sonal propuesta de enriquecer los materiales pobres con nuevas tecnologías, creando toda una disciplina artística.

Su obra está definida por una doble fascinación: los materiales pobres y las nuevas tecnologías. ¿Cómo comenzó todo?

Todo empezó a finales de los años 60 cuando surgió en Italia el movimiento del *arte povera*.

Yo estaba fascinado por los materiales ‘pobres’ y, además, coincidió con que era un momento de profundo cambio y ruptura. Siempre he pensado que, en el fondo, el *arte povera* no era suficiente por sí mismo y deseaba unir-lo a la tecnología. Me considero un al-





quimista que consigue conciliar dos conceptos aparentemente opuestos. En mi obra intento hermanar, en sentido plástico, la materia 'povera' (como el cartón, la pelota, el hierro o el mármol) con la tecnología.

¿Cómo surgió el 'videoarte'?

Fui yo quién inventó la palabra 'videoinstalación' en 1971. Me interesaba mucho la tecnología, pero quería hacerla más cálida, darle una connotación cultural de la que carecía. No digo que la televisión fuera un 'cine para pobres', sino que deseaba que fuese parte integrante de la creación artística.

"He dignificado el arte tecnológico logrando que entre en los museos"

"El medio no es el mensaje"

¿Se encontró a otros artistas en su camino?

Un amigo mío Bill Viola, trabajaba con estas cosas pero luego eligió un camino enfocado fundamentalmente al cine. Bill me dice siempre que soy un escultor mientras que él es un pintor. Somos grandes amigos, nunca nos hemos traicionado y siempre hemos seguido nuestro respectivo camino.

Lo más importante en aquel momento era que la televisión era un objeto muy abierto, una gran caja, pesada y torpe con un tubo catódico, y estéticamente no muy bonita; en una sola instalación yo llegaba a usar 5, 6 y hasta 10 televisores. Siempre he creído que la televisión no es un material como cualquier otro. Es parte del *arte povera* pero nunca antes había usado tecnología en las exposiciones de *arte povera* porque parecía un material rico.

¿Cómo ha cambiado todo!

Hoy día pienso que es el material más pobre y humilde. Cuando visitas África, y vas a los sitios más extraños y miserables, ahí está la televisión, como símbolo propio de la miseria. Mi gran suerte ha sido tener una gran intuición, aunque todos los críticos que escriben sobre mi trabajo, hablan del *arte povera* porque yo me formé en Italia donde Kounellis, Merz, Zorio y todos mis amigos trabajaban con estos materiales.

Mi trabajo en los años 70, por razo-

nes culturales, evolucionó hasta convertirse en algo muy conceptual que planteaba una reflexión sobre lo verdadero, lo falso y la percepción.

Un trabajo típico mío es el que propone una imagen –como elemento externo- que contamina una imagen de video. Por ejemplo, un viento natural modifica una imagen de la televisión, o un neón situado sobre la televisión se refleja sobre la pantalla y, a su vez, en el agua. ¡Y nunca puedes distinguir lo verdadero de lo falso!. Mi labor es muy minimalista y conceptual. El arte povera es conceptual.

Bill Viola, Nam June Paik y yo hemos sido los pioneros. Más tarde, en los años 80 y 90, mi trabajo se volvió barroco, grandioso, teatral... era más fácil conseguir 100, 200 ó incluso 300 televisores, algo que en los 70 era imposible.

“Inventé la palabra ‘videoinstalación’ en 1971”

“La obra más bella es la que está por venir”

Mis primeras instalaciones eran en blanco y negro porque así era la televisión. He sido realmente un pionero, todos me cuestionaban cuando expuse las televisiones porque parecían un objeto no artístico. Fui el primero en introducir la televisión en la Bienal de Venecia, aunque con gran dificultad porque argumentaban que no era un material artístico.

He dignificado el arte tecnológico logrando que entre en los museos. Esto ha supuesto una gran revolución estética: la mía. Y sin grandes compañeros de viaje porque, en el fondo, todos aquellos que hacían videoinstalaciones, después han hecho otros trabajos como Marina Abramovich, Gerry Hill, etc... He quedado como un artista italiano vinculado al arte povera, al conceptual y al estilo arquitectónico italiano. Mi obra tiene un sello italiano inconfundible.

