

Doy amoy La Colección Alorda-Derksen al arte

Si alguien quiere ver la obra de los artistas más mediáticos del momento sin tener que desplazarse a Nueva York o Londres tiene que pasar por la Fundación Alorda-Derksen de Barcelona. Éste es el propósito de Manuel Alorda y su esposa Hanneke Derksen, que llevan años coleccionando arte de diversas épocas y han abierto su Fundación recientemente en el centro de la ciudad. Su objetivo no es exponer únicamente obras de su colección, sino también préstamos de otras instituciones para mostrar al público trabajos de los artistas del siglo

XXI de los que todo el mundo habla, los que están revolucionando la dinámica y las relaciones en el mercado, como Damien Hirst, además de Takashi Murakami y Gabriel Orozco, artistas que están cambiando el concepto de modo de producción artística, aunque más que cambiando, podríamos decir siguiendo un concepto de trabajar a la manera de Warhol, como una factoría. Además, se pueden ver obras de Anselm Kiefer, Dzine, Peter Halley, Imi Knoebel, Anish Kapoor, Daniel Canogar, John Chamerlain, Tim Noble & Sue Webter, Jaume Plensa...

El espacio de exposición es pequeño, pero las obras son realmente muy selectas, por lo que es una visita imprescindible. El buen gusto de los Alorda es fácil de imaginar si se conoce su empresa de diseño de mobiliario para jardines y terrazas, Kettal, la principal patrocinadora de la Fundación. Manuel Alorda, que se apasiona cuando habla de arte, nos habla de sus ideas sobre el arte actual.

¿Cómo empezó su afición por el arte? Mi afición por el arte es muy polivalente, mis padres ya eran coleccionistas y mis suegros, también; a mi mujer le encanta el arte y cuando nos casamos el primer día ya compramos un cuadro.

¿El primer día?

Sí, sí... y así seguimos!. Hemos hecho varias colecciones por amor al arte; esto no quiere decir que lo que está en la Fundación sea todo nuestro, hay muchas obras prestadas. Hemos creado una colección de marcos, con 140 piezas; otra de plata de los siglos XVI al XVIII, de pinturas, de muebles y de alfombras, tenemos una verdadera vocación por el arte; para nosotros el arte ha sido siempre aire, aire dulce, cuando voy a un museo salgo con un gozo que me reconforta, con la sensación de haber hinchado los pulmones de aire fresco... Y esta pasión la compartimos toda la familia; los patronos somos la familia, mis hijos también participan y de vez en cuando también compran arte. Creo que debe ser contagioso -lo digo también por mis generaciones anteriores- no sé si se lleva en los genes o no, pero a mis hijos también les gusta el arte. Compramos pintura del siglo XVI, frescos, arte antiguo, contemporáneo... aquí en la Fundación tenemos solo arte contemporáneo, aunque no todo lo que está aquí es nuestro. Aquí solo está expuesto lo que la Fundación gestiona de arte contemporáneo, aunque la Fundación dispone de muchas más obras para poder prestar a otros museos y fundaciones; también alquilamos obras, el alquiler de las piezas es una entrada de fondos ya que no tenemos ningún patrocinador, todo lo patrocina la Fundación, la familia, o la empresa Kettal... Bueno, nos hemos ido del arte a lo económico...

Bueno, están muy relacionados...

Sí, pero yo no veo el arte como tema económico, para mí el arte no es especulación, se colecciona arte para disfrutarlo. Lo importante de las fundaciones -como Godia, Suñol, Vila Casas... [en Barcelona]- es poseer arte y exponerlo para que la gente pueda disfrutarlo, como hacemos nosotros; no se puede poseer arte y quedárselo para uno mismo. Aquí en Cataluña, yo diría, que hay magníficas colecciones y nadie sabe quién las tiene ni dónde están, hay un gran secretismo con el arte que se posee porque hay un miedo tremendo a decirlo, una gran desconfianza, y creo que el arte hay que compartirlo con la gente.

A propósito de la especulación... usted, que tiene obras de Hirst aquí en la Fundación, ¿cree que lo más artístico de Hirst es su estrategia especulativa, como se ha dicho recientemente?

El arte actual es conceptual, no es el del siglo XVI ó XVII ni del XX, esto era el arte de otra época. Hoy los grandes artistas no pintan ellos, crean el concepto pero no lo realizan. Por eso Hirst tenía 150 personas trabajando; Murakami, 75, y Gabriel Orozco, 60,

"Sólo habrá unas sesenta familias en España que compren arte"

keting. Sin marketing hoy no funciona nada, sin él no existiría ni la Coca-Cola. Lo que ha pasado con estos artistas es que han utilizado sus conceptos y su marketing y el mercado ha pagado; si el mercado no hubiese pagado, ellos no hubiesen cobrado ese dinero. Es decir, quien ha revalorizado la obra de estos artistas -y de muchos más- ha sido el mercado. La demanda es superior a la oferta y por eso los precios suben. Diré más, ĥay mucha gente que no es coleccionista y compra arte para especular, pero ¡gracias a Dios!, porque si no hubiera entidades o particulares que hicieran esto el arte no tendría los precios que tiene hoy y los artistas se estarían muriendo de hambre. Creo que no es malo



"Hoy los grandes artistas crean el concepto pero no lo ejecutan"

que eran quienes materializaban el concepto que había pensado el artista. Y pongo un ejemplo: nunca he visto un arquitecto en la calle con ladrillos y cemento construyendo la casa. Los grandes arquitectos tienen la idea y la pasan a su equipo y luego el constructor hace la acción de construirlo. Estos artistas tienen una idea, un concepto, una organización y un gran mar-

que exista la especulación porque esto fomenta el arte.

¿Y qué pasa con los artistas que no participan en la especulación de su obra?

Si tuvieran demanda harían lo mismo. La especulación forma parte del arte del siglo XXI. Los artistas que no especulan no lo hacen porque no tienen demanda, si la tuvieran, tendrían ayudantes trabajando. ¿Podemos creer que todos los *clavés* los pintó Clavé? ¿o Tàpies?, él los pintaba en los años 60, pero después ya tenía gente trabajando ¿Y cómo un escultor va a trabajar él solo con esculturas de doce metros?, ¿podemos pensar que Plensa lo hace todo él solo? ¡Es que es imposi-

ble! Si Plensa lo hiciera solo, haría dos esculturas al año y costarían millones, y hace 40, 60 u 80. Pero si los artistas no tienen demanda no pueden tener ayudantes. Es que el concepto de arte ha cambiado desde la época de Rembrandt y Rubens...

Que también tenían taller...

Claro, también Rembrandt y Rubens tenían ayudantes. Ahora nos alarmamos porque artistas como Hirst, Murakami y Orozco tienen gente trabajando. ¡Si en los cuadros de Rubens no sabemos qué participación había del taller! Antes era la escuela la que acababa el cuadro y el discípulo también ponía de su parte; ahora no, está todo planificado, y en el mercado del arte actual quien no tiene gente trabajando es que no vende. Aquí en la Fundación tenemos unos cuadros de la serie Quirófanos de Hirst, una serie muy especial, inspirada por el nacimiento de su hijo; es una serie de catorce pinturas, primero hace la fotografía y luego los cuadros. ¿Los ha pintado él? ¡Quién sabe!. Yo no lo sé, no le he visto pintar. Otro ejemplo, Calder, ¿ha hecho él todas sus esculturas? ¡Si hay miles de móviles! El arte es dogma de fe, hay que creer en él... Soy una persona polémica, no guardo las formas en este aspecto, lo que pienso es esto... Antes se llamaba escuela, ahora factoría, y ¡suerte que haya gente que quiera especular porque si no fuera así, el mercado estaría hundido! Hoy, en España no hay mercado. El mercado hay que crearlo y el Gobierno tiene que ayudar a que lo haya. Si no se arregla, no hay mercado de arte y no se hace la feria... y no se hace la feria porque no hay mercado. Sólo faltaba la polémica de Arco que no se sabía si al final se iba a hacer... Cuando la feria ha abierto un poco la mano para que entren otros expositores ha empezado el problema, Arco es una especie de coto cerrado que deja entrar a galerías extranjeras pero de España no. Hay galerías, como Manel Mayoral, donde se pueden encontrar Tàpies, Picasso, Miró... jy no les han dejado entrar!... sin embargo, hay galerías pequeñitas, de provincias, que sí pueden exponer en Arco... ¡claro! porque ellos no hacen competencia. Aquí en Barcelona se dejó hundir *Artexpo*, y los que ahora han organizado Siart son muy valientes, es para alabarlo. Aquí no hay mercado, si hubiera mercado en Barcelona también habría una gran feria de arte. En España, desde el siglo XVII y XVIII había grandes obras de arte y la gente compraba, pero a partir del



Pasión tribal

"La primera pieza que compré de arte africano fue hace once años –nos cuenta Manuel Alorda- Tengo cuatro o cinco piezas y ahora estoy estudiando arte tribal para ver qué piezas pueden interesar y poder hacer una exposición en la Fundación. ¡Me interesan tantas cosas!... Yo tengo que vivir rodeado de cosas, cosas que me hagan leer mucho, investigar, que me hagan viajar, ver y conocer. Y me lo paso muy bien creando los libros. En el que hemos publicado sobre marcos enseñamos también a enmarcar... En la época de El Greco era más caro el marco que la pintura, y muchos pintores se hacían ellos el marco...".

XX la gente ya no compra arte; por poner un ejemplo, Miró, Picasso, Juan Gris, María Blanchard... todos españoles y casi no hay obra suya en España, casi toda su obra está fuera, la gente desde el siglo XX no compra arte, solo debe haber unas sesenta familias en España que compran arte; aquí no se está promocionando el arte, no hay buenas ferias... al Estado no le importa el arte. Por eso no hay ayudas a las ferias. ¡Si son las mismas ferias las que deberían poner dinero para ser buenas!... Lo único que cuenta es ¿da dinero?, lo hacemos; que no, no. ¡Y el arte no es así!

¿Y sobre su colección?

Mi colección de arte contemporáneo no es importante, pero me da mucha satisfacción, aunque la de marcos es una de las más valiosas del mundo, y el libro que hemos publicado sobre marcos es uno de los mejores sobre este tema. De plata española existen dos colecciones importantes en España, una es la de Juan Várez de Madrid, y la otra es la nuestra. El libro que hemos hecho aporta mucha información, porque no hay documentación sobre la plata española. Y ahora hemos hecho un tercer libro sobre la colección de la Fundación, para dar a conocer de qué piezas disponemos para que otras fundaciones y museos puedan solicitarlas si las necesitan. Yo diría que no hay ningún museo, ninguna fundación, en España, tan avanzados en cuanto a este nivel de piezas del siglo XXI como nuestra Fundación.

¿Con qué criterios compran obra?, ¿cuál es el objetivo de la colección? El criterio para comprar es que me guste, que crea que aporta algo. No busco ningún criterio especulativo, ni tener todos los cuadros de determinados artistas, en absoluto. Hay pintores que me interesan y otros que no, lo mismo que de un mismo artista hay pinturas que me interesan y otras que no. Y hay otros que me encantan pero no tengo dinero. Me encantaría tener un Jeff Koons, por ejemplo, pero no tengo dinero. En este momento he dejado a un lado la pintura contemporánea, los marcos y la plata, y ahora compro arte africano tribal y estoy pensando en una exposición sobre la influencia del arte africano en el siglo XX... recuerdo que se hizo una en Nueva York en los años 80, que fue sensacional

¿Qué participación tiene usted en los libros?

Recopilo las piezas que me parecen interesantes y comento y argumento con la persona que va a escribir el libro... y al final... lo menos importante, ¡pagarlo!.

¿Tiene pensado ampliar el espacio de la Fundación?

No, yo empecé con mucha ilusión, pero veo que ni la Generalitat ni el Ajuntament tienen ningún interés, ni siquiera en hacer publicidad para que venga gente... nada.

¿Qué ventajas y desventajas tiene una Fundación?

¿Ventajas?, pues si doy mil euros a la Fundación porque necesita dinero y hago una donación, yo desgravo a la hora de pagar mi renta un 30% y nada más. Es como si, dando 100 euros, me hubiera costado solo 70 euros... ¡pero me cuesta los 70 euros! Si alguien regala un cuadro y se vende, el dinero es para la Fundación. Nosotros

hemos creado esta Fundación para que se pueda ver en Barcelona el arte del siglo XXI, y que no haya que ir a Londres o a Nueva York para ver a estos artistas. Si la gente quiere ver en España a artistas como Hirst, Murakami y Orozco tienen que venir a nuestra Fundación porque no están en ningún otro sitio. Y esta es la finalidad. La Fundación no tiene dueño, tiene patronos que la gestionan, y las

"Creo que la especulación sirve para fomentar el arte"

obras que tenemos son de colecciones privadas, de fundaciones y museos... yo también tengo obras prestadas al Reina Sofía, por ejemplo... lo importante no es quién es el dueño, eso no importa, lo importante es que el arte se pueda ver, porque el arte es fundamental para la vida. Y a propósito del libro que hemos publi-

cado de arte contemporáneo, la Fundación no tiene ningún beneficio y tiene que pagar el *droit de suite* a todos los artistas, ¡lo encuentro inaudito!, pero es la ley y hay que cumplirla.

Además, esto refuerza el mercado de los países donde no existe el droit de suite, y en realidad no beneficia a los artistas...

