

Art Basel desafía la crisis

Incluso en sus ediciones menos boyantes los resultados de Art Basel siempre han sido mejores que los de otros certámenes en su mejor momento –el año pasado, Marc Glimcher, presidente de la neoyorkina Pace Wildenstein bromeaba diciendo que “no podemos perder el tiempo elucubrando sobre los rumbos del mercado, porque estamos muy ocupados contando nuestro dinero”, mientras la galería Acquavella reconocía haber vendido a un coleccionista europeo –posiblemente el magnate ruso Roman Abramovich– un Lucien Freud valorado en casi 12 millones de dólares.

Aunque su pasada edición se caracterizó por un significativo descenso de los coleccionistas americanos, sus directores Marc Spiegler y Annette Schönholzer,

abren las puertas de la 40ª edición con una equilibrada mezcla de confianza y cautela. 300 expositores, entre ellos nueve galerías españolas como Juana de Aizpuru, Helga de Alvear, Elba Benítez, Elvira González, Soledad Lorenzo, Joan Prats y Pepe Cobo, mostrarán obras de 2.500 artistas de los siglos XX y XXI en los pabellones 1 y 2 del Messe Basel. Se esperan más de 60.000 visitantes y 2.300 periodistas acreditados.

Uno de los eventos más espectaculares será la presentación de *El tiempo del cartero* en el Theater Basel, una coproducción de Art Basel, la Fundación Beyeler y Theater Basel.

El proyecto tiene como comisario y director a Hans-Ulrich Obrist y Philippe Parreno, con Anri Sala y Rirkrit Tiravanija como co-comisarios. Un grupo de

artistas visuales creará una presentación experimental basada en el tiempo. Cada artista usará 15 minutos de exhibición con el escenario asumiendo el papel de un espacio galerístico. Entre los artistas participantes están Doug Aitken, Matthew Barney & Jonathan Bepko, Olafur Eliasson, Liam Gillick, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Koo Jeong-A y Rirkrit Tiravanija.

Esta pieza fue encargada originalmente por el Manchester International Festival y el Théâtre du Châtelet, y estrenada en julio de 2007 en Manchester.

V. García-Osuna

10-14 de junio
Messeplatz, 4005
Basilea. Suiza
www.artbasel.com

Y además...

Desde su fundación en 2002 por el artista Alexis Hubshman, la feria **Scope Basel** (8-14 de junio) centrada en el arte emergente, ha ido ganando peso como satélite de las ferias de Miami, Nueva York, los Hamptons y Londres, y próximamente planean abrir otras sedes en Madrid y Dubai. Su volumen de negocio está estimado en 100 millones de dólares. Las galerías españolas Fernando Pradilla, Formato Comodo, Galería Standarte y Mito, están entre los 90 expositores de esta edición.

Hot Art Fair (10-14 de junio) nació hace cuatro años bajo el epígrafe de **Balelatina** con la intención de proyectar el arte latino en la capital del mercado del arte; la presencia española este año se limita a las galerías Horrach Moya, Isabel Hurley, Nuble y del Sol.

Fundada en 2005 por los galeristas Kavi Gupta, Friedrich Loock, Ulrich Voges y Amanda Coulson, la feria **Volta** (8-13 de junio) suele convocar más de 10.000 visitantes, y se centra exclusivamente en las últimas tendencias. ADN, Maisterravalbuena, T20 y Valle Ortí conforman el contingente español. Paralelamente a las ferias, Basilea brinda una sugerente programación museística. Aquí van algunas propuestas: *Giacometti* en la Fundación Beyeler; *Vincent van Gogh, entre el Cielo y la Tierra: Paisajes*, en el Kunstmuseum Basel, o *De Holbein a Tilmans* en el Museo Jean Tinguely.



Banks Violette | Ropac.

“Las caras de felicidad”

Fundada por un grupo de galeristas suizos en 1970, Art Basel ha logrado consolidarse como la feria artística más prestigiosa del mundo.

Contrarios a facilitar cifras concretas de venta y volumen de negocio, sus directores reconocieron en una entrevista que “solemos calcular el éxito por las caras de felicidad de nuestras galerías”. Aunque no existan cifras oficiales, algunos medios aventuraron el año pasado la cantidad de 1.000 millones de euros lo que la situaría al mismo nivel de facturación que las principales casas de subastas. Spiegler apuntó, en una entrevista concedida al portal Artfacts, que “es muy difícil calcular las ventas de una feria. ¿Cuáles serían los plazos para entender comprendida una venta? ¿Una semana antes cuando la gente sabe que algo se va a poner en venta y quiere comprarlo antes de que llegue? ¿O cuando se materializa seis meses después del primer contacto con alguien que pasaba por tu stand?”



Takashi Murakami | Blum & Poe.

Ajuste de precios para estimular a los coleccionistas

Desde que comenzara la crisis, el mercado del arte ha experimentado severos ajustes y ahora sufre un intenso embate de presiones internas y externas. En Estados Unidos, la caída de las subvenciones privadas ha obligado a hacer drásticas reducciones de personal (cerca del 20% en museos como el Detroit Institute o el LACMA). Al mismo tiempo, el enorme volumen de dinero efectivo que actuaba como combustible del mercado se ha evaporado fulminantemente al mismo tiempo que las fortunas de Rusia, India y Turquía se veían dramáticamente menguadas (a finales del 2009 el mundo tendrá 300 billonarios menos) y los bancos dejaban de financiar la adquisición de obras de arte (el gigante UBS ha cerrado su división Art Banking).

Tras la euforia del año 2007, que se tradujo en una subida de los precios del 18%, nos hallamos, por segundo año consecutivo, inmersos en un notable proceso correctivo. Las salas de subastas han reducido el volumen de sus catálogos y ajustado sus previsiones a la baja: un ejemplo paradigmático fue la última subasta de arte impresionista y moderno de Sotheby's, cuya previsión era de 60 millones de euros generó 40 millones (a una distancia cósmica de los 155 millones de euros recaudados en la subasta del año pasado).

No obstante, hay lugar para la esperanza: la última edición de Art Cologne –fundada tres años antes que Basilea– ha cerrado sus puertas con resultados optimistas, y los expertos coinciden en que el ajuste de precios –que se verá también en Basilea– constituye un excelente estímulo para el coleccionismo.

Veto a la especulación

“Creo que las colecciones más apreciadas son las que se conforman en una dirección opuesta a la que señala el mercado”, decía recientemente Spiegler en una entrevista a un diario danés. “Los especuladores no suelen ser bien recibidos por los galeristas porque éstos tratan de construir carreras duraderas para sus artistas y desean que las obras pasen a engrosar colecciones estables. Las galerías necesitan estabilidad financiera y si supieran que la obra de un artista va a subir en los próximos dos años, preferirían quedársela antes que vendérsela a alguien que la va a subastar antes de un par de años”.



Stefano Bombardieri. Bagagli. Cortesía Galerie Della Pina (Scope Basel).