Nunca me interesó ser rico y famoso, lo que anhelaba por encima de cualquier otra cosa era exponer en los museos más importantes del mundo, que

es lo que he hecho, y en todos ellos mostrando por primera vez videoinstalaciones. Aunque ahora es normal incluirlas en las bienales y museos, esto no era así hace veinte años cuando existían grandes inconvenientes, por hablar sólo de la cuestión del montaje (el tema de los enchufes eléctricos y la dificultad de contar con la tecnología adecuada). En los años 80, la ministra de cultura de Alemania me encargó diseñar una nueva escuela [Kunsthochschule für Medien], la primera Universidad Europea de Nuevos Medios. Ha sido una experiencia única pues ponía la tecnología



más puntera al servicio de los estudiantes. Siempre he mantenido mi posición de cavernícola de la electrónica, voy a ser siempre un primitivo, una especie de ‘aborigen digital’ -¡una expresión que adoro!- que significa que, si bien me sirvo de las nuevas tecnologías, lo hago siempre con la memoria histórica de mi pasado: mi cultura, mi historia, mi filosofía, mi Venecia, mi Mallorca (a la que vengo desde hace 20 años). Para mí es importantísimo tener estos dos hogares –uno en Venecia y el otro en Mallorca-; aquí tenemos la tierra, en Venecia el agua...

... el agua ha sido un elemento siempre presente en su obra

Soy fiel desde hace más de 30 años a mis ideas sobre el agua, el fuego, la lava y el viento.

Nunca he filmado o creado obras en las que participe un ser humano, he recurrido exclusivamente a los elementos naturales, que están muy ligados a las tecnologías. El agua es un elemento consustancial a nuestra vida, antiguo, ancestral, primordial, y el video, un elemento actual, ligado a la tecnología y a nuestra vida. Ambos son móviles y ‘transportadores’. Uno ‘transporta’ ríos, materiales, etc ... mientras que el vídeo ‘transporta’ pensamientos e ideas...

Mi papel es el del mago que logra compenetrar elementos opuestos. El medio no es el mensaje. El medio influye muchísimo en el mensaje pero no es el mensaje.

...también el fuego...

El agua ha sido un elemento clave en mi obra durante muchos años. En 1970 hice una pequeña instalación, una cascada de televisiones con agua. Al invertir uno de los televisores, el agua que ascendía parecía fuego. Como entonces las televisiones eran todavía en blanco y negro, sobre el agua que bajaba puse un filtro azul, y sobre el agua que subía, un filtro rojo. Se parecían agua y fuego aunque era sólo agua. Comprendí que eran dos elementos de mi identidad y los utilizo desde hace 35 años. Luego empecé con la lava. En el fondo, la lava no es más que fuego líquido, un fuego que se mueve. Siempre invento, modifico y altero la lógica del agua en forma de fuego, lava u oro -como el año pasado que inventé una obra de oro líquido para Louis Vuitton-.

sado que inventé una obra de oro líquido para Louis Vuitton-.

Me llama la atención su estudio, no parece el típico estudio de un artista, está prácticamente vacío...

En mi casa y en mi estudio no hay nada, es todo blanco, porque deseo que mi futuro sea blanco.

No puedo auto-homenajearme con las obras que he creado, creo que la que está por venir será la más bella de todas.

Suzana Mihalic



Manolo Valdés

“Conservo intactas la ilusión y las ganas de trabajar”

Pintor, escultor y artista gráfico, **Manolo Valdés** (Valencia, 1942) es uno de los nombres más destacados del último medio siglo del panorama artístico español e internacional. Valdés se incorporó al mundo del arte en 1964, año en el que creó con Juan Antonio Toledo y Rafael Solbes el grupo artístico 'Equipo Crónica'. Tras la muerte de Solbes, continuó en solitario en cierto modo la línea marcada en su anterior etapa, volviendo su mirada hacia los clásicos para dar una nueva orientación estética a través de la materia, la luz y el color. Durante su dilatada y sobresaliente trayectoria, que rebasa ya el cuarto de siglo en solitario, Valdés ha representado a España en la Bienal de Venecia y ha sido distinguido con el Nacional de Artes Plásticas (1983) y la Medalla de Oro al Mérito de Bellas Artes (1998). Tuvimos la oportunidad de conversar con este versátil creador con motivo de la presentación en la galería Marlborough de Madrid de sus últimas creaciones alrededor de 15 esculturas, 6 de ellas en gran formato, así como 3 grandes óleos sobre arpillera.