¡Claro!. A ver, ¿crees que un Damien Hirst tiene que cobrar un droit de suite? ¡Si estos artistas son multimillonarios! y un coleccionista porque compra dos cuadros y después hace un pequeño catálogo tiene que pagar este derecho. Además, independientemente de lo que cuesta el catálogo, habré pagado unos 3.000 euros de droit de suite, esto es mucho dinero porque la Fundación no gana nada, no puede ganar nada.

Marga Perera

Fundació Alorda-Derksen Aragó, 314 08009 Barcelona T. 93 272 62 50 www.fundacionad.com



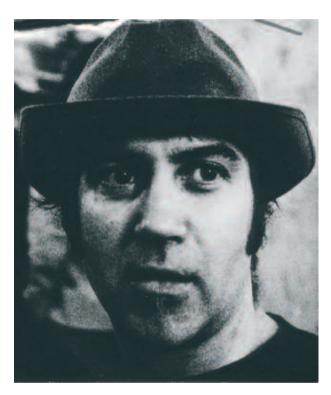
ndreas Hofer (Múnich, 1963) es uno de los artistas alemanes contemporáneos con mayor proyección internacional. Alumno de la famosa academia de Bellas Artes de Munich, completó sus estudios en el Chelsea College of Art&Design de Londres donde empezó a firmar sus obras con el pseudónimo de Andy Hope 1930. Vive y trabaja en Berlín desde el 2000 y, aunque desde mediados de los años 90 expone sus obras e instalaciones en galerías y museos de todo el mundo, solo empezó a lograr repercusión internacional tras su individual en el Lenbachhaus de Munich y en la galería Hauser & Wirth de Londres, diez años más tarde.

Su ecléctico repertorio iconográfico comprende desde personajes cristianos y satánicos, hasta símbolos astrológicos y mitológicos que extrae de la historia del arte tradicional; el icónico Cuadrado Negro de Malevich, por ejemplo, es representado con dientes de vampiro; también recurre a figuras de Hollywood, de la cultura pop y del cómic como iconos de la modernidad o la ciencia ficción. El que sus temas sean variadísimos, unido a la versatilidad de sus medios -pintura, dibujo, collage, instalación, escultura, video, libros y objetos- hace imposible definir su obra con pocas palabras o tratar de adscribir-

la a una categoría. Hofer, que en abril del año próximo expondrá en el Centro de Arte Contemporáneo en Málaga, nos explica de qué manera surgió su interés por el arte: "Podría decir que 'muy pronto, en la infancia' o 'relativamente tarde, cuando ya tenía casi treinta años'. De niño me divertían tanto los cómics americanos que yo mismo intentaba dibujarlos – ¡y por supuesto la cosa no quedo ahí!-. Por otro lado el arte, digamos clásico o tradicional, no me interesaba nada. No se me abrió el "camino hacia el arte" hasta que conocí a Malevich, y luego a Paul Klee, a quien me dediqué muy intensamente después.

Cuando vuelve la vista atrás y piensa en su época de estudiante, ¿hubo profesores –o tal vez otros estudiantes- que influyeran en su desarrollo como artista?

Sin límites: el universo de Andreas Hofer



"¡Me encantan los cómics y las películas sobre los héroes de Marvel!"

No, no hubo nada más allá de la típica colaboración con los profesores y los demás estudiantes, como la que puede vivir cualquiera en una academia –sobre todo en Londres donde los impulsos determinantes venían más bien del exterior, por ejemplo, la gran muestra sobre William Blake que se celebraba en aquella época.

¿Qué exposiciones fueron decisivas para su éxito?

La de *Mundo sin Fin* en el Lenbachhaus de Munich, en la primavera del

2005, y la que hubo un año más tarde, *This is Island Earth* en la galería Hauser & Wirth de Londres,

-en su sede de Piccadilly que todavía tenía un estilo clásico, con las paredes revestidas con paneles de madera-. En ambas tuve plena libertad para la puesta en escena y, sobre todo, la posibilidad de publicar un catálogo bastante grande. Susanne Gaensheimer, entonces en el Lenbachhaus, preparó un libro-catálogo inusualmente voluminoso pues, al fin y al cabo antes solo había expuesto en algunas galerías e instituciones pequeñas y aisladas. ¡Incluso Iwan Wirth quiso editar un libro de mi primera exposición!. Estas muestras me permitieron acceder a un público más amplio. Pero si hablamos de mi – o de "mi" carrera profesional – sin restar valor a lo dicho, entonces mi respuesta solo puede ser: cada exposición que he podido realizar por mí mismo.

¿Hay mecenas o personalidades que influyan en su proceso creativo?

Mecenas no – y ésa tampoco es su función. Personalidades sí, muchas; hoy me gustaría mencionar especialmente al recientemente fallecido J.G.Ballard, que me ha inspirado constantemente desde el 2006 con sus novelas y narraciones, comparable solo con la influencia que ejerce sobre mí Wi-

lliam Burroughs —me fascina porque hace cosas muy distintas aparte de los libros, películas, cuadros u objetos, como la *Dreammachine*.

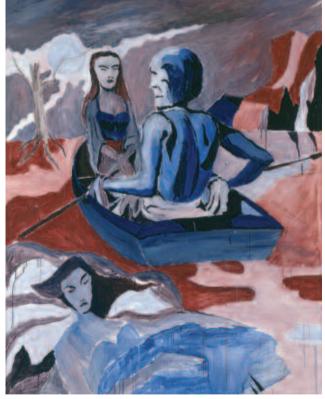
Usted firma sus cuadros como "Andy Hope 1930". ¿Por qué?

Empecé a utilizar ese nombre en 1997, cuando estudiaba en el College of Art&Design en Chelsea. El nombre Andy Hope tiene que ver con Dorian Hope, una identidad de Arthur Cravan, que era y es muy importante para mí. [Nacido en 1888, poeta y boxeador, era sobrino de Oscar Wilde. Fue uno de los precursores del Dadaísmo con su revista Maintenant, de la que era editor y redactor único (escribía en ella con distintos pseudónimos]. Mi obra siempre ha estado muy influenciada por la revolución suprematista y 1930 fue un punto de inflexión

para el movimiento, especialmente para Malevich. El vocabulario abstracto y la pintura figurativa se encontraron -éste es un aspecto esencial en mi obra. Al mismo tiempo coincidió el final de la época del arte moderno, había una atmósfera de ruptura. El año 1930 señaliza un pasado, que está naturalmente presente en el arte contemporáneo...y mi obra se mueve entre el presente, el pasado y el futuro. Andy Hope 1930 es una firma que parece un pseudónimo y, como si fuera una especie de híbrido (al contrario de un nombre artístico inventado) se encuentra entre mi obra y yo mismo. En su artificialidad, marca una cierta distancia, un cuestionamiento frente a la idea de identidad o del concepto de

¿Sigue leyendo cómics? ¿Qué significan los superhéroes para usted? Leo muchos cómics, los colecciono y

veo todas las películas sobre los héroes de Marvel (¡por supuesto también leo otras cosas!). Los superhéroes existen desde hace, más o menos, setenta años; han vivido épocas históricas muy diferentes, empezando por la Gran Depresión en los Éstados Unidos, en cuyo contexto probablemente nacieron; después se produjo la politización en la lucha contra el nacionalsocialismo durante la Segunda Guerra Mundial; tuvieron una nueva función en la Guerra Fría durante la paranoia la era McCarthy... y esa evolución dura hasta hoy.



Andreas Hofer. We Will Buy Your Dreams. 2006. Photo: Roman März, Berlin. © Andreas Hofer

Si nos fijamos en su obra, debido a su versatilidad es casi imposible definirla escuetamente. Encontramos tanto cuadros, como esculturas, instalaciones, proyectos imaginarios referidos a eventos históricos, cómics, dinosaurios, etc.

A mí no me parece nada extraño. Lamento que haya tantos artistas que se limitan en sus métodos, recursos y temas, en cierto modo se 'formatean' a sí mismos, trabajan en una sola cosa que pueda ser identificada inmediatamente como su especialidad, tema, firma... yo que sé, su 'marca'. Yo me puedo mover sin esfuerzo en muchos sentidos y no alcanzo a comprender por



Andreas Hofer. *The Living Tribunal.* 2007. © Andreas Hofer. Photo: Stefan Altenburger Photography Zürich

"No entiendo a los artistas que se limitan a un medio o a un tema. Yo no me pongo límites"

qué uno debería limitarse. Obviamente es un desafío, y uno puede fallar con ciertos materiales o medios... ¡a lo mejor es eso lo que asusta tanto a la mavoría!.

¿Dónde encuentra su inspiración? ¿En la curiosidad?. ¿En el hecho de dejarme contagiar por cuadros, historias o fantasmas?. ¿En las ganas de participar en el juego, en la gran competición que se desarrolla en el campo de batalla de la imaginación?.¡Yo no me hago esas preguntas!. Es algo evidente o un misterio. ¿De qué serviría hallar una respuesta?

Cuando ha dado con su tema, ¿planea su obra o se trata más bien de un proceso espontáneo, que se desarrolla durante su creación?

Las tres cosas a la vez: dar con el tema, como un encuentro casual, la concepción precisa, el cálculo y el proceso, que está dirigido tanto por la casualidad como por esa concepción inicial, pero esto – ¿y qué es lo que quiere decir con "espontáneo"? no se puede premeditar. Sin ese "coeficiente de arte" – así lo llamó Duchamp – no funciona.



Andreas Hofer. Black Square. 2008. Photo: Mike Bruce. © Andreas Hofer

¿Está en contacto con los artistas que viven en Berlín?

No más de lo normal – aunque por supuesto más que en aquellas ciudades en las que no se dan los requisitos para este intercambio, bien porque los artistas no puedan (Londres) o no quieran (Bruselas) vivir en ellas.

¿Cómo es su estudio? ¿Sin que medio no podría trabajar?

¡Sin mi biblioteca me las arreglaría muy mal!.

¿Cómo es un día normal en su vida? ¿Tiene un horario ordenado o es de los que su ritmo de trabajo depende de su inspiración?

Conmigo no hay un día normal, independiente de que todos los seres humanos vayan al baño nada más levantarse, tomen alimentos regularmente o utilicen las piernas para andar – ¡pero imagino que no me está preguntando por esto!. Mi día es 'ordenado' en el sentido de que he adquirido la sufi-

Berlín, la nueva meca

Tras pasar su infancia en Munich y estudiar en Londres, Hofer ahora reside en Berlín y justifica así su elección: "Me atrae su neutralidad -que alcanza la base económica, porque la ciudad está en bancarrota, o mejor dicho no es un lugar tentador para invertir, lo que por desgracia sí ocurre en el resto de ciudades lo que convierte a estos lugares para vivir (v para inventar el arte) en sitios tan 'lucrativos' que los propietarios de los inmuebles se embolsan mucho más dinero por su actividad -improductivaque los que sí producen (digamos: los artistas) que se ven obligados a arreglárselas en lugares demasiado pequeños. ¡Esto no ocurre en Berlín!. Esta curiosa particularidad fue la que convirtió a París en el taller del arte internacional hasta finales de 1950 y después a Nueva York y Manhattan. El chollo junto al río Hudson se acabó a principios de los 90 y desde entonces los artistas ya no proceden de Nueva York, ¡solo llegan allí si ya lo han conseguido!".

ciente experiencia y esa influye en mi vida. Pero también le puedo asegurar, que no tengo una Pyme con varios empleados, y que mi "inspiración" o mi "productividad" no depende ni de ninguna visita matutina a mi taller, ni tampoco al revés.

Usted se relaciona con galeristas y coleccionistas. ¿Es diferente su relación con ellos?. ¿Cuál prefiere?

En los dos 'grupos' que menciona hay gente muy, muy diferente, independientemente de que sea coleccionista o galerista, eso no significa nada. A lo mejor algunos coleccionistas actúan más por detrás y a otros les gusta aparecer con mucho tam-tam en público—lo que naturalmente es algo desaconsejable para los galeristas, aunque esto no impida a algunos intentarlo de todos modos— pero incluso dentro de esos estereotipos no hay una figura per sé que prefiera o con alguien con quien no desee tratar.