Artemisia Gentileschi

Una visión feminista del arte



“La figura de Artemisia aún no está
suficientemente reivindicada”

A parte de su presencia en la vida política española, **Carmen Romero** es licenciada en filología hispánica, profesora y traductora. Recientemente presentó en el Círculo Ecuestre de Barcelona el libro que ha traducido y que acaba de reeditar Ediciones Alfabia: *Artemisia*, una novela de Anna Banti sobre la pintora barroca Artemisia Gentileschi (Roma 1593-Nápoles 1652) hija del también pintor Orazio Gentileschi. Se atrevió a pintar desnudos femeninos a sus 16 años, como *Susana y los viejos*, y fue pintora de heroínas bíblicas, dando una terrible visión de Judit decapitando a Holofernes; otra de sus impresionantes pinturas es *Jael y Sísara*, con Jael clavándole cruelmente un clavo a Sísara con un martillo en la cabeza, pinturas muy relacionadas con las experiencias que ella vivió como mujer. Su obra maestra, *Judit y Holofernes*, podrá verse en el Museo Thyssen de Madrid gracias a la gestión de Diana Zaforteza, directora de Ediciones Alfabia, proyecto que comparte con su socio, el coleccionista y mecenas Lluís Coromina.

¿Quién llegó antes a usted, Artemisia Gentileschi o Anna Banti?

Anna Banti, porque era su escritura lo que me interesaba, y su manera de relacionarse con el personaje de Artemisia. Por entonces yo no conocía nada de la pintura de Artemisia pero me despertó el interés por conocer su verdadera biografía porque, en realidad, su libro es una recreación. Cuanto más se profundiza en la vida de Artemisia y en su pintura, queda patente que aún no se la ha reivindicado por completo, por ejemplo, su relación con Galileo Galilei o con algunos de los grandes pintores de la época. En las vidas clásicas de los pintores se decía: “*Artemisia Gentileschi, hija de Orazio Gentileschi y violada por Agostino Tassi*”... claro, parecía que era una referencia demasiado mezquina para una persona que había dedicado toda su vida al arte. Su pintura, su iconografía y la relación con sus mecenas era un tema muy interesante pues no deja de ser insólito ver a una mujer del siglo XVII enfrentada a aquel mundo de hombres pintores.

Cuando Artemisia pinta la Magdalena, no elige la tipología de la penitente derrotada, sino la perfumista, que indica un punto de superación de la mujer, el momento de un cambio positivo en su vida...

La aportación de Artemisia, aparte de la belleza de sus Magdalenas, es su visión de mujer; es interesante cómo res-



Judit y Holofernes, Artemisia Gentileschi. © Museo Capodimonte de Nápoles

cata las figuras históricas bíblicas, hay muchas versiones en la historia del arte del episodio de *Susana y los viejos* pero pocas que reflejen ese acto esquivo frente al acoso de los hombres; y en el caso de Judit, lo que más destaca -lo apunta Roland Barthes- es la complicidad entre las mujeres y su manera de mostrarla en la decapitación de Holofernes; Artemisia elige como protagonistas a mujeres que han sido heroínas, no víctimas, las que han tomado el destino en sus manos, y va trabajando esa iconografía bajo la visión de una mujer. Y la Magdalena, sobre todo la de la Catedral de Sevilla, tiene un complemento un poco nostálgico y a la vez nuevo en las Magdalenas.

Y esa pintura en que Jael está martilleando la cabeza de Sísara, imagen del padre de Artemisia, hace pensar en la rebelión edípica freudiana de "matar al padre", al super-yo, para ser uno mismo...

La pintura de Artemisia se presta a muchas interpretaciones porque su padre era la figura de Sísara y es también la figura del padre y de Lot en el cuadro de *Lot y sus hijas*. El vínculo con su padre es clave porque mantienen una relación de discípulo y profesor pero también de padre e hija, de mutua admiración; además, el hecho de que la violación la cometiera un amigo de su padre es un dato determinante... aunque Anna Banti entra un poco de puntillas en este asunto porque no sabe cómo abordarlo, ¿será verdad que era muy joven? ¿será verdad que tenía trece años como entonces ella pensaba? Porque entonces los datos sobre su nacimiento no eran seguros, ¿será verdad que consintió? ¿era en realidad la amante de Tassi?...

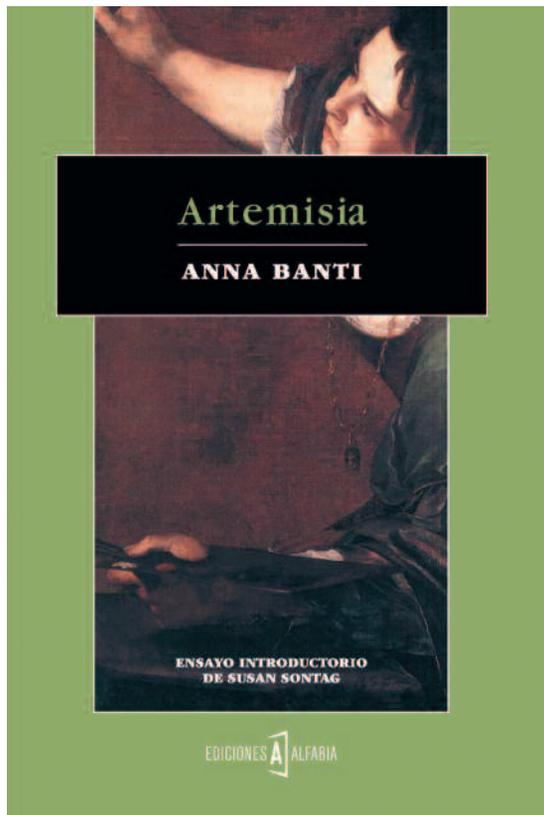
Pero hay documentos donde Artemisia explica cómo la violó...

Se conservan las actas del proceso donde se explican todas las razones, las de Artemisia, las de Agostino Tassi y las de los testigos. Tassi fue condenado, aunque no cumplió la condena; según el código penal de la época, el estupro era castigado simplemente con un exilio durante un cierto tiempo o con una indemnización, no tenía la categoría de delito mayor.

¿Qué podemos aprender de la fuerza de esta mujer? porque todo lo que hizo en su vida fue como una superación.

Si uno se enfrenta a una pasión propia debe hacerlo con toda la fuerza de que es capaz, y en Artemisia esa motivación era la ambición. Es como decir, yo quiero pintar, pero no bodegones ni retratos de cámara sino temas heroicos, que son los que pintan mi padre y sus amigos; tenía 16 años cuando pintó *Susana y los viejos*, lo que revela su postura de no querer hacer te-

“Su pintura está íntimamente relacionada con sus experiencias como mujer”



Portada del libro *Artemisia* de Ana Banti editado por Ediciones Alfabet

mas menores. No sé si habría muchas mujeres pintoras en aquella época, seguramente quedan muchas por descubrir...

Algunas pintaban a la sombra de un hombre...

Exactamente, y ése es el gran trabajo pendiente, la recuperación de las mujeres que han tenido importancia en su vida y en su obra, y cuyas obras a veces están perdidas o falsamente atribuidas. Es lo que decía Anna Banti cuando afirmaba: “las mujeres mueren”; nos falta esa segunda memoria,

recuperar a todas esas mujeres que han sido valiosas y que no hemos conocido o que no hemos conocido sus obras o que no han sido reivindicadas porque han sido falsamente atribuidas... tampoco ha habido investigación ni documentación.

Si no hubiera sido violada, la pintura de Judit quizás no hubiera sido tan brutal...

¡Ésa es la pregunta!... porque ese cuadro está pintado en Nápoles en 1612, el año de su violación, está pintado en caliente, cuando se ha celebrado el proceso, no es un cuadro en el que haya el paso del tiempo, está pintado en el momento.

Anna Banti habla de la superación de la mujer, dice de Artemisia: “su actitud frente a la adversidad es un ejemplo para mí”; ¿sugiere también su propia relación con su marido, Roberto Longhi. Nuevamente sale la superación de la mujer frente al hombre?