¿Por qué te dedicaste al arte? ¿tenías algún artista en la familia?

Es curioso pero al final estas decisiones suelen terminar obedeciendo a razones prosaicas y cuando uno mira hacia atrás descubre que están lejos de ser heroicas. Uno se mete en esto porque, de repente, comprueba que dibujar es lo que mejor se le da. Y ve que cada vez le dedica más tiempo, que esta actividad va convirtiéndose en algo muy placentero, y antes de que

Sienna.



se de cuenta está irremediabilmente perdido. Pero, realmente, cuando alcanzas a comprender que ya no puedes escapar, que pintar para ti es como respirar, es cuando empiezas a tener una formación. En mi caso esta conciencia se me despertó entre los 16 y los 18 años.

No deja de ser curioso, especialmente cuando uno es joven y se supone que tiene más ego, que comience integrado en un colectivo - como Equipo Crónica-, subsumiéndose, y quedando su personalidad, de alguna forma, diluida en la del grupo.

La explicación hay que buscarla en la crisis que Rafael Solbes y yo teníamos con nuestro trabajo. No fue una estrategia premeditada del tipo 'vamos a formar un equipo' sino que surgió espontáneamente tras plantear una serie de exposiciones bajo un tema común que nos obligaría a trabajar juntos discutiendo los detalles del proyecto. La temática elegida era la social, lo que preocupaba en la calle en esos momentos, la emigración, el trabajo, etc... Cada uno elegía un tema y lo desarrollaba para mostrarlo en la exposición dentro de una secuencia. Eso nos exigía vigilarnos estrechamente, y ya en el estudio acabábamos corrigiéndonos e involucrándonos en la obra del otro...y, sin darte cuenta, ves una luz, atisbas la posibilidad de trabajar en colaboración. Además sabíamos que antes otros cuadros se habían hecho colectivamente (Arroyo), y, en otros ámbitos, como la arquitectura o el cine no era infrecuente trabajar coordinados, aunque admito en la pintura era más raro.

¿Cómo organizabais el trabajo? ¿pintabais ambos en el mismo cuadro?

Sí, y además no había especialidad, aunque no llegábamos a poner una pincelada encima de la del otro. Por ejemplo, uno dibujaba y el otro terminaba. Antes de empezar había que sistematizar y racionalizar el método, sin llegar al extremo de tener un control total sobre la obra, pero sí acordando cuestiones básicas como el formato o los



Máscara V.

“Soy un coleccionista ecléctico y muy apasionado”

“No miro artistas concretos sino corrientes, tendencias, movimientos...”

colores. Hoy, cuando me planteo pintar un cuadro me hago esas mismas preguntas previas y, aunque no las digo en voz alta ni las contrasto, me las formulo.

En aquellos años, ¿llegaste a militar en algún partido político?

En aquel momento el partido que hacía más oposición a la dictadura era el PCE, y ahí estábamos prácticamente todos los amigos de la Facultad de Letras así como la gente de la cultura. Nosotros éramos militantes, aunque era una militancia, digamos con las 'ventajas' que tiene la de quienes provienen del campo de la cultura. Milité en el partido comunista hasta que llegó la democracia, y en ese momento así como algunas personas de nuestro entorno decidieron seguir en la política, otros retomamos nuestros trabajos habituales. Ése fue el mo-

mento en que yo abandoné la militancia...

¿Por qué tras la muerte de Solbes [1981] das un giro copernicano a tu manera de trabajar?