Nadia Muenke

CORDEIROS GALERIA

Arte Moderna e Contemporânea

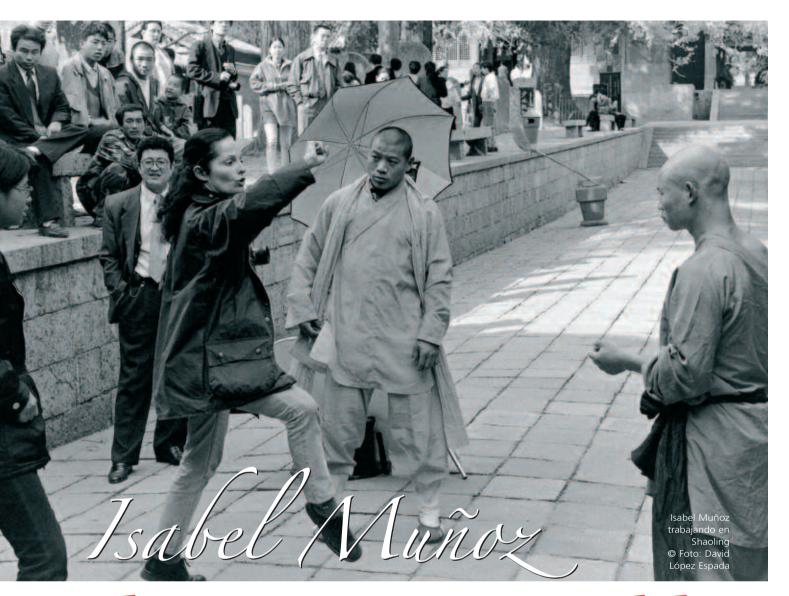
AGUSTIN ÜBEDA	CLARA MARTINS	JOSÉ MANUEL CIRIA	MARIA MADRUGA
ALVARO LAPA	DAMD ALMEIDA	JOSÉ MANUEL QUERRERO	MARIO BISMARCK
ALEX KATZ	DANNY TREACY	JOSÉ MARIA SICILIA	MARKUS LUPERTZ
ANDRÉ LANSKOY	EDUARDO ARROYO	JUAN GENOVES	MOITA MACEDO
ANDRÉS NAGEL	EDUARDO SOUTO MOURA	JUAN USCÉ	NUNG CORDEIRO
ANDY WARHOL	FERNANDO CALHAU	JULIAN SCHNABEL	COUNTIARIA WATTS
ANTONI CLAVE	FFWNCESCO CLEMENTE	JULIÃO SARMENTO	PAUL JENKINS
ANTONIO MACEDO	FFWNOISCO LEIRO	JULIO RESENDE	PAULO TEIXEIRA PINTO
ANTONIO MORAN	_FRANCISCO SIMOES	JÜRIGEN KLAUKE	_FAFAEL CANOGAR
ANTONI TAPIES	FRANK THEEL	KAREL APPEL	RANGE FETTING
ANTONIO SAURA	GEORG BASELITZ	LUIS FEITO	ROBERT QUINAN
ANTONIO SEGUI	GERVADO BURMESTER	LUIS GORDILLO	ROCERIO RIBEIRO
A.R. PENCK	GERHARD RICHTER	MANOLO MILLARES	SALWOOR DALI
AUGUSTO TOMÁS	HANNAH COLLINS	MARLIEL CASIMIRO	SA NOGUEIRA
BEOKY BEASLEY	HELENA ALMELDA	MANUEL HERNÁNDEZ MOMPÓ	BULING WANG
BONIFACIO	JAMES CASEBERE	MANUEL VIOLA	THOMAS RUFF
CARLOS CIRIZA	JOAN HERNANDEZ PULIAN	MARIA JOÃO MARTINS	THOMAS STRUTH
CARMEN CALVO	JOAN MINO	MIQUEL BARCELO	YASUMASA MORIMURA
CINDY SHERMAN	JOÃO MARTINS PEREIRA	MARÍA LUISA CAMPOY	ZHENG DELONG
CIREL A BUARK	JOSE MANUEL BROTO		

Apoio:



HORÁRIO Parque Privativo Haw Antonio Cardous, 178
Apartado 1079
at 01-001 Porte
Pertugal
Teir, 00359 336-076-926
pan 10351 236-076-926
panisidicodo Yoogalarta com





El viaje interminable

los 13 años me volvían loca todos los artilugios, y cayó en mis Amanos un "viewmaster", que era un aparato circular en el que ponías las fotos y podías verlas en tres dimensiones. En aquel momento me di cuenta de que lo que realmente me gustaba no era ver fotos, ¡sino hacerlas yo misma!. Fue entonces cuando reuní todos mis ahorros y compré mi primera cámara, una Instamatic que aún conservo, con la que empecé a fotografiar a mi familia. Es curioso como ya desde pequeña me gustaba mezclar personajes con arquitectura –algo que he seguido haciendo luego-. Me fascina cuando las piedras parecen cobrar vida o cuando el ser humano se convierte en piedra...", evoca Isabel Muñoz (Barcelona, 1951), quien no se arre-

piente de haber cambiado una posible carrera en Ciencias Exactas por la fotografía. Galardonada con dos premios World Press Photo (2000 y 2005), sus reportajes se publican en cabeceras de referencia como el New York Times, El País, Le Monde, The Independent, y sus fotos se exponen en Estados Unidos, Japón, Francia, Italia... Meticulosa y perfeccionista, concede enorme importancia a la técnica, actualizando técnicas de revelado periclitadas apenas practicadas ya en España (cianotipos, platinotipos...) mediante las cuales logra que sus fotos adquieran un volumen tangible, casi bidimensional. La fotógrafa catalana afincada en Madrid ha sido la primera mujer que ha logrado ser admitida para documentar en imágenes los turbadores ritos privados de los derviches. El resultado de esta privilegiada y apasionante aventura son 47 sobrecogedoras imágenes y algunos vídeos tomados en el transcurso de sus viajes a Siria, Turquía, Irán, Irak y el Kurdistán, que dan cuerpo a la exposición *El amor y el éxtasis*, comisariada por Christian Cajoulle y la arquitecta Blanca Lleó, que puede visitarse en las salas del Canal de Isabel II de Madrid.

Muchos de sus trabajos más reconocidos (como su serie sobre prostitución infantil en Camboya o las maras) ponen el foco de atención sobre los excluidos y la violencia. ¿Cómo surge la necesidad de incorporar este componente de denuncia social en su discurso?

En 1996, mientras buscaba una idea para uno de mis temas de siempre, la danza, decidí viajar a Camboya. Me interesaba la exquisita danza gestual camboyana y la bellísima arquitectura del país. Era una época difícil, Pol Pot acababa de dejar Phnom Phen, y estaba a tres kilómetros de los templos, y recuerdo que cuando pase por allí, me

hablaron de un jesuita español establecido en la zona, llamado Kike Figaredo [el misionero gijonés es el prefecto apostólico de la región de Battambang]. No hice mucho caso, a fin de cuentas ¡no había ido a Camboya para conocerle!.

Estando en un pueblo en las proximidades de los tem-

plos, me hablaron de un orfelinato donde vivían niñas que bailaban una danza tradicional. Fui a visitarlo para averiguar si sería posible trabajar con ellas. Cuando llegué al centro el director me dijo que era una casualidad que en ese mismo momento estuvieran también allí dos españoles más, un jesuita y un fotógrafo... ¡el fotógrafo era Gervasio Sánchez!, gran amigo y magnífico fotógrafo.

Al enterarme de que Gervasio también estaba en el orfanato, decidí quedarme y fue entonces cuando conocí a Kike, alguien extraordinario. Hace unos años le hicieron obispo y, para mí, es "el obispo descalzo".

Durante la cena, Gervasio me contó que acababa de fotografiar a un niño al que acababan de amputar una pier-

"Ser mujer

y fotógrafa

a veces ha

sido una

ventaja"

na a causa de una mina. Me dijo que al día siguiente tenía previsto ir a verle al hospital y yo quise acompañarle.

Aquella visita me transformó. Me empecé a sentir mal, me di cuenta de que estaba contando una 'media verdad', y no existe mayor mentira que una verdad a medias. ¡No puedes hablar del cielo y silen-

ciar el infierno!. Me dije que tenía que denunciar todo este drama y me propuse dedicar un trabajo a la tragedia de las minas. Y cuando terminé el tema de la danza y la arquitectura, así lo hice. Nunca fotografío nada que antes no haya pasado por mi corazón.

Por ejemplo, cuando estaba inmersa en el proyecto sobre la tribu de los Surma de Etiopía, leí un reportaje de Rafael Ruiz en el dominical de El País

sobre las maras, las violentas pandillas centroamericanas, un fenómeno que desconocía hasta entonces. Escogí El Salvador, como podía haber elegido Guatemala o Honduras, para investigar el fenómeno de la cultura de la violencia. Qué es lo que empuja a los jóvenes del siglo XXI a luchar.

Qué ventajas y qué limitaciones conllevaba en estos proyectos ser mujer y fotógrafa?

Aunque El Salvador sea un país muy machista, y el tema de la mara también -que una mujer acceda a la intimidad de una mara es algo absolutamente inaudito-, en ningún momento me sentí excluida, todo lo contrario.

Ser mujer me ha dado una mayor cercanía, por ejemplo, en el tema de la prostitución infantil. Otro trabajo que he hecho y que se expondrá en breve en México, está basado en el llamado "Tren de la Muerte" [las espantosas condiciones a las que se enfrenta la emigración que busca, desde el sur de México, llegar a la frontera estadounidense], y tampoco ahí me he sentido excluida por ser mujer, aunque ha habido otros proyectos en los que admito que sí lo fui.



Organizan:





En el marco de

OTOESPAÑA2010















El proyecto de su vida

"¡Es el proyecto de mi vida!", así define Isabel Muñoz la serie Infancias materializada en una exposición que puede visitarse en Caixaforum de Barcelona, que nace con motivo del 20° aniversario de la Declaración de los Derechos del Niño, con la que se pretende concienciar de las realidades y derechos de los niños y niñas en todo el mundo.

concienciar de las realidades y derechos de los niños y niñas en todo el mundo. "Este proyecto surgió de una propuesta de Gregorio Rodríguez, editor de El País, al que se le ocurrió hacer un proyecto con UNICEF sobre 20 países con 5 periodistas (Lola Huete, Pablo Guimón, Rafael Ruíz, Quino Petit y Sergio Fanjul) –explica la fotógrafa-. Fueron 3 meses intensísimos en los que viajé a 20 países donde pasábamos apenas dos días y medio. La idea inicial de fotografiar a un niño por cada país, creció desmesuradamente ¡y terminamos retratando a 130 niños de cada país!. La idea era presentar a los niños a través de sus juegos, de sus sueños, de sus escondites secretos, sus objetos preferidos. Fotografiamos a cada niño dentro de su 'palacio', investidos de toda dignidad. Y a medida que iba comprobando los logros conseguidos en estos veinte años, éste se convirtió en un trabajo sobre la esperanza.

Hubo muchas historias que me marcaron. Recuerdo a Victoria, una niña de Moldavia con parálisis cerebral, a quien fotografié abrazando a su muñeca. Nos llevó a un lago donde le gustaba acudir. Ser testigos de la fuerza y el deseo de esta niña, que a pesar de discapacidad consigue ir al colegio todos los días, me conmovió profundamente. Otro tema que me 'tocó' muy especialmente fue el de Lesotho, un país en el que una generación entera ha desaparecido por culpa del sida, los niños han perdido a sus padres

y son los abuelos los que tienen a su cargo las familias. UNICEF desarrolla allí un proyecto maravilloso destinado a frenar el sida en la madre, antes de que el niño nazca. Y hay una foto que me llena de emoción y que simboliza el espíritu de este proyecto: es el vientre de una mujer embarazada abrazada por un niño pequeño. Esta imagen habla de esperanza porque ese niño ya ha nacido sano. Ha nacido libre.

¿Cómo consiguió que las cofradías sufíes le abrieran sus puertas y le permitieran fotografiar sus ceremonias privadas?

¡Fue algo mágico!. Son ámbitos absolutamente vedados a las mujeres. Cuando llegué me dijeron que me habían estado esperando. Fue un regalo. Me satisface muchísimo lograr entrar en sitios donde las mujeres hemos sido, o somos, vetadas, y poder compartir esta experiencia con otras mujeres.

Para llevar a cabo este proyecto usted realizó diferentes viajes a lo largo de 5 años a Siria, Turquía, Irak, Irán y el Kurdistán para conocer las diferentes 'tariqas', las cofradías en las que se organizan los sufíes desde el siglo IX. ¿Cómo nació la idea? Este proyecto fue cosa del destino. Hace unos dos años la SEACEX me seleccionó para pasar una semana en Damasco, buscando inspiración para futuros trabajos que, posteriormente, se expondrían en la capital siria. Aquel viaje me permitió conocer el mundo de los derviches, sus trances y sus ceremonias de perfeccionamiento -¡llevaba desde 1996 deseando fotografiarlos!-. Me autorizaron a fotografiar la ciudadela medieval totalmente vacía, y fue allí donde entré en contacto con el sufismo. Allí retraté a los derviches © El amor y el éxtasis. Isabel Muñoz

danzando, en estado puro, pero fue más adelante cuando busqué el otro espectáculo privado.

d'Había tratado antes el tema del sufismo [camino místico del Islam]?

Estuve en Estambul entre 1994 y 1995, intentando hacer un trabajo sobre los derviches, llegué a tomar algunas imágenes que no acabaron de gustarme, e incluso tuve a dos derviches en un coche intentando localizar ese sitio "mágico", que al final no encontré, ¡fue una tortura!. Así que desistí y me prometí que algún día lo retomaría. Gracias a ese viaje lo reinicié, y conocí estas tariqas, que ahora se están prohibiendo y están desapareciendo.

Para mí ha sido un viaje en el tiempo. ¡Era como volver al siglo XVI!. Me sentía como estando con nuestros místicos, todos esos colores, las luces que pintaba Zurbarán, la imaginería de nuestra Semana Santa.

Estas fotos son como pinturas, no hay ningún posado, es el puro instante, en los claroscuros surgen figuras impresionantes, como en las obras de Rembrandt en las que sucede tanto en el segundo plano...

Y luego estaba el aspecto de la danza, la música (me evocaba a nuestros gitanos, al flamenco ...; a nuestro canto gregoriano!). Hace tres meses descubrí que existía una tariqa en Estambul que, desde 1993, permitía a las mujeres practicar la ceremonia. A diferencia de los ropajes blancos masculinos, ellas visten en color rojo y verde, y me traían a la memoria mis fotos sobre la tauromaquia y el flamenco. Las mujeres tienen también su forma de llegar al éxtasis, pero lo

hacen a través del movimiento, la música y el rezo-mientras sostienen una especie de rosario entre sus dedos-, pero no incluven sangre en sus rituales. También era la primera vez que alguien las fotografiaba. Yo incluso participé en alguna de sus ceremonias, y me sentí totalmente aceptada, rodeada de cariño y complicidad. No quise, sin embargo, fotografiar ninguna de sus ceremonias privadas, en primer lugar por respeto y, por otro lado, para evitar que se me pudieran cerrar otras puertas.