Lo que más me impulsaba a conocer la figura de Anna Banti como escritora es su aportación; ella era ensayista de arte, como su marido, fundó la revista de arte *Paragone* con su marido, y hacía también estudios y ensayos sobre pintores, pero al mismo tiempo tenía una vocación literaria y por la ficción, que la desarrolló cuando empezó a dar un punto de vista sobre la obra de arte diferente al de su marido. Roberto Longhi era un representante de la corriente formalista en la crítica de arte porque por aquel entonces estaba vigente la tendencia que consideraba que la historia del arte es el producto de la evolución de las formas artísticas y que no influyen en nada las circunstancias de la vida de los pintores.

Y cuando Roberto Longhi escribió el artículo sobre Orazio y Artemisia, *Artemisia, padre e hija*, entonces ella investigó el personaje de Artemisia y su historia, conoció la violación, el proceso, las actas y las cartas a los mecenas... una pequeña documentación que se ha ido ampliando y fue entonces cuando pensó que su obra era también un reflejo de su vida; su visión aporta también la vida que vivió ella, pero esto no lo convirtió en una confrontación teórica porque ella no defendió una nueva tendencia en la crítica de arte sino que lo confrontó en el terreno de la novela.

M. Perera

El MoMA, una apuesta pionera por la fotografía

El Museo de Arte Moderno de Nueva York [MoMA] abrió sus puertas en 1929 con el objetivo de exponer la mejor colección del mundo de arte moderno y contemporáneo y con el propósito de fomentar la creatividad, despertar las mentes y estimular la inspiración de sus visitantes. Este mes hemos tenido el privilegio de conversar con **Peter Galassi**, conservador-jefe del Departamento de Fotografía del MoMA.

El año que viene se celebra el 70º aniversario de la inclusión de la fotografía como disciplina artística en el MoMA. La exposición, comisariada por Beaumont Newhall (Photography 1939-1937) que tuvo lugar en 1937 fue el prelude de la densa programación de exposiciones de fotografía que se sucederían en el MoMA. ¿Cómo ha evolucionado la fotografía en el museo en estas siete décadas?

Beaumont Newhall, que venía del ámbito académico de la Historia del Arte, fue elegido para ocuparse de la fotografía en el museo por Alfred H. Barr Jr., fundador y primer director del MoMA. Ambos consideraban que la fotografía merecía el mismo trato que las demás disciplinas artísticas. No obstante, al estallar la Segunda Guerra Mundial, sus planes se vieron truncados debido a la incorporación de Newhall a filas aunque durante este periodo su esposa, Nance, se quedó a cargo de la sección. A final de la guerra, Edward Steichen fue nombrado director del departamento de fotografía y Newhall, se desvinculó del museo. Por aquel entonces, hacia finales de los años 40, Steichen se interesó por la fotografía como vehículo de comunicación. Hay que tener en cuenta que aquella era la época de las grandes revistas gráficas como Life...

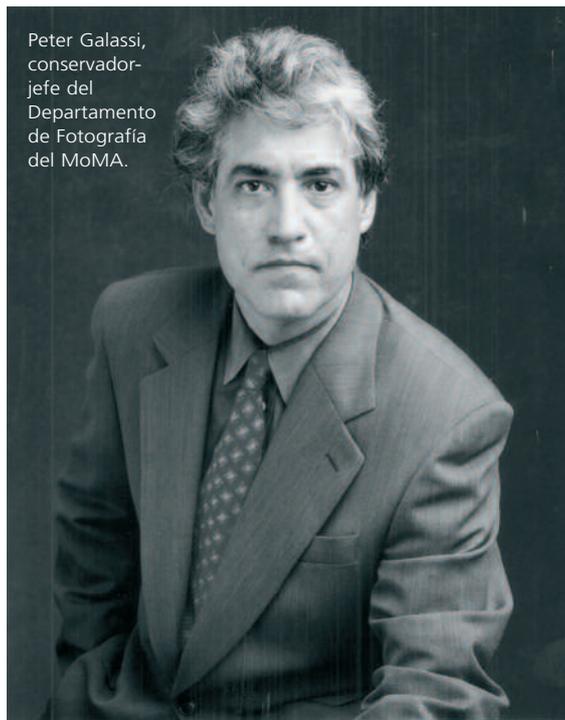
La exposición, *La Familia del Hombre*, comisariada por Steichen, podría considerarse el triunfo de la estética de la revista fotográfica pues trataba la imagen fotográfica no como un trabajo soberano del artista individual, sino como

material al servicio de una visión editorial.

En 1962 John Scarkowski reemplazó a Steichen y centró los intereses del departamento en la fotografía de autor. Su primera exposición fue *Five Unrelated Photographers*, y enseguida organizó una serie de retrospectivas de los grandes maestros de la fotografía del siglo XX, así como exposiciones temáticas acerca de la naturaleza y las funciones de la fotografía.

En 1991, cuando me hice cargo del

rango que tienen a su cargo a tres adjuntos. Dos personas más se ocupan de las tareas administrativas, hay una persona encargada de la catalogación de las obras, y otra de su mantenimiento. Las salas permanentes ocupan unos 450 metros cuadrados, y en ellas se ofrece una síntesis de la historia de la fotografía. Esta muestra se renueva cada ocho meses introduciendo alguna variación en el tema central. Tenemos una sala de unos 200 metros cuadrados- donde presentamos tres exposiciones temporales al año. Cada otoño, en esta sala, presentamos la serie *Nueva Fotografía*, que incluye obra reciente de dos o tres artistas. Habitualmente también se incluyen fotografías en las exposiciones de arte contemporáneo de la colección permanente. Por ejemplo, ahora hay una pared en la que se exponen fotografías de Rodchenko en una sala reservada al arte ruso del periodo de la Revolución Rusa, y en breve se mostrarán retratos de August Sander en las salas dedicadas al arte alemán de los años 20.



Peter Galassi, conservador-jefe del Departamento de Fotografía del MoMA.

¿Cuántas piezas forman la colección de fotografías del MoMA? ¿Qué porcentaje de los fondos sale a la luz en las exposiciones? La colección comprende unos 25.000 fotografías. Como ocurre con los demás museos poseemos más obras de las que podemos mostrar, esto suele ser muy normal en el caso de la obra sobre papel (dibujos, grabados y fotografías). Y como el papel es sensible a la luz no se puede exponerse indefinidamente. Normalmente se expone aproximadamente el 1% de los fondos. Además tenemos un programa de préstamos muy activo. Por cierto, ¿sabía que una de nuestras exposiciones se muestra actualmente en Madrid?

¿Cuántas piezas forman la colección de fotografías del MoMA? ¿Qué porcentaje de los fondos sale a la luz en las exposiciones? La colección comprende unos 25.000 fotografías. Como ocurre con los demás museos poseemos más obras de las que podemos mostrar, esto suele ser muy normal en el caso de la obra sobre papel (dibujos, grabados y fotografías). Y como el papel es sensible a la luz no se puede exponerse indefinidamente. Normalmente se expone aproximadamente el 1% de los fondos. Además tenemos un programa de préstamos muy activo. Por cierto, ¿sabía que una de nuestras exposiciones se muestra actualmente en Madrid?

¿Cuántas piezas forman la colección de fotografías del MoMA? ¿Qué porcentaje de los fondos sale a la luz en las exposiciones? La colección comprende unos 25.000 fotografías. Como ocurre con los demás museos poseemos más obras de las que podemos mostrar, esto suele ser muy normal en el caso de la obra sobre papel (dibujos, grabados y fotografías). Y como el papel es sensible a la luz no se puede exponerse indefinidamente. Normalmente se expone aproximadamente el 1% de los fondos. Además tenemos un programa de préstamos muy activo. Por cierto, ¿sabía que una de nuestras exposiciones se muestra actualmente en Madrid?