No me olvido de que en una entrevista en la televisión para el programa que dirigía Paloma Chamorro, ésta me lo preguntó y le dije que 'me había convertido en un pintor dominguero'. Al día siguiente me dí cuenta de que contaba con dos opciones: o me convertía en un pintor dominguero o bien buscaba un sustituto para Solbes. Pero obviamente un equipo no se consigue por las buenas, no se puede forzar, deben darse las circunstancias propicias, así que descarté la opción de sustituir a Solbes, y me fui al estudio. Posteriormente hice unas declaraciones que, paradójicamente, tampoco se cumplieron totalmente 'trabajaré en la misma trinchera, con las herramientas y conocimientos que tengo en mi mano' y empecé a pintar a solas. Los cuadros eran muy parecidos a los de Crónica, aunque poco a poco me fui distanciando. Es una pregunta que me he



Girl.

formulado ininidad de veces ¿qué hubiera pasado, que estaría pintando yo ahora?. Se produjo una evolución, y ahora con la perspectiva que da el tiempo, veo que me he separado mucho, con conocimiento de causa.

¿No hay nada concreto que te haga pasar del planteamiento pop al matérico?

El pop ha tenido, y sigue teniendo, un peso muy importante en mi carrera. Me gusta decir que seguramente no haría estas cabezas de dos metros si el pop no me lo hubiera enseñado. Mis series, evidentemente, vienen del pop; cuando machaco una imagen e insisto sobre ella, pues seguramente no lo haría si antes Warhol no me hubiera mostrado con sus series que era posible. Al final mi trabajo consiste en 'comentar' cosas de otros artistas. Generalmente cuando me planteo un tema, esa influencia, esos comentarios, ese 'mirar a los otros' a veces no es evidente, pero uno puede ver en mi trabajo la escala que viene del pop, las series, la textura que procede de la pintura matérica...

Es obvio que si los artistas matéricos no me hubieran descubierto que cuando te cae una gota, a veces es bonito, pues estaría borrando las gotas y los desperfectos. En mi pintura, como en la de todos, está todo lo que ha pasado anteriormente.

¿Te sientes hijo de algunas influencias concretas?

De la pintura matérica en general. Expongo en distintos países, por eso si es en Italia la referencia es Burri; si lo hago aquí, pues pueden ser Tápies o Millares. Al final uno coge la referencia que tiene más cerca. No miro a un artista concreto sino a una tendencia, movimientos o corrientes...

¿Coleccionas?

Soy un fanático de la pintura y, como consumidor, me nutro de los museos y las exposiciones. También late en mí ese deseo de atesorar obras en casa, y poco a poco he ido comprando cosas que están cerca de mis eclécticos gustos personales. Tengo esculturas de Lipchitz y Maillol, pinturas de Warhol, Tápies, Miró o Indiana que es lo opuesto a un cuadro matérico... soy un coleccionista del tipo de los 'cazadores' que cuando van por ahí sólo piensan en hacerse con la presa. También me gusta la cerámica, tengo alguna ánfora griega.... ¡Soy un coleccionista muy ecléctico y apasionado!

Trabajas entre Madrid y Nueva York. ¿Estas geografías tan distintas deter-



Girl I.

“En mi pintura está todo lo que ha pasado anteriormente”

“De joven solía decir que los pintores de Madrid tenían que pintar mejor porque tenían el Prado”.

minan de algún modo tu forma de expresión?

Es la formación lo que, en definitiva, condiciona todo. Cuando aterrizo en Madrid me traigo lo que acabo de ver allí y viceversa ... las obsesiones viajan contigo no las dejas en el avión. Es cierto que el hecho de haber vivido en Nueva York para mí ha sido fundamental. No conocería lo que conozco si no hubiera estado en una ciudad donde la actividad cultural es enorme. Hay que tener en cuenta que la Valencia en la que crecí era muy pobre, un páramo cultural, no existía el IVAM y contaba tan sólo con una pequeña galería, y todo eso ha ido cambiando. En Nueva York cada día te vas a la cama con la mala conciencia de que no has he-

cho todo lo que tenías que hacer porque su oferta es inabarcable. Es una ciudad donde tienes que acostumbrarte a renunciar, porque sino el estrés puede ser absolutamente terrorífico. Recuerdo que cuando era estudiante decía una cosa que aún hoy creo acertada 'los pintores de Madrid tienen que pintar mejor que nosotros, porque tienen el Prado'.