¿Hay diferencias entre los espectáculos públicos y los privados?

Yo he asistido a las ceremonias más pequeñas y a las más grandes, y la diferencia estriba en que las segundas se celebran en la calle, se suelen hacer de noche y están más 'pautadas': se forma una circunferencia –una especie de 'círculo de la energía' - y los derviches salen para hacer su ceremonia, siempre dirigidos por los halifes, y en las más pequeñas hay más libertad, cuando la gente entra en éxtasis se va cruzando de manera más anárquica.

V. García-Osuna

Hasta el 29 de agosto Sala de Exposiciones Canal de Isabel II Santa Engracia, 125 28003 Madrid

grandes coleccionistas

Yuy Motais de Narbonne fue __director general de ONA [grupo industrial, financiero y de servicios en sectores estratégicos] durante los años en que vivieron en Marruecos, mientras su esposa Héléna enseñaba a leer y escribir a niñas y mujeres. Ambos comparten la pasión por el arte y el coleccionismo, "el otro lado de la vida", como lo llama él comparándolo con su trabajo. Empezaron su colección hace unos 20 años, y ahora tienen un importante conjunto de pintura francesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, centrado en temática religiosa, mitológica y de historia. Miembro del Consejo de Administración de la Sociedad Amigos del Museo del Louvre, de las 70 piezas de su colección, 45 se han expuesto en la pinacoteca parisina.

¿Cómo fue su primera experiencia en el mundo del arte?

Es una colección que hacemos mi esposa y yo y, naturalmente, hemos de estar de acuerdo. Ya llevamos casi veinte años coleccionando; empezamos en 1988 y, al principio, comprábamos pequeñas pinturas del siglo XIX (paisajes), simplemente para decorar. Pero luego pensamos interesarnos por los Antiguos Maestros. ¿Por qué no?. Así que empezamos a adquirir cuadros sin tener en mente la idea de formar una colección.



El reposo durante la huída a Egipto, **Gregorio de Ferrari.** Colección Héléna y Guy Motais de Narbonne. © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif

Donde el corazón te lleve La Colección Motais de Narbonne

Poco a poco, hemos logrado forjar un conjunto coherente de pintura francesa e italiana de los siglos XVII y XVIII, centrado en temática mitológica, religiosa y de historia.

Debe ser muy difícil encontrar todavía pinturas de esta época...

Es más difícil que hace veinte años, evidentemente... los museos compran, los coleccionistas también, y es curioso pero a pesar de la crisis, los coleccionistas que tienen buenas piezas no las venden, las conservan porque es un activo. Tengo que decir que nosotros no hacemos nuestra colección con un interés especulativo, es verdaderamente por amor al arte, lo que los franceses llamamos un "coup de coeur" [una atracción súbita].

¿Dónde encuentran ustedes estas obras? Vamos a salas de subastas y a galerías de arte... ¡o las galerías vienen a nosotros!.





El sacrificio de Ifigenia, Gabriel-François Doyen. Colección Héléna y Guy Motais de Narbonne © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif.



3. La Magdalena penitente, Jacques Blanchard/. Colección Héléna y Guy Motais de Narbonne © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif

Dice usted que compran guiándose por su propio gusto, ¿también están asesorados por profesionales?

Lo principal es que la pintura nos guste, claro, pero también el estado de conservación de la pieza es muy importante y para esto necesitamos el consejo de expertos y de historiadores del arte, para valorar la calidad y la conservación. De todas maneras, aceptamos el consejo, pero finalmente decidimos nosotros.

¿Qué obras tienen un valor especial sentimental, histórico, económico...para ustedes?

Bueno, tenemos pinturas que nos gustan mucho, algunos de los pintores que más nos gustan son Jacques Blanchard, Nicolas Mignard, Pierre Mignard, Jean-Baptiste de Champaigne, y entre los italianos, Cecco Bravo, Gregorio de Ferrari, y un anónimo italiano, o español napolitano, que para nosotros es una gran pintura.

¿Se arrepienten de haber dejado "escapar" algún cuadro?

¡Oh, sí!, ciertamente, algunas piezas se nos han escapado; alguna porque era muy cara o porque no estábamos disponibles en el momento de la subasta -tengo una vida profesional y mi esposa cuidaba los niños- o no estábamos juntos para decidir. En realidad, constituir una colección como hemos hecho es un acto de modestia; se aprende mucho consultando libros y catálogos, viendo pintura... jy hay tantas cosas que se nos escapan! Nunca se acaba de profundizar en el siglo XVII... Insisto en que la constitución de una colección de estas características es una escuela de modestia, somos muy "amateurs" al lado de los expertos, galeristas, historiadores...

¿Qué artistas -de este campo- cree que están todavía infravalorados?

En general, esta categoría de pintura sobre todo la del siglo XVII francés- ha estado infravalorada, aunque actualmente los cuadros de esta época son ya muy apreciados y se está produciendo una acentuada revalorización; aún es posible encontrar algunos a precios todavía razonables, aunque en arte nunca se sabe qué es lo razonable... creo que eso es posible en artistas que, si bien no son de primera fila, son también excelentes, y nosotros preferimos un gran cuadro de artistas no tan famosos que pinturas mediocres de los famosos; además, artistas como Claude Gellée o Georges de La Tour ya no pueden encontrarse, podrían costar millones de euros.

¿Hay muchos coleccionistas de pintura de esta época?

No son muy numerosos, pero sí son apasionados; creo que en Italia son más numerosos que en Francia, porque el *seicento* italiano es muy amplio y por esto hay más coleccionistas. Es importante entender que cuando se trata de una pintura del XVII hay que entrar por un "coup de coeur".

Además de pintura, ¿coleccionan ustedes otras cosas?

No exactamente; nos gustan los muebles y la escultura y tenemos algunos, pero no es una colección; reservamos las adquisiciones para la pintura.

En una colección de esta época siempre habrá vacíos, ¿cómo se va completando?

¡Ah! ¡Siempre habrá vacíos...! y esto es lo interesante, que la colección no acabará nunca, es como un devenir...

¿Cree usted que la actitud del coleccionista puede llegar a ser apasionada y obsesiva?

Creo que sí, pero nosotros intentamos no estar poseídos por la colección y no ser sus esclavos; estamos en el mundo de la pintura antigua y estas obras son fascinantes, pero es preciso que el sentimiento de posesión no sea obsesivo.

¿Qué relación tiene usted con el Museo del Louvre? Usted es miembro de la Sociedad Amigos del Museo del Louvre...
Yo estoy en el Consejo de Administración de la Sociedad Amigos del Museo del Louvre, y nuestra misión es participar en la adquisición de obras, y esto tiene un gran significado. Por otra parte, ser Amigo del Louvre tiene ventajas, como las facilidades para ir a las inauguraciones, y esto es muy interesante. Nuestra relación con el Louvre es muy buena, ahora hemos expuesto nuestra colección en el Museo, que es extraordinario en cuanto a riqueza de obras.

Ustedes han donado dos pinturas al Louvre, ¿es una donación?

Exactamente, hemos donado al Museo dos pinturas, sin condiciones, sin reservas.

Estas dos pinturas que ustedes han donado al Louvre, ¿estaban ya en su colección? ¿O las compraron ustedes a propósito para el Museo?

Estaban ya en nuestra colección; son obras de Domenico Maria Viani y Claude Déruet, y han sido elegidas para el Louvre porque han venido a cubrir esta pequeña laguna que tenía el Museo.

¿Qué destino les gustaría que tuviera su colección?



La batalla entre las Amazonas y los Griegos, Claude Déruet. Donación Héléna y Guy Motais de Narbonne al Museo del Louvre. © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif

Lo antiguo y lo moderno en el arte

La colección Motais de Narbonne es pintura de los siglos XVII y XVIII, pero cuando los artistas tratan temas universales los conceptos de antiquo y moderno se desvirtúan. Probablemente, el siglo XVIII no sea tan popular como el Renacimiento o el Barroco, pero es un siglo apasionante, brillante: es el siglo de la Ilustración, se van disolviendo los absolutismos, los filósofos reflexionan sobre la naturaleza humana y desarrollan la idea moderna de libertad, las clases de antropología filosófica de Kant son tan profundas que se consideran el origen de la psicología... pero hacia finales del siglo, la sociedad francesa estalla en la Revolución, una revolución que fue vista por los jóvenes filósofos de la Escuela de lena -cuvos ideales fueron Goethe, muy próximo a ellos, y Rousseau- como un gran fracaso social; por ello, retomaron las ideas ilustradas, los ideales platónicos y la teosofía, y así nació el espíritu del idealismo romántico alemán del siglo XIX: la revolución social no sería posible si no fuera acompañada de una revolución interior, este fue el germen de las ideas de Schiller, Schelling, Arnim, Hölderlin, Novalis... y así, el siglo XIX nacía con un gran proyecto, que en el arte se manifestó como el resultado de una profunda introspección, como un viaje interior. Más adelante, los ideales del Romanticismo histórico fueron rescatados por las vanguardias del siglo XX, especialmente por el surrealismo. Y hoy, en una sociedad tan cargada de desencanto y banalidad como la nuestra, se reivindica también la necesidad de una revolución interior y del poder de la mente creadora; hoy, la idea del poeta alemán Novalis de que "los pensamientos se vuelven cosas" resuena de forma anónima pero con fuerza... Entonces, ¿dónde está lo antiguo v dónde lo moderno?

La primera pintura que compraron los Motais de Narbonne fue *El sacrificio de Ifigenia*, y es interesante destacar que es la versión de la tragedia con final feliz, cuando la diosa Artemisa levanta el castigo a Agamenón de sacrificar a su hija Ifigenia substituyéndola por una cierva. Aunque es un mito de la antigüedad griega, Goethe vio en él algo moderno, y fue para él motivo de reflexión viendo a Ifigenia como la encarnación de la mujer moderna en un mo-

mento en que empezaban los movimientos feministas del siglo XIX: lo que más le atraio fue que Ifigenia no quisiera pactar con los dioses, que lamentara el poder de los hombres sobre las mujeres, y que ella, humana, hubiera podido hacer algo que hasta entonces sólo podían hacer los dioses: salvar a su hermano del sacrificio impuesto por la diosa. Otra obra destacable es La Magdalena Penitente; si en la Edad Media, Magdalena se representaba en los Calvarios a los pies de Cristo, la fusión de tres mujeres de los textos bíblicos -María de Magdala, María de Betania y la mujer pecadora- confundida asimismo con Santa María Egipcíaca, dio lugar a la iconografía de la Magdalena penitente; basta ver las Magdalenas de Tiziano: una, de 1533, de bella melena rubia y con un frasco de perfume, y la otra, de 1565, dos años después del último Concilio de Trento, en 1563, donde aparece ya con la calavera, atributo iconográfico impuesto por la Contrarreforma para reforzar el sacramento de la penitencia. Casi un siglo más tarde, hacia 1636-1638, Jacques Blanchard pintó la Magdalena de los Motais de Narbonne, bella, sensual y serena, sin patetismo, y con un halo de santidad. Curiosamente, Rainer Maria Rilke descubrió un texto anónimo francés del siglo XVII, El amor de Magdalena, en el que se funden sentimientos como la entrega, el pecado, el dolor, la renuncia y la crueldad, incluso el misterio, en un amor irresistible; el poeta alemán, que tradujo el texto conmovido por su profundidad, se manifestó impresionado por su "actualidad espiritual"... y era en 1911. El último cuadro que compraron los Motais de Narbonne fue Monje en meditación, nada más actual que la meditación, cuando investigaciones recientes en neurociencias demuestran que puede transformar el cerebro además de alargar la vida.

Que lo antiguo y lo moderno se fundan podemos comprenderlo desde que Carl Jung definió el inconsciente colectivo, en él no existen ni el tiempo ni el espacio, y va mucho más allá de lo inconsciente personal; es lo que nos conecta como humanos a través de las imágenes arquetípicas, cuya pervivencia se va ajustando al pensamiento contemporáneo que lo interpreta.

LA PINTURA DEL SIGLO XIX EN SEGOVIA

Del Neoclasicismo al Realismo

Torreón de Lozoya

Salas del Palacio Pl. de San Martín, nº 5. Segovia

Del 5 de julio al 7 de noviembre de 2010



www.cajasegovia.es

CAJA SEGOVIA



San Jerónimo en oración, Joseph-Marie Vien. Colección Héléna y Guy Motais de Narbonne. © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif



Cristo en el desierto servido por los ángeles, Jean-Baptiste de Champaigne. Colección Héléna y Guy Motais de Narbonne. © 2009 Musée du Louvre / Pierre Ballif

Todavía no lo sé muy bien... tenemos hijos que también están interesados en el arte... no lo hemos decidido todavía, lo cierto es que no hemos reflexionado sobre ello.

La mayoría de sus pinturas son de temática histórica, religiosa y mitológica, ¿cree usted que su colección puede tener una función didáctica hoy en día?

Creo que sí; en Francia, actualmente, no se estudia Historia del Arte en el bachillerato, aunque se elija la opción de Humanidades. Por ello, creo que las colecciones de este género pueden ayudar a las personas que no han estudiado arte a aproximarse a este campo, a estudiar la iconografía, ver qué significa y entender el sentido de la representación de la pintura. Creo que puede ayudar mucho a la gente interesada porque es un medio para abordar cosas nada o mal estudiadas y es una manera de penetrar en este mundo, plantearse preguntas y profundizar en estos temas.