Sí, lo sé. Se trata de "Retratos de Nueva York. Fotografías del MoMA" en la Casa Encendida.

Nuestro departamento también tiene un centro de estudios financiado por la Fundación Erma y Victor Hasselblad desde 1984 que puede visitarse median-

Departamento sustituyendo a Szarkowski, decidí centrarnos en la fotografía tradicional y en las tendencias más modernas desarrolladas desde los años 60.

A lo largo de estos últimos quince años nos hemos empeñado en establecer un diálogo entre estos dos extremos claramente antagónicos

¿Cómo está organizado el departamento? ¿Cuántas exposiciones se programan -en su sede de Nueva York, itinerantes y en su web?

Contamos con un equipo de once personas. Junto al conservador jefe hay otros cuatro conservadores de distinto



Roses, **Tina Modotti** © The Museum of Modern Art.

“La colección del MoMA comprende unas 25.000 fotografías”

“El fundador consideró que la fotografía merecía el mismo trato que el resto de disciplinas artísticas”



Arbutus Menziesii, **Carleton E. Watkins**. © The Museum of Modern Art.



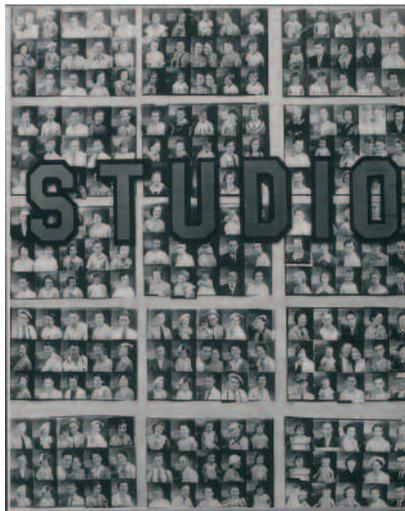
Fête du Trone, Eugene Atget © The Museum of Modern Art

te cita previa y es frecuentado por estudiantes, investigadores y artistas. También prestamos mucha atención a la exposición en nuestra página web [www.moma.org].

¿Con qué periodicidad suman nuevas fotografías a la colección y cuál es la política de adquisiciones del departamento? ¿Qué porcentaje procede de donaciones? y ¿cuál sería el perfil del donante de fotografía?

El MoMA está regido por un Patronato que es el último responsable ante el Fiscal General del Estado de Nueva York. Cada departamento tiene un comité cuyo presidente debe ser miembro del Patronato, además de otros miembros que, aunque no pertenezcan al Patronato, tengan un interés especial por la materia del departamento. Gran parte de los miembros de estos comités son coleccionistas, y todos ellos tienen la obligación de contribuir con fondos para la adquisición de obra. Ninguno de los fondos del presupuesto general del museo se destina a la adquisición de obras. En Estados Unidos los museos son generalmente creados y sostenidos por el público por lo que el papel del donante es sumamente importante. Aproximadamente el 20% del presupuesto general procede de las entradas, y el resto debe ser recaudado de una manera u otra. El departamento de fotografía del MoMA se reúne tres veces al año para aprobar la entrada de obras en la colección, vía adquisición o donación.

Frecuentemente los departamentos de fotografía de los museos organizan



Penny Picture display, Walker Evans © The Museum of Modern Art.

grupos en función de las necesidades del departamento, tal como hace el San Francisco Museum of Modern Art o el J. Paul Getty Museum en Los Angeles. ¿Tiene su departamento 'acceso' al exterior? ¿A miembros de la comunidad fotográfica, a mecenas del arte o investigadores?

Creo que ya hemos tocado este tema, pero sí, en efecto. Nuestro departamento trabaja con un segundo grupo, el Consejo Fotográfico [Photography Council] con el que organizamos conjuntamente eventos, a menudo con artistas, y que también contribuye con fondos para adquisiciones. También, como he mencionado, existe el Centro de Estudio Fotográfico Erma y Victor Hasselblad. Por ejemplo, cualquier persona quisiera visionar la colección completa de fotografías de Eugene Atget -cer-

ca de 5.000 imágenes- podría hacerlo allí.

Según su experiencia, ¿considera necesaria la existencia de un departamento de fotografía en un museo de arte? Si no fuera así ¿cuál sería la alternativa?

Hoy día se tiende a intercambiar y solapar contenidos entre disciplinas artísticas, aunque dividir el arte contemporáneo en disciplinas es muy problemático. Me he dado cuenta de que los museos de arte moderno que carecen de departamento de fotografía a veces muestran clamorosas lagunas en sus colecciones de fotografía. Creo que la estructura de siete departamentos que tiene el MoMA funciona bastante bien porque existe un diálogo entre todos. La complejidad del arte moderno y contemporáneo es una realidad que está en constante evolución. En el MoMA, por ejemplo, existía un 'Departamento de Cine', que se transformó en 'Departamento de Cine y Vídeo'; luego se dividió en dos departamentos independientes: el de 'Cine' y el de 'Medios'. Y recientemente, bajo la tutela de Klaus Biesenbach, este 'Departamento de Medios' se ha convertido en 'Departamento de Medios y Performance'. Esta evolución no ha obedecido a un mero capricho del museo sino a los cambios de tendencias.

La fotografía vive una revolución digital, y proliferan las imágenes de grandes dimensiones, ¿cómo ve el futuro de la fotografía como obra de arte?

La tecnología de la fotografía no cesa de evolucionar. Confieso que la revolución digital ha supuesto un enorme cambio, pero no existe diferencia -en cuanto a su status artístico- entre la fotografía de procedencia química y la digital. Me parece increíble que muchos jóvenes sientan nostalgia por la fotografía analógica.

¿Qué fotógrafos españoles están representados en la colección del MoMA?

La exposición *Fauna* con trabajos de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera se incluyó en el programa de exposiciones, y también hay obra de Juan Muñoz en otra muestra que se puede ver en el web del museo.

¿Se han programado otras exposiciones que incluyan artistas de España?

Sí, hemos expuesto y coleccionado fotografías de Jorge Ribalta, y mis compañeros y yo le auguramos un futuro muy estimulante a la fotografía en España.

Rosalind Williams

Photography considered Art from the beginning of the MoMA



Black Canyon, Timothy O'Sullivan. © The Museum of Modern Art.

The Museum of Modern Art opened its doors to the public in 1929 and was founded with the specific goal of presenting exhibitions and the world's finest collection of modern and contemporary art which would fuel creativity, ignite minds and provide inspiration for its visitors.

The photography section of Tendencias considers it to be a privilege to share with our readers an interview with Peter Galassi, the chief curator of the Department of Photographs of New York's Museum of Modern Art.