¿Cómo es tu vida cultural en Nueva York?

Más intensa porque es donde está mi casa desde hace veinte años y donde tengo mis rutinas y mi vida más organizada. Cuando vengo a Madrid me limito fundamentalmente a ocuparme de los talleres de cultura, porque fundé aquí las obras grandes, y allí llevo una vida más doméstica que me permite disfrutar del teatro, la ópera o de las visitas a las exposiciones.

¿Qué sientes cuando ves las cotizaciones que alcanzan tus obras?

El cuadro que consiguió el récord en subasta [*Matisse como pretexto* rematada en 505.000 euros en Christie's Madrid el pasado octubre] lo vendí en su momento por menos de 10.000 dólares. Siento alegría y profundo agradecimiento por quien lo compró. Me inspira un enorme respeto y gratitud quien paga por mi trabajo porque como coleccionista conozco el sacrificio que conlleva y la pasión que se pone.

Y ¿qué opina un 'ex comunista' de la monetarización del arte?

Nada ha cambiado, cuando no vendía cuadros pintaba igual de apasionadamente. Cuando entro en el estudio lo hago con la misma pasión y no ocupo mi mente pensando si lo voy o no a vender. Evidentemente mi situación actual es mucho mejor y me permite mostrar mis obras para venderlas, y todo eso son ventajas indudables, pero no se ha producido en mí ningún cambio sustancial. ¡Mi ilusión y mis ganas de trabajar siguen intactas!

No es habitual que un artista del siglo XXI fabrique sus propios materiales, de alguna manera nos retrotrae al Renacimiento. ¿Es tu parte artesanal o crees que forma parte integral del proceso creador?

Sin embargo yo creo que sí es habitual, en la última parte del siglo XX, utilizar materiales 'encontrados', la visita a la tienda de pinturas ya no es necesaria para muchos artistas que se inventan sus propios materiales. Escultores como Julio González trabajaban con la chatarra, el barro, y qué decir



Dama a caballo sobre fondo azul.

de los nuevos artistas que emplean la luz o el agua...

Me preparo los materiales porque, a pesar de que en mi caso son muy tradicionales pues al final sólo es pintura al óleo, necesito unas proporciones tan desmesuradas que me harían falta no tubos ¡sino un pozal! Te cuento una anécdota muy interesante que me ha sucedido durante mi última exposición en el Museo Nacional de China. En Pekín existen dos Academias, la de 'pintura al óleo' (donde se exponían mis obras) y la de 'pintura al agua'. En la de pintura al óleo a algunos expertos les extrañaba la manera en que yo usaba el óleo y decían que iban a debatirlo porque los conceptos que tenían de pintura al óleo eran diferentes, fundamentalmente por la cantidad empleada; ellos pensaban en la pintura al óleo como algo del Renacimiento para hacer los sfumatos y les llamaba la atención que esa materia fuera óleo, y hablaron de replantearse y ampliar su concepto.

¿Cómo ha sido el proceso de trabajo de las últimas obras que ahora expones en la galería Marlborough de Madrid?

He trabajado sobre una nueva imagen, una mujer a caballo, y he vuelto al tema de Velázquez. Hay dos esculturas y un par de cuadros en relación a Velázquez, aunque más distanciados que otras veces de la imagen; y habrá tres o cuatro esculturas de tamaño grande (una en madera policromada, de una cabeza). Tienen bastante relación con los cuadros que estoy haciendo ahora sobre cabezas. Me he fijado mucho en las máscaras africanas y, de alguna manera, creo que estas cabezas de bronce que aquí aún no se han visto, tienen relación con las africanas y las de Matisse.

Carlos García-Osuna

Del 12 de febrero al 21 de marzo
Galería Marlborough
Orfila, 5 · 28010 Madrid
Tel. 91 319 14 14
www.galeriamarlborough.com