¿Se acuerda de su primera adquisición? ¿Y cuál ha sido la última?

La primera fue *El Sacrificio de Ifigenia*, de Gabriel Doyen, una gran pintura. La última es una pintura de una gran espiritualidad, que representa un santo monje en meditación. Es curioso porque en el pasado había sido atribuida a Velázquez y, hacia 1960, fue desatribuida y declarada anónima por Roberto Longhi y entonces, en 1989, la compramos. Si hubiera sido de Velázquez... ¡no hubiéramos podido comprarla jamás! La compramos en la Galerie Maurizio Canesso de París, una galería de pintura antigua que siempre tiene maestros italianos, y probablemente sea de un pintor de Nápoles durante el reinado español. Desafortunadamente, no tenemos ningún Ribera.

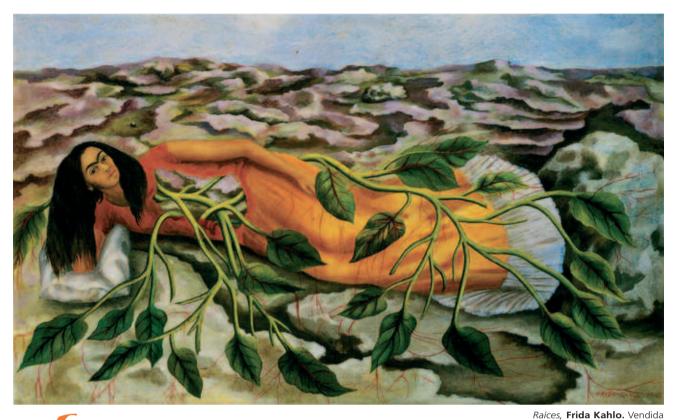
¿Cree usted que la Administración francesa protege suficientemente el coleccionismo?

Nunca lo suficiente... [dice sonriendo]. La Administración francesa en los últimos años ha favorecido las donaciones a Museos con ventajas fiscales en cuanto a los impuestos; es una medida interesante para enriquecer el patrimonio nacional, aplicada tanto a empresas como a particulares que hacen donaciones.

¿Siguen comprando obras para su colección?

Seguimos mirando...

Marga Perera



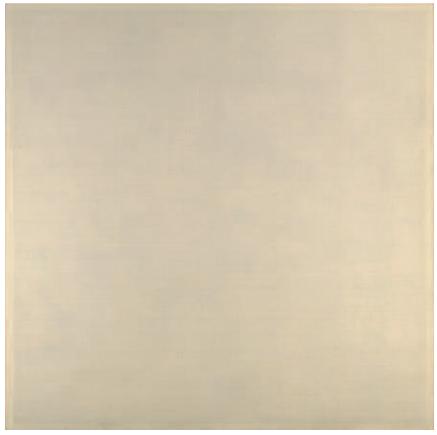
La creación Temenina,

ocas mujeres artistas habrán sido tan afortunadas como Lavinia Fontana (1552-1614): se casó con un pintor de origen noble, Gian Paolo Zappi, que renunció a su carrera artística para ocuparse de las tareas domésticas, cuidar de los hijos y pintar los fondos de las pinturas de su mujer, mientras ella atendía importantes encargos públicos y privados. En 1603 la familia se instaló en Roma, donde Lavinia Fontana fue elegida pintora oficial de la corte del Papa Clemente VIII y tuvo como mecenas a los Boncompagni, además de ser distinguida como miembro de la Academia Romana. Pero esto, aunque fue real, es como un sueño, porque lo normal es que sea la mujer quien acabe renunciando, y por otra parte, durante siglos, muchas de las obras de mujeres artistas han sido falsamente atribuidas a pintores hombres. Por eso, muchas veces la mujer ha tenido que adoptar un rol considerado socialmente más masculino para reivindicar su trabajo, como fue el caso de Artemisia Ğentileschi, una pintora potente, que no quería pintar bodegones ni retratos de la nobleza, sino temas heroicos y trascendentes, como los que pintaba su padre y sus amigos pintores. Por ello, Artemisia Gentileschi ha sido una de las pintoras con

Lily ou Tony, Niki de Saint–Phalle. Vendida por 408.750 euros. Sotheby's. Marzo 2010

por 3,8 millones de euros. Sotheby's. Mayo 2006

Sin título, Joan Mitchell. Vendida por 5,1 millones de euros. Christie's. Mayo 2007



El desierto, Agnes B. Martin. Vendida por 3 millones de euros. Christie's. Mayo 2007

Hablan las galeristas

Como galerista, la visión de Mariana Draper, directora de la Sala Dalmau de Barcelona, es que "todavía hoy sigue habiendo menos profesionales mujeres. La cuestión es que si empiezan jóvenes, puede darse la interrupción de la maternidad y tienen más responsabilidades, pero una vez se profesionalizan tienen las mismas posibilidades y son igualmente capacitadas las mujeres que los hombres. Por otro lado, si empezaran de mayores tendrían las mismas las dificultades que los hombres, las propias de empezar tarde. En cualquier caso, los coleccionistas aprecian iqualmente el arte de un hombre que el de una mujer, no piensan si una mujer es soltera o no o si van a pasar por la maternidad, son ellas las que muchas veces renuncian, aunque hoy día, como en las parejas jóvenes los hombres son más colaboradores, cada vez pasará menos". En cambio, María José Castellví, directora de la galería que lleva su nombre, en Barcelona, cree que las mujeres artistas sí tienen el camino más difícil. "Ha habido mujeres muy buenas que no han llegado a ser tan consideradas como los hombres, estoy pensando en artistas como Tamara de Lempicka o Niki de Saint-Phalle, en los museos no hay tantas obras de mujeres...Hay comisarias y críticas de arte muy buenas, pero en la faceta artística cuesta más abrirse camino, y no creo que la maternidad sea una causa, porque es una época creativa para la mujer y no creo que esto afecte tanto... es así, pero tampoco no sé por qué; en las subastas las mujeres tampoco se cotizan tanto, quizás es que es un mundo machista. En la actualidad hay artistas que me interesan, como Sabala, Carmen Calvo, Ouka Leele... En escultura, por ejemplo, ahora hay más mujeres, quizás porque se encargan las esculturas a un taller, como también hay más mujeres arquitectas... es un camino que se está abriendo y por tanto es un camino lento".

las que las feministas se han identificado, como también se han identificado con Louise Bourgeois, aunque la artista norteamericana, en una entrevista que tuvimos hace años, me comentó que no se consideraba feminista.

Como siempre, los límites entre las cosas complejas no son claros: una cosa es la naturaleza de lo femenino y de lo masculino y otra es el papel social que se cree -o creemos- que debemos interpretar. Todos tenemos un principio masculino y otro femenino; Carl Jung llamó *anima* al aspecto femenino presente en el inconsciente colectivo de los hombres, y *animus* al aspecto masculino presente en el inconsciente co-

Top Ten

LUL	OD TEIL				
	Artista	Remate	Obra	Subasta	
1	Frida KAHLO (1907-1954)	4.906.334 euros	Autorretrato (1929)	31 Mayo 2000 (Sotheby's Nueva York)	
2	Joan MITCHELL (1926-1992)	4.600.000 euros	Sin título (1971)	30 Mayo 2007 (Christie's París)	
3	Yayoi KUSAMA (1929)	4.016.250 euros	N° 2 (1959)	12 Noviembre 2008 (Christie's Nueva York). Vendida tras la subasta.	
4	Frida KAHLO (1907-1954)	3.890.500 euros	Raíces (1943)	24 Mayo 2006 (Sotheby's Nueva York)	
5	Joan MITCHELL (1926-1992)	3.400.000 euros	La línea de la ruptura (1970/71)	26 Mayo 2008 (Sotheby's París)	
6	Joan MITCHELL (1926-1992)	3.210.239 euros	Sin título (c.1958)	10 Noviembre 2009 (Christie's Nueva York)	
7	Agnes B. MARTIN (1912-2004)	3.098.760 euros	El desierto (1965)	15 Mayo 2007 (Christie's Nueva York). Vendida tras la subasta.	
8	Joan MITCHELL (1926-1992)	3.081.150 euros	Atlantic Side (1960)	13 Noviembre 2007 (Christie's Nueva York)	
9	Joan MITCHELL (1926-1992)	3.051.180 euros	El Gran Valle de Xi (1984)	27 Febrero 2008 (Sotheby's Londres)	
10	Agnes B. MARTIN (1912-2004)	2.951.200 euros	Montaña II (1966)	16 Mayo 2007 (Christies Nueva York)	

^{*}Mujeres artistas nacidas después de 1900. Mejor resultado en subasta periodo 2000-2010

© Artprice.com

lectivo de la mujer; ambos son los arquetipos con los que nos comunicamos con el inconsciente colectivo general, y según Jung, lo ideal es desarrollar ambos principios, todo nuestro potencial, para llegar al equilibrio. Entonces, ¿podemos distinguir un arte feminista y un arte femenino? Hemos entrevistado a algunas mujeres artistas para que nos den su opinión, y precisamente, Ediciones Trea acaba de publicar el libro Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino de la filósofa Susana Carro, un análisis

de las relaciones entre arte, política y filosofía, donde apunta que sí hay un arte feminista y un arte femenino, y hemos podido entrevistarla también para saber su opinión sobre cómo diferenciarlo: "La diferencia fundamental entre el arte feminista y el arte femenino -explica Carro- radica en sus alianzas intelectuales: el primero se vincula al feminismo de la igualdad y el segundo al feminismo de la diferencia. El feminismo de la igualdad (nace con la Ilustración y llega al siglo XX de la mano de pensadoras como Simone de Beauvoir,

Kate Millett y Shulamith Firestone) se presenta como instrumento para denunciar la situación de opresión en que las mujeres viven y postula un proyecto político donde queden abolidas las diferencias de género. El arte feminista traslada este compromiso al terreno del arte generando una particular fusión entre ética y estética". Asimismo, añade Susana Carro, "el arte femenino se inspira en los postulados del feminismo de la diferencia y reivindi-

ca la existencia de unos valores femeninos esenciales. Estas esencias, que tradicionalmente han servido para condenar a la mujer, son tomadas ahora como elemento subversivo a partir del cual se podrá construir un nuevo lenguaje, una nueva sensibilidad, una nueva identidad femenina. Estas ideas producirán resultados muy interesantes en el terreno de la literatura y de las artes plásticas pero apenas si tienen un correlato serio en el ámbito ético. Si el arte feminista conjugaba ética y estética, el arte femenino se limita al



 $\it N^{o}$ 2, Yayoi Kusama. Vendida por 4 millones de euros. Christie's. Noviembre 2008

ámbito de la estética". Para sustentar su tesis, Susana Carro, nos aporta casos concretos: "Podemos poner dos casos paradigmáticos de cada una de estas tendencias. El primero sería el de Martha Rosler, cuyos trabajos denuncian siempre la particular situación de opresión que vive la mujer en la sociedad occidental. Rosler toma la imagen de la mujer en el hogar norteamericano y, haciendo público lo privado, procede a su crítica. La obra de Rossler

es un manifiesto del feminismo de la igualdad y la de Nancy Spero lo es del feminismo de la diferencia. Claramente inspirada en los textos de Hélêne Cixous, la obra de Spero reivindica la búsqueda de la identidad femenina a través del cuerpo de la mujer. Un lenguaje anterior al pensamiento patriarcal es el objetivo de esta subversión estética". Susana Carro cree también que, en general, la carrera de una mujer artista es más difícil que la de un hombre. "No me cabe ninguna duda pues, aunque en el terreno de lo pú-

blico se han conseguido grandes progresos (podemos hablar de artistas y no de hombres o mujeres artistas) en el ámbito de lo privado a la mujer artista le esperan una serie de exigencias que muchas veces son un lastre para su carrera profesional. Pero mucho mejor que vo lo dijeron las Guerrilla Girls". Las Guerrilla Girls también han sido un punto de referencia para la reflexión de Nuria Armengol: "arte femenino es aquel hecho por todas las mujeres por el simple hecho de ser mujer, como el arte masculino es el arte he-

cho por hombres, por el simple hecho de ser hombre. Que se haya dado por supuesto hasta épocas recientes que el arte, como la medicina, la arquitectura, la navegación o la investigación, no necesitaba un adjetivo como femenino o masculino es porque se consideraba una actividad casi exclusivamente masculina. Como todavía hoy se acepta socialmente que son mayoritariamente femeninas las tareas domésticas, pedagógicas, o asistenciales,

remuneradas o no, o las de comercio sexual, es decir, esclavitud. Creo que arte feminista es el que hace una causa artística del hecho de ser mujer, el que se plantea cuestiones de género, el que utiliza las diferencias entre sexos como material de trabajo, ya sea literalmente, utilizando por ejemplo el propio líquido menstrual como pigmento, o figuradamente, analizando la situación de las mujeres artistas con estadísticas, como las publicadas con rigor y mucho humor por las Guerrilla Girls desde hace años: "women have to be naked to get into the Met", [las mujeres deber estar desnudas para entrar en el Met] o "sólo un 7\hat{\(\bar{n}\)} de las obras expuestas en el Met fueron hechas por mujeres".

¿Femeninas? ¿Feministas?