Next year, 2010, will mark the 70th anniversary of the Museum of Modern Art's dedication to photography as an artistic discipline. Beaumont Newhall's

*exhibition **Photography 1839-1937** presented in 1937 offered the prelude to the establishment of a curatorial area within the context of the Museum dedicated to the medium or photography. Over the last seven decades, how has the department evolved?*

Newhall, who had been trained as an art historian, was hired by Alfred H. Barr Jr., the founding director of the Museum of Modern Art, and both of them approached photography as a medium of art like any other. However, the war upset the apple cart, so to speak. Newhall was in the army and his wife Nancy cared for the department. At the end of the war Edward Steichen was hired as director of the department, and Newhall soon

left. By then, Steichen was interested in photography principally as a medium of mass communication. Remember this was the heyday of the magazines, such as *Life*; Steichen's exhibition *The Family of Man* can be thought of as a triumph of the magazine aesthetic, which treated photographs not as the sovereign work of individual artists but as raw material for the editor's vision. In 1962 John Szarkowski succeeded Steichen and promptly redirected the department's concerns to the work of independent artists. His first exhibition was entitled *Five Unrelated Photographers*. He then proceeded to mount a string of major retrospectives of many of the great figures of twentieth century photography,

and he organized a number of synthetic exhibitions about the nature and functions of photography as a whole. In 1991, when I succeeded Szarkowski, it seemed to me that the most important challenge was to deal with both traditional photography and with the younger photographic traditions that had developed since the 1960s within contemporary art. At the time, these two domains of photography were quite separate and indeed quite hostile to each other. We have done our best over the past fifteen years or so to engage both of photography's worlds and to encourage them to get to know each other.

How is the department of photographs at MoMA organized? How many exhibitions are presented yearly in New York? How many exhibitions are on tour? How many are on-line?

The Department of Photography at MoMA has a staff of eleven in all. In addition to the chief curator there are four curators of varying rank. Two other staff members take care of administrative tasks. Finally, there are three curatorial assistants, a cataloguer and a preparator who handles and cares for the photographs. In the photography galleries, about 450 square meters are devoted to an outline of the history of photography, drawn from the collection. This display is refreshed with different pictures about every eight months, and the emphasis changes with each new installation, but there is always a broad overview of the history



The Great Wave, **Gustave Le Gray**. © The Museum of Modern Art.

“I find it puzzling that quite a few young people express nostalgia for analogue photography”

“There are more than 25,000 photographs in the Collection”

“About 1% of MoMA’s photography collection is on view”

of photography. Next to the collection galleries is a gallery of about 200 square meters in which we present three temporary exhibitions each year. Every fall, this gallery is devoted to the New Photography series, which presents recent bodies of work by two or three artists. In addition, we organize each year one or two larger exhibitions -between 400 and 700 square meters- which are presented in the Museum’s galleries for temporary exhibitions. Finally, photographs are regularly included in the displays of contemporary art from the collection, and from time to time in the painting and sculpture galleries. For example, at the moment there is a wall of Rodchenko

photographs in the gallery devoted to Russian art of the revolutionary period, and soon there will be a group of portraits by August Sander in the galleries for German art of the twenties.

How many objects are in the permanent Collection of Photographs? What percentage of these images ‘see the light of day’... i.e, are included in an exhibition in one form or another either within the framework of MoMA or loaned to other institutions?.

There are more than 25,000 photographs in the Collection. Any comprehensive museum has many more works in the collection that can ever be on view at any one time, especially in the paper mediums of

drawings, prints and photographs. And, since works on paper are sensitive to light, they can’t be on permanent display in any case. At any given moment, perhaps about 1% of MoMA’s photography collection is on view in the galleries. In addition, we have a very active loan program. By the way, did you know we have an exhibition in Spain right now?

Yes! I know. Retratos de Nueva York. Fotografías del MoMA at La Casa Encendida.

My colleague Sarah Hermanson organized that exhibition from our collection. Also the department has a study center, endowed by the Erma and Victor Hasselblad Foundation in 1984, which can be visited by

appointment and is actively used by students and scholars and artists. We are also very actively working on displaying an ever-increasing proportion of the collection on the Museum's website.

How often are new works added to the collection and what is the department's acquisitions policy? Is there a fixed budget for acquisitions? What percentage of the photographs in the collection are the result of donations? And, is there a specific 'profile' for a donor of photographs?

The Museum of Modern Art is governed by its Board of Trustees who are ultimately responsible to the Attorney General of the State of New York, which chartered the Museum as an educational institution. Each curatorial department is overseen by a committee appointed by the Board of Trustees. The chairman of each committee must be a member of the Board, but in addition to other Trustees the committee is composed of other individuals who are not members of the Board but who have a keen interest in the artistic discipline of the particular department. Many of them are collectors. All committee members are expected to contribute funds for acquisitions. No funds from the Museum's operating budget are allocated for acquisitions.

Take into consideration that in the United States, museums generally are created and sustained by the communities they serve. As a consequence, the role of the donor is quite important. Less than 1% of the Museum's total budget comes from government funds. About 20% comes from admission fees and the remainder is raised in one way or another. Therefore the role of the donor is quite important and is an integral part of the Museum, not only for acquisitions but also for helping to weave the whole relationship to the civic environment as a guided spirit

and overseer of behavior, i.e. the Museum's interaction with the community in which it is established. MoMA's Committee on Photography meets three times a year and formally approves all additions to the collection, whether by gift or purchase. The Department of Photography also works with a second group, called the 'Photography Council' for whom we organize events, often with artists, and who also contribute to acquisition funds.

It is known that departments of photography often organize special interest groups, in



Macon, Georgia, Lewis Hine © The Museum of Modern Art

one form or another, in relation to the department's interests and needs -such is the case at museums such as the San Francisco MOMA as well as the J. Paul Getty Museum in Los Angeles. How accessible is MoMA's Department of photography to the 'outside world'?

As I mentioned earlier, we have a study room, the Erma and Victor Hasselblad Photography Study Center, which is open to the public by appointment. For example, should someone wish to view the entire collection of 5,000 prints by Eugene Atget, it would theoretically be possible to do so, in the Hasselblad Study Center.

Would you consider the creation of a department of photographs, as such, within the context of an art museum a necessary entity.

If so, why? If not, what could possibly be the alternative to a 'Department of Photographs' in the context of an art museum.

Today there is a great deal more exchange and overlap among the various mediums than there used to be, so much so that it would be absurd to concentrate on work in any single medium. In that sense, dividing up contemporary art in terms of mediums is very problematic. On the other hand, I have noticed that museums of modern art that lack photography departments often have very extensive gaps with respect to photography in both their collections and their

programs. The fact is that no one can know and appreciate everything, and from an institutional point of view it can be very valuable to have different areas of expertise -as long as there is an active exchange among the different departments. I think that MoMA's structure of seven curatorial departments can work quite well, as long as we all talk to one another, which I'm happy to say we do. It is important to remember, too, that the complexity of modern and contemporary art is a reality, and it is constantly changing. At MoMA, for example, there was first the 'Department of Film', which became the 'Department of Film and Video'. Then the department split into the 'Department of Film and the Department of Media'. Recently, under Klaus

Biesenbach, the Department of Media has evolved into the 'Department of Media and Performance Art'. This evolution was not a caprice of the Museum; it was a response to the changing patterns of artistic creation and tradition.

Given the presence of the digital revolution in which the medium is currently submerged, along with the proliferation of photographs with dimensions very often larger than life, how do you envision the future of photography as an art form? Or, worded differently, does the chemical or non chemical methodology or the size of the final work have anything to do with whether or not a photograph may or may not be considered a work of art?

The technology of photography has never ceased to change. I admit that the digital revolution is an enormous change, but there is absolutely no difference between chemically and digitally produced photography in relation to its artistic status. I find it puzzling that quite a few young people express nostalgia for analogue photography.

Lastly, among works in the Collection of Photographs at the MoMA, which photographers from Spain are represented? The exhibition Fauna by Joan Fontcuberta and Pere Formiguera was included in the MoMA's exhibition program. Work by Juan Muñoz is now included in another exhibition and is now part of the department's on-line exhibitions program. Has the Department of Photographs programmed any other exhibitions which have included work by artists from Spain?