Para Soledad Sevilla, "el arte femenino podría ser el que responde a una sensibilidad femenina; el feminista es que se produce desde una posición política y socialmente feminista". Sin embargo, Dora García es de otra opinión: "yo no hago ni arte feminista ni arte femenino, aunque soy evidentemente femenina y feminista; no estoy segura que tales adjetivos puedan aplicarse al sustantivo "arte". Desde hace unos años, las generaciones jóvenes están más acostumbradas a la igualdad entre sexos y por tanto la lucha de géneros no es una prioridad. Ana Laura Aláez cree que es "la persona menos indicada para responder esta pre-

gunta. Mi concepción tan abstracta sobre género hace

ta es aquel en el que subyace de una manera directa o indirecta la lucha por la igualdad de derechos. Para mí el ideal es el arte que -independientemente lo haya hecho un hombre o una mujer- sea válido. Si el autor es una mujer y tiene un trabajo que es potente, creo que en sí mismo ya es feminista porque el arte es un acto político. Tu pancarta puede ser tu corazón".

Por su parte, Isabel Rocamora cree que "lo feminista y lo femenino dentro del contexto de creación se diferencian primordialmente en el estado de conciencia a partir del cual está hecha la obra. Toda tendencia política, y el feminismo es un tipo de polí-

tica de género, surge del pensamiento consciente, racional, dialéctico: es un posicionamiento, un actuar ĥacia la denuncia y el cambio. Lo femenino, por otro lado, pertenece al sub o inconsciente: si su feminidad es verdadera, el creador/la creadora es, en su manera de expresarse sin artificio ni planificación, femenino/a.

La obra por tanto tendrá cualidades que se podrían etiquetar como 'femeninas'. Aquí nos referimos a ser. El impulso viene de dos lugares diferentes del ser humano. En su forma pura el primero se recibirá desde un estado dialéctico y el segundo inmersivo. Existen artistas como Shirin Neshat o Maya Deren que trabajan los dos estados, tejiendo desde el instinto mientras mantienen en su mental un claro mensaje político-cultural, in-

"Las que no me gusten las claconvenciones sificaciones. En cualquier caso, sí que comparto aquel sociales arte que pone en duda todificultan la dos los valores que la sociedad capitalista intenta carrera de que sean dominantes. Se supone que arte femeniuna artista" no es arte sentimental y por lo tanto un horror. Se (Darya von Berner) supone que arte feminis-



vitando al despertar a través de un lenguaje poético-metafórico. Yo me situaría en este grupo pues creo que para afectar el fondo del espectador y llegar a la comprensión es fundamental apelar al mismo tiempo que se sobrepasa a lo consciente.

"Bueno, aunque trato muchas veces el tema de la maternidad y utilizo las figuras femeninas en mi obra, en general, no me considero una artista feminista. Soy una mujer, pero ante todo soy una persona -dice **Hanamaro Chaki**- cuando la obra tenga el mensaje político sobre feminismo contra machismo se define como un arte feminista, sin embargo el arte femenino trata más la estética y lo personal".

Para **Darya von Berner**, "ambas clasificaciones son intentos de clasificar la actividad artística en nuestras categorías mentales. El problema son las clasificaciones cerradas. Los conceptos, categorías y clasificaciones crecen y se transforman. Tiene mucho sentido el intento de definir qué queremos decir con arte feminista y con arte femenino en la actualidad, pero de forma abierta, incluyendo y no restando. ¿Qué es lo que excluimos?, ¿la masculinidad?, ¿no es la realidad mucho más compleja?, ¿no tenemos todos también en nosotros aquello que vemos en los demás?, ¿es la clasifica-ción una imposición?, ¿en qué medida podemos transformar en nuestras mentes lo que entendemos por estas clasificaciones?"

"El arte feminista es un arte desarrollado para proclamar una serie de problemas existentes en la sociedad con respecto al trato de las mujeres dice **Isabel Tallos**- el objetivo de estos trabajos artísticos es siempre concienciar al espectador y buscar soluciones. El arte femenino es un arte que tiene unas características que se asocian con una estética o unas ideas que acostumbramos a observar en las mujeres artistas más que en los hombres. La delicadeza en el trazo, los colores, la iconografía,... son claros indicativos. En mi opinión, el arte femenino no tiene que estar imbuido en una corriente feminista ni el arte feminista tiene porque tener una estética femenina".

Querida joven artista...

Respecto a si la carrera de una mujer artista es más difícil que la de un hombre, **Ana Laura Aláez** explica: "me he pasado toda mi vida negando esta pregunta. El hecho de ser más o me-



Louise Bourgeois (1911-2010), que concedió su última entrevista a un medio español a Tendencias del Mercado del Arte, ha sido una de las artistas del momento actual más valorada por los coleccionistas. Según Artprice, el índice de precios aumentó un 307% entre 2004 y enero de 2009. Sus subastas millonarias se aceleraron en este período: en 2006, una escultura alcanzó el millón de dólares, tres en 2007 y finalmente, seis en 2008 Los coleccionistas prestan una atención particular a sus arañas; en 2006, Christie's adjudicó una Spider en bronce de más de dos metros por 2,8 millones de euros. La subasta récord de Louise Bourgeois fue para otra araña vendida por 2,55 millones de euros en mayo en Christie's París.

nos aceptada en el mundo del arte, al principio, me parecía que era un mundo en el que se abría a las diferencias que provoca el ser hombre o mujer o a la condición social y cultural, etc. Y al final, puedo decir a viva voz que es más difícil que una mujer triunfe en cualquier campo que un hombre. Ser artista y ser mujer es tener que defenderse ante los demás. Es aberrante el machismo que impera en el mundo del arte. Hay "mucha polla pequeña" que intenta destruir discursos personales. Le es más fácil destruir aquellos que provienen de las mujeres. Louise Bourgeois decía algo así como que para que una mujer se le acepte como artista, tiene que probar una y otra vez que lo es. Es una intensa carrera de fondo".

En cuanto a las dificultades, **Nuria Armengol** cree que "muchas mujeres artistas abandonan sus carreras al tener hijos, enfocando todas sus fuerzas en ellos. Y sin embargo, cuántas mujeres artistas nos demuestran hoy día que si quieres, puedes: Sally Mann,

Ana Mendieta, Sophie Calle, Louise Bourgeois, Niki de Saint-Phalle, Frida Kahlo, Paula Rego, Marina Núñez, Chantal Akerman, Eugenia Balcells, Yoko Ono o las mismas Guerrilla Girls, que en el libro Cartas a un joven artista dicen: "Querida Joven Artista: suponemos que eres una mujer, ya que desde hace años la mayoría de los estudiantes de arte han sido mujeres. Prepárate para trabajar más duro y con una remuneración menor que los tíos que tienes al lado. (...) ¡Quéjate creativamente! ¡Y no te olvides de divertirte haciéndolo! Es la mejor parte".

> "Creo que la carrera de una mujer en la sociedad es más difícil que la del hombre -

dice Isabel Rocamora- en la industria cinematográfica inglesa se ha calculado que tan sólo un 6% son mujeres, y en roles creativos esta cifra se rebaja a un 2%. No cabe duda de que es más difícil obtener confianza de financiadores, productores y distribuidores siendo mujer. No obstante en el mundo del video arte, que no es propiamente una industria, tenemos grandes ejemplos de mujeres artistas establecidas, respetadas y cotizadas, que, creo, nos vienen a la mente tan fácilmente como los nombres masculinos: Jane and Louise Wilson, Michal Rovner, Lida Abdul, Pipilotti Rist, Hannah Collins, Marina Abramovic, Tacita Dean... En la feria de *Loop* de este año, si no me equivoco, la obra más vendida (7 ejemplares) fue la de la artista Israelí Nira Pereg. Sin embargo, es trágico y desalentador constatar la relación hombre-mujer en la mayoría de las galerías a nivel mundial, pongamos de ejemplo las siguientes tres: 35/4 (Haunch of Venison); 26/9 (Barbara Gladstone); 38/15 (White Cube) en favor del hombre".

"No, no creo que la carrera de una mujer sea más difícil que la de un hombre -dice **Dora García**- siempre por supuesto hablando de las democracias occidentales y del primer mundo, pero en el resto del mundo simplemente la vida de una mujer es más difícil que la de un hombre". Hanamaro Chaki también dice: "No, hoy en día no creo que haya mucha diferencia". En cambio, **Soledad Sevilla** sí cree que "la carrera de una mujer en cualquier terreno es siempre mas difícil que la del hombre, y en el arte también". **Dar**ya von Berner también cree que sí: 'sí, creo que las convenciones sociales la hacen más difícil".

Marga Perera



Restauradora en el taller del Museo del Prado

Limpia, fija y da esplendor La restauración de obras de arte

a preservación del patrimonio es uno de los indicadores más sig-Inificativos del desarrollo cultural de un país. El paso del tiempo es implacable y sus efectos, unidos a los medioambientales, contribuyen al deterioro de las obras de arte. Esto supone un reto constante para la restauración, que en las últimas décadas ha ido evolucionando con sofisticados sistemas de análisis y nuevas técnicas. Lo más importante es la conservación preventiva para que las intervenciones que se realicen en una pieza sean mínimas, lo más respetuosas posible y que ninguna intervención sea irreversible. Todo ello requiere un plan eficaz de gestión y recursos, de financiación pública y privada, en la que colaboran bancos y grandes empresas. En este sentido, la Fundación Caja Madrid ha obtenido el Primer Premio a la Mejor Obra Social de las Cajas, concedido por la revista Inversión, por su programa de Restauración de Patrimonio, que lleva invertidos 194 millones de euros en 10 años, y entre los proyectos que tiene actualmente en marcha destacan la Colegiata de San Isidoro de León, la Catedral de Sevilla, el Convento de Santa Clara en Córdoba, la Catedral de Pamplona, la Iglesia del Monasterio de San Millán de Yuso en La Rioja, entre muchos otros.

Restauramos es la exposición que presenta la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las restauradoras Judit Gasca, Ángeles Solís y Silvia Viana nos explican con algunos ejemplos concretos cuáles han sido algunas de la restauraciones más complejas de las obras que se exponen. "Al tratarse de un material tan complejo como el yeso, cada obra de las obras restauradas para la exposición ha presentado unas características y dificul-

tades propias. En unos casos (Flora y *Hércules Farnese*) ha sido la presencia de hasta 12 capas de repintes correspondientes a diferentes intervenciones sufridas por la obra a lo largo de su historia; en otros, como en el caso del *Apo*lo del Belvedere, que se encuentra en el Patio de Escultura de la Academia, ha sido la consolidación de la estructura y el encolado de múltiples fragmentos lo que ha presentado la mayor dificultad. Siempre es de interés la aparición de inscripciones, etiquetas y otros elementos que ayuden a documentar la obra. En algunas ocasiones, periódicos usados como relleno han ayudado a datar intervenciones antiguas y en otras, como en el caso del Hércules Farnese, el descubrimiento de naipes, llaves o estampas en zonas ocultas completan y confirman la información que ya se tiene sobre la misma".

Otra exposición importante que vie-

ne al caso es la que se presenta en el Museo Thyssen de Madrid, Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia, cuyo punto de partida es uno de los iconos del Museo, el Retrato de Giovanna Tornabuoni de Ghirlandaio. "Al tratarse de una obra que iba a ser la protagonista, hemos hecho un estudio en profundidad -explica el restaurador del Museo, Juan Alberto Soler Miretun análisis estratigráfico tomando micromuestras y analizándolas por cromatógrafo de gases y sistema FTIR, luz infrarroja, ultravioleta y rayos X. La luz infrarroja es esencial para ver qué hay debajo de la capa pictórica, que en este caso es básicamente dibujo, y demuestra que el artista tenía bastante claro lo que quería, aunque hizo pequeños cambios que le interesaban para la composición; el personaje está inscrito en una figura geométrica, algo muy estudiado, para conseguir el conjunto de una obra tan equilibrada y bien compuesta. La pintura está en espléndido estado de conservación y no ha habido que restaurarla porque Ghirlandaio tenía un perfecto conocimiento de los materiales y por eso la pintura ha llegado hasta nuestros días. Afortunadamente, cuando llegó al Museo solo tenía algunos pequeños puntitos de retoque. Como anécdota, nuestro restaurador-jefe hizo un estudio sobre la geometría oculta que hay en el retrato: la cabeza está inscrita en un círculo que sugieren las medallas conmemorativas de la boda de Giovanna Tornabuoni con su esposo, y el artista pudo inspirarse en estas medallas porque es un retrato póstumo que encargó el viudo para recordar a su esposa, aunque se cree que Ghirlandaio conoció personalmente a Giovanna".

Un salto tecnológico

Pilar Sedano Espín, Jefe del Área de Restauración del Museo Nacional del Prado, explica que "antes de restaurar una pintura, escultura o dibujo, hay que conocer en primer lugar el estado de conservación para determinar cuál va a ser la intervención. Para conocer este estado nos apoyamos en análisis químicos físicos y reunimos toda la información histórica sobre la obra, su procedencia, restauraciones antiguas... Los análisis físicos que utilizamos son las radiografías, que nos van a informar sobre el estado interno del soporte, de las pérdidas de pintura original, de las capas de preparación y nos va a dar información también de la técnica del pintor o de modificaciones que haya podido hacer el propio autor en la composición del cuadro. Otra de las técnicas de estudios físicos es la reflectogra-





George Washington de Giuseppe Perovani. Es el único retrato que existe en España del Presidente de los Estados Unidos. Real Academia BBAA San Fernando.

fía, que nos da información de los dibujos preparatorio de las pinturas. Los análisis químicos nos informan de las materiales con los que se ha realizado la obra, pigmentos, aglutinantes, barnices originales y también de los materiales añadidos en las restauraciones antiguas. Con toda esta información se decide la intervención de restauración. El tiempo que puede llevar depende de muchos factores, estado de la obra, tamaño, puede ser meses o años. Las mayores dificultades las podemos encontrar en obras que han tenido varias intervenciones de restauración a lo largo de su historia u obras que han estado en depósito fuera del Museo y no en las condiciones de conservación adecuadas. Tanto la metodología como las técnicas aplicadas han tenido un avance importante en los últimos 30 años.