We have also shown and collected photographs by Jorge Ribalta, and my colleagues and I look forward to what we are sure will be a lively future for photography in Spain.

Rosalind Williams



Georges Lallemand (c.1570-1636). *Hombre de pie con traje elaborado*. © Jeffrey Horvitz.



Jeffrey Horvitz una vida en papel

Jeffrey Horvitz posee la mejor colección privada de Norteamérica de dibujos de antiguos maestros franceses y del siglo XIX fruto de más de un cuarto de siglo coleccionando dibujos y pinturas.

El público ha tenido ocasión de disfrutar de esta colección que ha sido exhibida bajo el título *Maestría y Elegancia* [Mastery and Elegance] en distintas exposiciones itinerantes que, entre el año 1998 y el 2000, han recalado en los museos de las universidades de Harvard y Cambridge, y que también ha viajado a Toronto, París, Edimburgo, Nueva York y Los Ángeles.

Recientemente su valiosa colección de dibujos italianos fue dispersada entre diversas donaciones a museos y una subasta monográfica celebrada en Sotheby's Nueva York que despertó un gran interés mediático. Lo curioso es que Jeffrey Horvitz se ha dedicado al arte contemporáneo como galerista, actividad que abandonó para dedicarse a las inversiones privadas.

Crispian Riley-Smith, anticuario especializado en dibujos de maestros antiguos y modernos y organizador de la feria Master Drawings de Londres, ha



Nicolas Poussin (1594-1665). *Sátiro y Ninfas*. © Jeffrey Horvitz

entrevistado en exclusiva para nuestra revista al renombrado coleccionista.

¿Podría explicarnos en qué consiste su teoría del diagrama de Venn aplicado al coleccionismo?

Usé por primera vez la teoría del diagrama de Venn cuando era un joven marchante en Los Ángeles especializado en arte del siglo XIX y contemporáneo, hasta los años setenta. Muchos de mis clientes acudían a mí en busca de orientaciones acerca de cómo coleccionar de manera adecuada y yo deseaba proporcionarles una fórmula que les ayudara a tomar sus decisiones.

La teoría de Venn se basa en una formulación muy simple que no se reduce a puras conjeturas matemáticas.

Imagine tres categorías: una comprende aquellas obras de arte que los expertos (comisarios, eruditos, etc...) consideran como muy buenas. La segunda está compuesta por aquellas obras que se venden en una feria a un precio razonable, mientras que la tercera incluye todas las obras de arte que le gustan a usted. Debería adquirir aquella que resulte de la intersección de estos tres campos. En otras palabras, compre obras que los expertos consideren muy buenas, que tengan un precio ajustado, y que usted aprecie.

Es un consejo razonable que no requiere necesariamente del marco de una teoría para ser aceptado.

Hace 10 años le preguntaron cómo

intuía el desarrollo de su colección y usted respondió que, tal vez, se enfocara hacia el área de los manuscritos iluminados, que ya había abordado con anterioridad, y que también proseguiría con su colección de pintura francesa. ¿Ha sucedido tal como anticipaba?

¡Ah, los manuscritos iluminados! Los adoro. Son obra sobre papel pero al mismo tiempo también son pequeñas pinturas. De cualquier forma, fueron varios los factores que me impulsaron a abandonar el campo de los manus-

“Compre obras que los expertos consideren muy buenas, de precio ajustado, y que usted aprecie”

critos. El primer empujón al estilo francés empezó a desarrollarse por influencia de los artistas italianos de Fontainebleau, allá por mediados del siglo XVI. Antes de ello, el arte francés destilaba una especie de ‘gusto internacional’, aunque detentaba una incuestionable esencia francesa. Pero contar la historia completa del dibujo francés hasta el siglo XIX no requiere hablar de los manuscritos iluminados aunque, realmente, serían una bonita adición.

Además las obras de buena calidad, en buen estado de conservación, no

son frecuentes y las grandes obras son extremadamente escasas lo que hace muy difícil cualquier incorporación significativa a mi colección. Por otro lado, existe un grupo muy reducido de anticuarios, distinto al que trata con dibujos. En definitiva, avanzar en esta dirección implicaría un compromiso especial de tiempo y dinero, con escasas perspectivas de poder añadir alguna obra relevante a mi colección. Así que he optado por no comprar nada y no lo lamento.

Ahora que se ha desprendido de su colección de dibujos italianos ¿tiene algún remordimiento o está contento ante la perspectiva de que puedan ser disfrutados por otros coleccionistas y museos?

Tengo sentimientos contradictorios acerca de mis dibujos italianos. Como aún conservo cerca de 1.400 dibujos franceses, no me era materialmente posible disfrutar de los que tenía con la frecuencia que me hubiera gustado; pero sigo adorando los dibujos italianos y conservo magníficos recuerdos de la mayoría de mis adquisiciones y de los anticuarios que me los vendieron. Evidentemente, no puedo reemplazar lo que vendí. Lo más gratificante [de la subasta celebrada en Sotheby’s Nueva York el año pasado] fue que la mayoría de los museos pudieron adquirir obras y lo que no se vendió (o lo que no estaba a la venta) se ha expuesto en museos como el Louvre, Boston, Los Ángeles, Washington.



Jean-Antoine Watteau (1684-1721). *Pareja sentada en el suelo*. © Jeffrey Horvitz

Algunos importantes coleccionistas pudieron comprar en aquella licitación y espero que su destino final sea una colección pública. Mi principal preocupación es que esos dibujos estén bien cuidados y no permanezcan ocultos para disfrute de unos pocos.

¿Cómo le han ayudado ferias como *Master Drawings Londres y Nueva York a encontrar material*?

Ninguno de estos eventos organizados, ni siquiera la *Semana de Antiguos Maestros* [Old Master Week] o las ferias de arte, son de mi agrado.

Están bien para ver un montón de cosas en poco tiempo, pero soy de los que prefiere encontrarse con estos especialistas en un momento más tranquilo, en un contexto más relajado y con más tiempo por delante para hablar de los dibujos y alternar un poco en sociedad...

Comprendo la necesidad de adaptarse a un mundo donde existe más dinero que tiempo, y las viejas fórmulas que implicaban largas conversaciones con el galerista, parecen ahora algo desfasadas.

Pero es así como yo logré aprender mucho, y no hubiera podido construir mi colección si únicamente existieran ferias de arte y eventos similares.

No tengo ningún problema para encontrar piezas en París, Londres o Nueva York al margen de estos eventos organizados que, aunque parezca mentira, parecen más adecuados para coleccionistas noveles y comisarios experimentados.

¿Cómo ha evolucionado el mercado en los últimos años?

En términos generales se ha vuelto más caro y existe menos material en circulación. En el ámbito de los dibujos franceses, a excepción de un puñado de artistas, este cambio no ha sido tan radical como con los dibujos holandeses e italianos.

Los anticuarios parecen dedicar más tiempo a viajar a las ferias de arte y a asistir a subastas que a buscar material para los coleccionistas privados.

“Las ferias son eventos más adecuados para coleccionistas noveles”

Algunos galeristas han logrado mantenerse exclusivamente especializados en dibujos de antiguos maestros pero muchos otros han abierto su campo hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

La prensa habla sin cesar del mundo del arte como mercado financiero e internet contribuye a reforzar esa impresión. Además, los galeristas especializados imitan la manera en la que el mercado moderno y contemporáneo ha trabajado durante décadas. La información sobre las transacciones se transmite a enorme velocidad. Los rumores se convierten en realidad.

¿Tiene algún remordimiento como comprador?