Isabel Balaguer Pujol, Jefe técnico de Arttec Conservació i Restauració, S.L., explica que "las obras que se restauran habitualmente en la Reial Acadèmia de Belles Arts Sant Jordi de Barcelona son principalmente pinturas sobre lienzo. Generalmente los profesionales que intervienen en una restauración compleja se dividen en diferentes especialidades: los restauradores responsables del soporte de tela (suturas o pedazos en los pequeños des-

"La metodología y las técnicas aplicadas han dado un salto en los últimos 30 años" (Pilar Sedano. Museo del Prado)

garros, cambios de bastidor, reentelados, etc...) o madera (encolados, refuerzos de la estructura, tratamientos contra ataque de insectos xilófagos, consolidación de la madera en caso de fragilidad, etc...). Los responsables de la limpieza de la superficie, eliminando suciedad, barnices oxidados o repintes realizados por anteriores restauradores. Los responsables de la reintegración de las capas pictóricas, nivelan la superficie perdida y reintegran la laguna resultante con pigmentos y barniz de retoque, generalmente utilizando una técnica ilusionista. Y por último los responsables de los marcos de las obras se encargan de las tareas de consolidación del soporte de madera, de las capas de preparación, policromía o pan de oro y de la limpieza de la superficie".

Mireia Mestre, Jefe del Área de restauración del Museu Nacional d'Art de Catalunya, explica la situación del Museo: "En el MNAC, quince restauradores y dos químicos se ocupan de la preservar las colecciones y de profundizar en el conocimiento material de las obras de arte. Estamos hablando de un total de más de 260.000 objetos entre pinturas, esculturas, artes decorativas, dibujos y grabados, fotografía artística, monedas y medallas, desde la Edad Media hasta el siglo XX. De hecho, aunque las intervenciones de restauración sean la parte más vistosa y conocida de su trabajo, sólo representan un 30 % de su tiempo. El 70% restante lo invierten en la prevención de riesgos, la revisión del estado de conservación y el examen científico de las obras que consideramos funciones prioritarias de estos profesionales en un museo como el nuestro".

Éxitos y curiosidades

En cuanto a ejemplos concretos de trabajos que hayan sido especialmente complejos y satisfactorios, tenemos algunas anécdotas o episodio de interés. Pilar Sedano Espín recuerda como complejos y con resultados muy satisfactorios la pintura sobre tabla de Pedro de Campaña que pertenece a la Catedral de Sevilla, que se restauró en el Departamento del Museo del Prado, en el que trabajaron las restauradoras de pintura **Maite** y **Rocio Dávila** y en el soporte José de la Fuente, especialista en tratamientos de soporte de madera. No sólo por el tamaño sino también por el estado de conservación tanto de la pintura como del soporte fue un gran reto que tuvo un excelente resultado. En cuanto a escultura, puedo poner el ejemplo también de una de gran formato, Nerón y Séneca, de Barron, que había estado depositada fuera del Museo en un lugar con acceso al público y en la que pudimos encontrar dedicatorias, corazones dibujos diferentes en la parte posterior, que por suerte han podido eliminarse".

Cada pieza, por sus características, presenta dificultades distintas. Cuando se trata de arte contemporáneo, muchas piezas requieren una conservación especial, como pueden ser las esculturas-objeto de Salvador Dalí. Ire**ne Civil**, Jefe del Departamento de Conservación y Restauración de la Fundación Gala-Salvador Dalí, nos da algunos ejemplos: "Una visita al Teatro-Museo Dalí de Figueres representa, además del disfrute de una espléndida colección de óleos y dibujos, una experiencia única: las diversas salas del antiguo teatro de la ciudad fueron transformadas por el artista con los más inverosímiles objetos surrealistas e instalaciones artísticas. Todo el mundo daliniano está impregnado en este sinfín de esculturas y objetos tipo "ready made" de las más diversas procedencias, como el propio cadillac del artista situado en el patio central convertido en el *Taxi* lluvioso, de mezclas de materiales dis-



Vista con luz infrarroja de Giovanna Tornabuoni de Domenico Ghirlandaio. Museo Thyssen Bornemisza

La luz ultravioleta deja al descubierto algunos secretos de la obra y del artista

tintos, como el tocado de señora a base de flores de tela y mandíbula de tiburón, o la sala con el sofá-labios, la chimenea-nariz y las pinturas-ojos convertidas en la cara de Mae West, con peluca incluida. Para los restauradores, éstas son las obras que requieren más intervenciones de conservación preventiva o de restauración. Una vez decidimos qué pieza debe ser tratada, la documentamos extensivamente y organizamos un equipo de especialistas, algunas veces con colaboraciones externas para cubrir todas las necesidades. Una de las últimas esculturas restauradas es el equipo de buzo con el cual Dalí realizó su conferencia en 1936, en motivo de la Exposición Internacio-

nal del Surrealismo en Londres, que estuvo a punto de costarle la vida por asfixia. Está situado en el balcón de la fachada del museo, a la intemperie, y consta del traje realizado de loneta impregnada, casco metálico y botas de madera, cuero y suela de plomo. En el Museo de la Pesca de Palamós nos facilitaron unas fotografías de buzos de la zona y de la época, exactamente con los mismos equipos. En lo referente a las pinturas y dibujos de Dalí, nos centramos en la investigación de la técnica y procedimientos pictóricos del artista. Realizamos estudios analíticos de las capas pictóricas e inspecciones con microscopio y otro instrumental específico. Así, por ejemplo, cuando revisamos una radiografía de un bodegón de primera época, descubrimos que, debajo, Dalí había pintado con anterioridad otro tema: las casas y los arcos de la playa de Port Alguer de Cadaqués".

Un colosal desafío

Según Pere Rovira, Conservador-restaurador del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, "Podemos tener dos obras de arte hechas por el mismo autor, en el mismo año, con los mismos materiales y expuestas en el mismo entorno y que padezcan alteraciones diferentes. Ahora se está restaurando en el Centro de Restauración de Bienes Muebles de Catalunya uno de los cuadros más grandes de Éspaña, El *gran dia de Girona*, obra inacabada de Ramon Martí Alsina. Este cuadro al óleo, propiedad del MNAC, durante la Guerra Civil sufrió desperfectos causados por un bombardeo. Desde entonces ha permanecido bien conservado enrollado en los almacenes del MNAC sin ver la luz expositiva (por lo que pocas personas vivas pueden decir que lo han visto expuesto). Gracias a una subvención dentro del programa "Romànic obert" de la Generalitat y la fundación "la Caixa" se está restaurando para ser expuesto definitamente en la iglesia de Santa Caterina en Girona, donde corresponde por la temática, nueva sede de las dependencias de la Generalitat. Esta obra, absolutamente inhabitual, requiere de la intervención de siete restauradores permanentemente y de cinco especialistas puntualmente, aunque para moverlo requiere de un total de 25 personas". Sobre la misma obra, Mireia Mestre añade "hemos abordado recientemente la restauración de esta pintura dimensiones espectaculares, 5 x 10 metros, que representa el sitio de Girona durante la guerra contra el francés, que se había con-

¡Pasen y vean!

El Museum Boijmans van Beuningen de Rotterdam permitirá a su público este verano disfrutar de un apasionante proceso artístico que normalmente se lleva a cabo a puerta cerrada: la restauración de la obra de Dalí *Paisaje con chica saltando a la comba* (1936). Los asistentes al Boijmans podrán seguir los avances del equipo de expertos restauradores durante dos meses, hasta mediados de agosto, en la galería Serra de dicho centro. A continuación, la pieza, junto a otras seis pinturas del artista catalán procedentes de la colección del museo holandés, se expondrá en Milán. El Van Gogh de Ámsterdam ha habilitado en su página web un blog a través del cual los internautas pueden conocer los pormenores del proceso de restauración de *El dormitorio*, obra del holandés fechada en 1888. Y con motivo del 400° aniversario del fallecimiento de Caravaggio, se expone *La Adoración de los Pastores*, fechada en 1609, cuya restauración se ha venido realizando durante estos meses de manera pública en una de las cámaras del Parlamento italiano.

A ANSORENA

PRÓXIMAS SUBASTAS 6, 7 y 8 de JULIO 5, 6 y 7 de OCTUBRE



Jan Brueghel y Joos de Momper Vendido en 240.000 €



Joaquín Sorolla y Bastida Vendido en 900.000 €



Martín Chirino Vendido en 72.000 €



Antonio Saura Vendido en 108.000 €



Baltasar Lobo Vendido en 90.000 €



Pablo Palazuelo Vendido en 90.000 €



Sortija con diamante talla esmeralda Vendido en 114.000 €



Escuela Madrileña S. XVIII Adquirido por el Ministerio de Cultura Vendido en 33.600 €

servado enrollada en un cilindro en la reserva del museo durante más de medio siglo. Durante la Guerra Civil sufrió las consecuencias de un bombardeo que afectó el Palacio de Bellas Artes de Barcelona donde estaba expuesta, un edificio que ya no existe, y se hicieron cortes y desgarros que atraviesan la tela, alguno de ellos de más de siete metros. Llevamos siete meses trabajando en las instalaciones del Centro de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat, en Valldoreix, porque la obra no cabe en ninguno de los espacios de restauración del Museo. Hemos querido evitar la técnica tradicional del entelado o forración del soporte de tela y hemos optado por técnicas mucho menos intervencionistas de adhesión hilo a hilo, de suturas de fibras, de injertos y de refuerzos perimetrales que respetan el soporte de origen sin taparlo". "Otros casos recientes y de gran importancia responde al descubrimiento de pinturas murales medievales, explica Pere Rovira. Aunque parezca extraño, aún se encuentran conjuntos magníficos de pinturas románicas totalmente desconocidos, como es el caso de las pinturas de Sant Victor de Dórria (pirineo de Girona) presentadas en el año 2002 o las pinturas de Sant Vicenç d'Estamariu (pirineo de Lleida) presentadas en el 2008. El hecho de estar ocultas bajo varias capas de cal, de localizarse en iglesias poco frecuentadas o en ruinas, de localizarse en puntos alejados y poco conocidos, que la iglesia no tenga un uso litúrgico (como cuadra o almacén de paja, etc.) y sobre todo un poco de suerte histórica, ha favorecido que después de ocho siglos podamos contemplar escenas similares a las expuestas en los museos. Actualmente las pinturas murales suelen conservarse en su entorno original, donde fueron creadas, después de una conservación-restauración profunda, muchas veces subvencionadas por la Generalitat. Algunos casos la buena conservación de un objeto pasa por la compra del mismo por parte de la administración, como es el caso de un predela de un desconocido retablo en alabastro del escultor gótico Pere Oller. Esta pieza fue rescatada después de más de 50 años a la intemperie en una calle de Girona, lugar donde su propietario la encastó en la pared de un edificio de su propiedad. En todo caso, ni el propietario ni nadie pareció conocer la importancia de la pieza hasta que el MNAC adquirió en 2007 la hermana gemela de la predela, momento en que se dispararon todas las alarmas y se puso rumbo al rescate y restauración de la pieza por parte de técnicos del CRBMC".



Vaciado de Laocoonte. Real Academia BBAA San Fernando



El monumental *El grandia de Girona* de Martí Alsina, involucra a 7 restauradores y 5 especialistas.

¡Hágase la luz!

"Las anécdotas más destacables -explica Isabel Balaguer Pujol- suelen ocurrir cuando se hace el diagnóstico previo a la restauración. Al visualizar la obra a través de la luz ultravioleta (UV), quedan al descubierto algunos secretos de la obra y del artista, como pueden ser los arrepentimientos en los que el artista cambia la posición de un brazo, el gesto de un retrato o las figuras de un paisaje; con esta técnica también podemos descubrir cualquier anomalía en la firma de la obra, antiguas intervenciones de un restaurador que sanó, en algún momento de la historia de la obra, cuchillazos políticos o morales... Con las técnicas de análisis estratigráfico de las capas pictóricas aprendemos más sobre la paleta del pintor sobre los pigmentos utilizados en cada época, los aglutinantes, etc. Y con las radiografías hechas en retablos o esculturas descubrimos las entrañas de las obras, sus sistemas de soporte, los anclajes, los clavos de hierro hechos a mano. "

"He participado en muchas restauraciones complejas y curiosas", explica Lorenzo Martínez Calvo, Presidente de la Asociación de Anticuarios de Madrid. "Hace tiempo me propusieron la compra de una escultura de Santa Ana Trinitaria, del siglo XV. Al intentar tomarla en las manos comprobé, con gran desolación que por la parte de la peana caía el serrín como cuando se vacía un saco de harina. Reaccioné rápidamente y la reintegré al sitio de donde la había cogido. No obstante, la compré en aquellas condiciones -a buen precio, eso sí- con la promesa por parte de los dueños de que no la tocaran hasta el día siguiente, que volvería a recogerla. Cuando llegué, al otro día, con un paquete en la mano, me miraban con una curiosidad divertida: ¿Qué va a hacer este señor?, supongo que se preguntaron. Extraje del paquete una cantidad de escayola; desleí el contenido en un cubo de agua y preparé una masa muy líquida, la fui introduciendo lentamente con ayuda de un embudo por unos agujeros que, previamente, había practicado en la cabeza de los tres personajes que comprendían el grupo escultórico. El lienzo de la imprimación y la policromía de la talla que la envolvía se mantenían intactos y recibieron gozosos la vida blanca que llegaba a su seno. Era cuestión de esperar unas horas, y ya tendríamos de nuevo la escultura en perfecto estado, después de una restauración compleja (simple) y curiosa. Las técnicas de restauración han evolucionado muy positivamente, aunque, a veces -como en este caso- las antiguas fórmulas sigan dando buen resultado porque se sabe como envejecen los colorantes clásicos a base de tierras, sienas, ocres, etc... Y queda por responder el interrogante ¿Presentarán dificultades estos materiales sintéticos cuando se sometan a nuevas restauraciones?".