Es extraño pero tengo varios remordi-

mientos. Mi comisario, Alvin Clark, y yo debatimos con frecuencia este punto, y él se sorprende al comprobar cómo algunas cosas importantes parecen escapársenos permanentemente.

A veces lamento haber gastado demasiado dinero en arte, en términos globales, pero raramente me arrepiento de haber realizado una compra en concreto.

Mi filosofía es que uno es siempre feliz cuando intenta comprar arte porque si adquieres algo que deseas eres feliz, pero si no logras comprarlo, conservas el dinero y eres feliz de igual forma. Con esta mentalidad afronto las cosas.

Si pudiera conocer a un artista de su colección ¿quién sería el elegido y qué le preguntaría?

Elegiría a Hubert Robert (1733-1808) [pintor francés especializado en pinturas de ruinas y caprichos arquitectónicos]. Y le preguntaría quién trabajaba con él y cómo era dibujar en Roma en el siglo XVIII en la misma época que otros artistas, especialmente Fragonard. Hubiera tenido interesantes historias que contar.

Si pudiera conocer a un coleccionista de su mismo campo ¿quién sería y qué le preguntaría?

Eugene Thaw. Inexplicablemente, nunca hemos coincidido. ¿Qué le preguntaría? Bueno, “¡cuéntame todo lo que sabes sobre el coleccionismo!”, “¿Cómo decidiste lo que querías comprar?”, “¿Qué anécdotas recuerdas de tus compras privadas?”, “¿Cuáles son tus preferencias independientemente de su valor o rareza?”.

¿Qué es lo que motiva a la gente a coleccionar dibujos?

El dibujo brinda la sensación más íntima e inmediata de estar en presencia del artista. Puedes ver su mano, cómo modifica la presión de la línea, puedes sentir su pulso y el ritmo. El papel es ligero, puedes sostenerlo en tus manos y acercarlo a tu cara. Desprende un aroma y una textura. Puedes sentir las certezas y las incertidumbres que asaltaban al artista al desarrollar la composición o la figura. Hay cambios y borrones. Incluso daños contemporáneos, como gotas de tinta o de óleo producidos en el estudio del artista, que nos proporcionan una conexión directa con el artista y el proceso artístico.

Crispian Riley-Smith

Especialista en Dibujos de Maestros Antiguos y Modernos

Jeffrey Horvitz

A life in paper

Jeffrey Horvitz has the finest collection of French Old Master and 19th Century drawings in private hands in North America. He has been an active buyer in this field, as well as paintings, for the last 25 years. The drawings collection is known to a wider public through the travelling exhibition from 1998 till 2000, "Mastery and Elegance", which started at Harvard University Art Museum, Cambridge, and travelled to Toronto, Paris, Edinburgh, New York and Los Angeles. The Italian collection of drawings was recently dispersed through museum donations and at a single sale auction in New York in 2008 at Sotheby's. Interestingly Jeffrey Horvitz's background was as a dealer in Contemporary art, and now as a real estate and private investor. Here follows an interview with Jeffrey Horvitz and Crispian Riley-Smith.

Please explain your Venn diagram theory of collecting which I think would interest collectors of all fields.

I first used the Venn diagram theory when I was a young art dealer in Los Angeles specializing in late nineteenth century through then-contemporary art, i.e. of the 1970's. Many clients were asking for advice as to how to think about collecting and I wanted a simple framework to help them with decisions. The Venn theory is based on simple set theory, but is not at all mathematical. Imagine three sets of art. One is the set of all works of art that experts (curators, scholars, etc.) think are very good. Another set is all the works of art for sale at a fair or reasonable price. Third is the set of all the works of art

that you like. Buy the intersection of those three sets. In other words only buy works that experts consider very good, that are fairly priced, and which you also like. It is sound advice and doesn't necessarily need set theory as the framework.

10 years ago you were asked how do you see your collection developing and you said that you might go in the direction of illuminated manuscripts, that you would carry on as before and that you would continue to develop your French paintings collection. Has this happened as you anticipated?

Ah, illuminated manuscripts! I love them. They are works on paper but also small paintings. There were several

"The market has become more expensive and material in shorter supply."

considerations that led me to abandon the expansion into this field. The main thrust of the French style of art gets its real start with the influence of Italian artists at Fontainebleau in the middle of the 16th century. Before that French art is somewhat international in flavor, although there is a discernable French style. Telling the full story of French drawing well into the 19th century does not require illuminated manuscripts, although they would be a nice addition. Works of good quality and condition are not common and great works are extremely

scarce making it hard to add meaningfully to my large collection. It is a small group of dealers and different from the ones who deal in drawings. To have expanded into this area would have been an additional commitment of time and money with little prospect of adding a lot to my collection. I ended up buying nothing and don't regret it.

Now you have sold your Italian collection do you have any regrets or are you quite happy that these drawings can be enjoyed by other collectors and museums?

I have mixed feeling about the Italian drawings. With about 1400 French drawings still remaining it was never possible to see every drawing frequently anyway, but I do love Italian drawings and have great memories about the purchases of most of them and the dealers who sold them to me. I cannot replace what I sold. Most gratifying was that many major museums were able to acquire pieces and of what was not sold (and what was not offered for sale) many sheets ultimately went to museums including the Louvre, Boston, Los Angeles, Washington. I hope some of the remaining sheets will also find homes in museums. Some major collectors were able to acquire sheets and I hope many of these will ultimately find their way into public collections. My main concern is that these drawings are well cared for and do not get locked away unseen except for a few people.

How have events like Master Drawings London and New York helped you in finding material?

None of the organized multi-dealer events, either Old Master Weeks or art fairs are much to my liking. They are convenient for seeing a lot of things in a short time, but I would prefer to see dealers in a quieter period, more relaxed, and with more time to discuss drawings and to socialize generally. I am sympathetic to the need to accommodate a world where there may be more money than time and the old ways of spending a long time one-on-one with a dealer seem archaic. But that is how I learned a lot and I could not have built up my collection if there were only dealer weeks and art fairs. I have no trouble finding things in Paris, London, or New York outside of the organized events. Oddly, they seem to be most popular for the novice collectors and the experienced curators.

How has the market changed for you over the past few years?

The market has generally become more expensive and material in shorter supply. For French drawings, except for a handful of artists, this change is not extreme unlike Dutch drawings and Italian drawings. Dealers seem to be spending more time traveling to art fairs and auctions than in sourcing material from private collectors. Few dealers have been able to stay exclusively focused on old master drawings so many have expanded into late 19th century and early 20th century drawings. The press breathlessly reports on the art world as a financial commodity and the internet adds to this impression. Dealers own more together, similar to the way the modern and contemporary market has worked for



Charles-Antoine Coypel (1694-1752). Head of Potiphar's Wife. Black chalk and pastel on greenish-blue antique laid paper. © Jeffrey Horvitz

decades. And information on transactions spreads through the media, including the internet, much faster. Rumors become reality.

Do you have any purchasing regrets?

Strangely I have few purchasing regrets. My curator, Alvin Clark, and I discuss this periodically and he has been surprised how few critical things seem to escape permanently. Sometimes I regret spending so much on art overall, but rarely do I regret an individual purchase. My philosophy is that one is always happy trying to buy art because if you buy

something you wanted you are happy and if you are not able to buy it you still have the money and are happy. It is a no-lose proposition in my mind.

If you could meet one artist from your collection who would it be and what would you ask them?

Hubert Robert. "Who was with you?" and "What was it like drawing together with other artists around Rome" in the 18th century, especially Fragonard. He must have great stories.

If you could meet a collector from your collecting area who would it be and what

would you ask them?

Eugene Thaw. Inexplicably I have never met him. What would I ask him? Well, tell me everything you know about collecting. How did you decide what to buy? What special stories do you have about buying privately? What do you particularly like irrespective of value or rarity?

What do think attracts people to collecting drawings?

Drawings convey the most immediate sense of being in the presence of the artist. You see the hand, you see the pressure of the line change, and you feel

the pulse and the rhythm. The paper is light and you can hold it in your hand and bring it close to your face. It has a smell and a texture. You feel the certainty and the uncertainty as a composition or figure develops. There are changes and erasures. Even contemporary damage to a sheet, like spots of ink or oil soiling the paper while in the artists studio give the collector a sense of direct connection to the artist and the artistic process.

Crispian Riley-Smith
Specialist dealer in Old and Modern Master Drawings



Michael Snow

“Trabajo con la concepción del tiempo”

Àngels Barcelona presenta la primera exposición individual en España de **Michael Snow** (Toronto, 1928) con dos nuevas videoinstalaciones y un filme. Hay que acercarse a la galería y ver sus obras para entender por qué Michael Snow es una figura de referencia de las artes visuales y pionero del videoarte. La obra que presenta no se centra en lo narrativo, simplemente sucede, y por tanto, el tiempo forma parte de ella; en *Condensation*, como una ventana frente a un bello prado y un impresionante acantilado, y ante la permanencia del paisaje, la sucesión del cambio del tiempo nos va persuadiendo e involucrando en la contemplación. Un concepto interesante en Snow es el *tempo* en el que todo sucede, que controla a la perfección, muy adecuado a la percepción del espectador de hoy, acostumbrado a una mirada rápida. En *The corner of Braque and Picasso*, imágenes en tiempo real son proyectadas so-

bre cubos blancos que rompen la superficie plana de la pared de la galería y se perciben en distintas perspectivas simultáneamente, un recuerdo del cubismo en movimiento.

¿Cómo recuerda los años 60 en Nueva York?

[Sonríe...] Fueron años sorprendentes por la creatividad que había en Nueva York. Lo más importante fue descubrir el cine experimental porque, aunque hice mi primer film como artista en 1956, no sabía que había otros artistas que hacían lo mismo, y en Nueva York encontré la posibilidad de hacer cine *underground*; además, fue determinante que estuviera allí Jonas Mekas, el organizador del cine experimental y su sala de proyecciones, además, escribió muchos artículos sobre ese cine.

¿Conoció a Andy Warhol?

No, y no me interesa ni su mundo ni su cine *underground*.

¿Cómo ha sido la influencia del cine experimental en el videoarte?

Está muy separado porque la gente que utiliza el cine de 6 mm no es la misma que hace video. Curiosamente el cine experimental también ha permanecido separado del mundo del arte a pesar de que el arte moderno muestra filmes experimentales, al principio no era incluido entre los acontecimientos culturales relevantes ni estaba presente en las exposiciones.

El mercado de esa época tenía público sólo para la pintura y la escultura pero no para el cine experimental, que era completamente pobre, el film no se vendía, sólo se alquilaba, había poco público y pocos coleccionistas y nadie trataba de exhibirlos. Encontrar clientes era muy difícil, especialmente en los años 60 y hasta los 80; los artistas que hacían video han empezado a tener éxito recientemente -a partir de los 80-, y el mundo del arte ha comenzado a utilizar el video como un

medio más, como la pintura o la escultura.

¿Cómo cree que el videoarte ha cambiado el lenguaje del arte y la relación con el espectador?

El video ha cambiado algunas cosas y ha añadido muchas otras. No sé si ha cambiado el lenguaje del arte, la pintura continúa y tal vez haya sido influida por el video... pero también los ordenadores han cambiado las cosas.

¿Cree que los ordenadores han cambiado el panorama de la pintura?



Condensation.

Cada artista es diferente. Mi nueva pieza *Condensation* está hecha para ser proyectada, no para ser mirada en el ordenador, pero es algo difícil de evitar porque todo el mundo tiene DVD en su ordenador...

¿Cómo siente y expresa el paso del tiempo?

Trabajo con el tiempo y es difícil cambiar su percepción. La obra *The corner of Braque and Picasso* son imágenes de la calle que se proyectan en tiempo real sobre la pared de la galería. *Condensation*, en cambio, es en tiempo acelerado, se hizo tomando un fotograma cada diez segundos y montando una secuencia de 24 segundos. La tercera pieza que mostramos es un filme, *See you later, Au revoir*, que dura un minuto. Se trataba de ralentizar 15 minutos un hecho que solemos hacer en uno solo. Es sencillo, si uno trabaja en un medio que en el que existe el tiempo, como el video, don-

“Exploro las posibilidades que existen entre la imagen y el sonido”

“El vídeo empezó a tener éxito a partir de los años 80”

de hay que mostrar la percepción del tiempo... en definitiva, trabajo con una concepción del tiempo.

¿Cómo conjuga el lenguaje visual con la música?

Exploro las posibilidades que existen entre la imagen y el sonido. Normalmente, la voz sincronizada refuerza el poder del realismo, se ve el movimiento de los labios y eso es puro naturalismo; la música, en general, es utilizada para reforzar las emociones, para recalcar si algo es triste o divertido... pero yo estoy en contra de la utilización del sonido en este sentido.

¿Cómo ha evolucionado el jazz con usted?

Trabajo con música totalmente improvisada, no es propiamente jazz, que tiene un ritmo regular; parte de la definición de jazz, pero la improvisación libre es un medio, no un estilo, es un método.

Usted ha influenciado a muchos artistas más jóvenes, entre otros, a Bill Viola... le pregunto una obviedad: ¿se siente satisfecho?

[Ríe francamente satisfecho]... Sí, claro, por supuesto, está muy bien.

¿Hacia dónde cree que va el arte de hoy?

La influencia de internet es muy fuerte, hay una democratización de los medios de hacer imágenes en movimiento, la música... todo el mundo puede utilizar las herramientas, que antes eran para profesionales. Se puede hacer un pequeño video y mostrarlo a millones de personas a través de You Tube y esto cambia la sensibilidad de la gente que habita en este mundo.

¿Y sobre su arte público?

Bueno... he hecho cuatro o cinco obras de arte público en Toronto. Una de ellas es un nuevo edificio de teatro y sala de conciertos con un edificio de apartamentos y un hotel anexos. En la fachada he puesto ventanas de dos metros y hay grandes videos con secuencias que se muestran en estas ventanas cada noche hasta las siete de la mañana en bucle. Es un arte que se ve desde la calle, es realmente público.

¿Tiene algún mensaje concreto que transmitir?

No hay ningún mensaje, sólo que espero que se encuentre interesante.

¿Cómo percibe el paisaje en el tiempo en su obra Condensation?

Es un poco como Monet, que pintó el paso del tiempo. Yo capto el cambio del tiempo frente al paisaje: una tempestad, el sol... son diferentes fotografías cada diez segundos, seis imágenes mostradas en 24 fotogramas, una imagen tras otra.

¿Ha estado muchas veces en este lugar?

Sí, el verano pasado iba un par de veces a la semana para grabar y después hacía el montaje. La instalación de *Picasso-Braque* permite ver desde el interior de la galería todo lo que sucede en la calle en tiempo real y recuerda la importancia que tuvo Barcelona en los inicios del cubismo.

Marga Perera

Hasta 13 de junio
Ángels Barcelona
Pintor Fortuny, 27. . 08001 Barcelona
T. 93 412 54 00
Condensation: 15.000 euros