La cotización de obras restauradas

¿De qué manera influye en la cotización de una obra de arte el haber sido restaurada?. Según **Lorenzo Martínez Calvo:** "una obra de arte puede aumentar el valor -incluso unas cuantas veces más- si la restauración ha respetado la identidad del objeto; pero también puede perderlo si a una mala restauración se añade la imposibilidad

¿Y los nuevos soportes?

Juan Antonio Sáez Dégano, Restaurador Fotografía / Impresiones Digitales y Obra Gráfica del Departamento de Conservación y Restauración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, explica que "en general, al tratarse de obra contemporánea de muy reciente creación, las piezas suelen encontrarse en un estado de conservación en general bueno, la mayoría de los problemas vienen provocados por las formas de montaje. En pintura o escultura hay una serie de consideraciones a las que la gente está acostumbrada y acepta. en el caso de las fotografías, impresiones digitales y obra gráfica, o se desconoce o no se les da la importancia necesaria, por ello la mayoría de las obras que adquiere el Museo o que puedo tratar en galerías y privados siguen montándose sobre soporte ácidos de mala calidad (cartones ácidos, táblex, maderas... mediante cintas de celo, cintas de carrocero pegadas con adhesivos irreversibles, siliconas...) lo cual a corto-medio plazo provoca unos problemas considerables. A esto hay que añadir la mala manipulación de las obras que provoca dobleces, arrugas o desgarros, que suelen arruinar el aspecto de una obra de este tipo y unas malas condiciones de almacenamiento y exposición. El coste depende en parte de su complejidad, hay que tener en cuenta que se utilizan disolventes, equipamiento e instrumentos como cámaras de humectación, mesas de succión de baja presión, nebulizadores... que son caros de adquirir y mantener, y si a esto se añaden pruebas químicas previas, los tratamientos pueden ser costosos. Y está el factor tiempo, que es oro, y que en general suele ser largo".

de recuperar el estado en que se encontraba esta obra antes de acometer el trabajo; es decir, si la restauración es irreversible. Personalmente -en escultura- prefiero las restauraciones no miméticas. Las partes erosionadas por el paso del tiempo o debidos a pequeños accidentes pueden ser sustituidas por otros materiales de parecida naturaleza para reparar los volúmenes perdidos. La aplicación posterior de policromía mimética es falsear la unidad del objeto con fórmulas gratuitas innecesarias estéticamente. En pintura no rechazo las restauraciones miméticas, incluso son aconsejables. Yo tengo una regla sencilla para estos casos To que se añade se puede quitar; lo que se quita se pierde para siempre. El anticuario nos dice que como ejemplo de restauración exitosa escogería la que hizo Viollet le Duc en la basílica románica de la Magdalena de Vézelay, sin menospreciar las que realizó en Nôtre Dame de París, en la ciudad de Carcasona, en el Castillo de Pierrefond, o en otras muchas que llevó a cabo a través de Francia; aunque existen algunas cuestionables. "De las restauraciones cuestionables -que yo calificaría de inadmisibles- apunta el anticuario- no son muchas veces las que afectan a algunos monumentos restaurados, sino a la destrucción de sus entornos coetáneos, que son la propia alma de esos monumentos".

Mar Fortuny



El asegurador internacional de obras de arte

Constitenos directamente o bien a través de su Distribuidor de seguros

AXA Art José Abascai, 36 - Bajo izqda. 28003 MADRID Teléfono: +34 91 781 58 90°

www.axa-art.es



Apasionados por el Arte, Profesionales del Seguro



Guillermo Pérez Villalta rendido al placer y la belleza

Guillermo Pérez Villalta (Tarifa, 1948) le gusta exponer siempre sus últimas obras. Así nos lo demuestra en la exposición que acaba de clausurar en la galería Soledad Lorenzo. Creador infatigable, arquitecto, pintor, escultor, inventor y gran pensador, confiesa que tanto sus manos como su mente no paran ni un segundo. Su obra pictórica, sin embargo, resulta de una gran tranquilidad, armonía y fragilidad. Le gusta pintar cosas en equilibrio, personajes que están a punto de caerse, como si el mundo, -o su mundo- se fuera a desmoronar. Su arte refleja las escenas de un instante mágico.

Estudió arquitectura pero siempre quiso ser pintor. Las líneas en sus cuadros son nítidas y la construcción muy fuerte. Pérez Villalta trabaja con minuciosidad el espacio y la luz. Presente en las mejores colecciones de arte, en 1985 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ha sido miembro del Grupo de Los Esquizos, de Madrid -la generación anterior a la Movida- que hace unos meses exponía en el Museo de Arte Reina Sofía. Aunque al artista siempre le ha gustado ir a contracorriente. En un momento en el que surgía el minimalismo y la abstracción, se decantó por la figuración, con influencias surrealistas y en particular de Salvador Dalí. Ahora que impera la fealdad, él reivindica el arte por el arte y la búsqueda de la belleza.

¿Cuándo pintó su primer cuadro? ¿Porqué Arquitectura en vez de Bellas artes?

Es difícil averiguarlo y según a lo que llamemos cuadro. Yo recuerdo que con cinco años dibujaba muchísimo con tizas en el suelo. Era un niño muy travieso y como mi madre no sabía nunca qué hacer conmigo, me regaló unas tizas para que me divirtiera con ellas. En esa época, vivíamos en unos pabellones militares inmensos, en don-

de me puse a dibujar por todo el suelo. A mí siempre me ha gustado crear, aunque mis padres nunca me hicieron mucho caso.

Bellas Artes nunca me interesó absolutamente nada. Mi vocación es la de arquitecto. Eso sí, la carrera de arquitectura me sirvió para saber que el ejercicio de arquitecto para mí era un espanto. Aunque mi vocación no es realmente la de arquitecto sino la de artífice, que es una palabra que me inventé después y que sirvió de título a una exposición mía. Lo que me gusta es inventar, dise-

ñar cosas, y la pintura me permite plasmar lo que imagino. Me hubiera encantado hacer cosas tridimensionales, no sólo arquitectura. Me fascina el mundo de los jardines, por ejemplo. De hecho, mi mundo ideal hubiera sido el haber hecho pabellones para los jardines, algo que no se hace desde el siglo XIX. No me interesa el mundo funcional, aunque me divierta inventar viviendas pero sólo

¿Cómo fue su etapa como miembro del Grupo Los Esquizos?

por puro placer.

Hubo un momento de estallido en España y nuestros gustos se expandieron. Todo eso empezó en los 70 aunque era un grupo muy reducido al que yo pertenecía. Siempre decíamos que la Movida fuimos cuatro gatos. Cuando va adquirió el nombre de Movida, yo ya me alejaba de ella. Yo había pertenecido a Los Esquizos que fuimos una especie de padres de *la* Movida. Se estaba expandiendo y ya no era exactamente lo que a mí me gustaba. Ese lado más cañero, no era de mi gusto. Yo he sido siempre más pop y más luminoso. El lado oscuro no me divertía tanto.

¿Piensa usted que fue un momento particularmente bueno para la crea-

"Siempre he

sido pop y

luminoso. El

lado oscuro

no me divertía

tanto"

Más que hoy, sí, pero porque estaba todo por hacer. Había pocas galerías, pocos bares de música moderna, la moda se reducía a cuatro nombres. Fue un momento de expansión que siempre da mucha alegría.

¿Tenían ustedes contacto los unos con los otros? Se sabe que se vivió la noche

más que nunca, piensa usted que la oscuridad está reñida con la pintura. Yo no trabajo de noche. Pero en ese momento, la noche era bonita por la simple razón que desaparecía la gente. La noche era nuestra, no de la gente. Eso creaba una gran poesía. Aunque no soy nocturno, a veces me ha gustado reflejar la noche en algunos de mis cuadros.

Usted que ha ilustrado el Faetón del Conde de Villamediana, La Odisea de Homero, o Los viajes de Gulliver de Swift que tienen más de cien ilustraciones de diferentes tamaños, ¿qué es lo que le inspira en la literatura? Me encanta ilustrar libros. Mi obra de más trabajo fue la Odisea. La relación



meditando mientras contempla la luna, 2008

vino.

Sus influencias a la hora de crear son muy diversas, desde el clasicismo, hasta la abstracción, pasando por el surrealismo, etc. ¿Siente que el conocimiento de la historia del arte es fun-

damental a la hora de crear?
Para mí sí, desde luego y creo que en general también. Yo siempre estoy hablando de la importancia de la memoria a la hora de crear. Si no, te pasas la vida redescubriendo el Mediterráneo. Hay que tener conocimiento y no hay que tener ningún pudor en capturar la

Mi preocupación es la idea del ser humano como concepto. Yo me considero humanista. Me afecta mucho todo lo que afecta al ser humano. Le doy vueltas a una sociedad ideal y de algún modo lo pongo en mi arte. Pero detesto el arte inmediatamente político. Los tópicos

belleza allí donde la encuentres.

idea del viaje de fantasía es una cosa que me fascina. Estoy deseando ilustrar *Las ciudades invisibles* de Ítalo Calvino.

Sus influencias a la hora de crear son

de todos ellos es que son todos libros

que cuentan un viaje imaginario. Esa



Equinoccio de otoño, 2008

del presente son para mí una repetición. El gran problema está para mí en creer en una ideología o en una verdad. Una vez puse en un cuadro "ninguna verdad es totalmente verdadera". No se puede aplicar una ideología solamente. Hay que tener una visión amplia de 360 grados sobre las cosas y no sólo frontal.

Defensor de la pureza, del arte por el arte en la creación. ¿Qué es más fácil llamar la atención a través de la fealdad o de la belleza?

La agresividad, el horror, es lo que atrae incluso en las relaciones con las personas. Es mucho más llamativo hacer daño que una caricia. Yo prefiero la caricia. Es más sutil y profunda. Pienso que la mayoría de lo que hoy se llama arte, que yo dudo que lo sea, me parecen reclamos de lo feo. Es más difícil atraer a alguien con un trasfondo espiritual.

Usted que se ha expresado sobre todo tipo de soportes, que ha creado desde muebles hasta esculturas, tapices, aguafuerte, litografía y escenografías para teatro ¿Qué le hace elegir un material por encima del otro? ¿Con qué se siente más cómodo?

Lo más cómodo es el dibujo ya que está el artista con el papel y nada más. Cuando se me ponen fáciles las cosas me gusta todo tipo de material. También me encantan las piedras precioHay un arte que tiene temporalidad. Pero el arte es siempre moderno. El arte

quier momento.

ne temporalidad?

que está hecho para permanecer tiene en cada momento una visión. La visión que yo tengo de la pintura del XVIII no es la visión que tenían entonces. Lo que me sulfura de artistas actuales es su amnesia respecto al pasado.

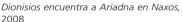
sas, los metales bonitos, las cosas transparentes, el cristal, la porcelana. La fragilidad tiene ese punto de belleza al saber que se puede romper en cual-

¿Cómo definiría usted el arte? ¿Tie-

¿Piensa que es importante para un artista español el proyectarse hacia el extranjero?

Yo creo que es importante proyectar todo el arte español fuera de España, no sólo a un artista. Somos completamente ignorados. No se sabe nada del arte español fuera de nuestras fronteras. Todos los intentos que se han hecho para sacar al arte fuera de España se ĥan basado en una idea falsa. Se lleva lo que se hace fuera y no lo genuinamente español, que hubiera podido crear un interés personal.

El placer que usted reivindica en el arte, ¿es una demostración del pla-





Las tomaduras de pelo

"Veo el arte hoy en día en España muy difícil –apunta Pérez Villalta- Desgraciadamente el movimiento moderno acabó siendo en los años 60 una academia conceptual minimalista. Se basa todo en la idea errónea de que el arte tiene una evolución lineal. Que una cosa es consecuencia de lo anterior. Hay gente que cree que detiene la verdad e intenta imponerla En centros de arte, de edición, los famosos curators que hacen las exposiciones, no son artistas. Eso ha generado una especie de terrible e impositiva academia. El arte que se sigue haciendo y que no cumple esas normas tiene muy difícil salida. No se expone en galerías de arte, no son llevados a ARCO, ni a colectivas de artistas emergentes. Sólo se potencia a los artistas que trabajan en video, por ejemplo, en soportes modernos y digitales. Cuando la modernidad no depende del soporte sino de la idea. En este momento un artista que es pintor figurativo lo tiene fatal, ya que la norma es pensar que la pintura ha muerto. El arte se está exponiendo como un documento cuando no tiene nada que ver. Uno no va a un museo a leer. Vas a contemplar. En España se da incluso más que en otros lados. Lo que es la vanguardia de verdad es el pensamiento. Aunque el medio en el que lo expreses sea más antiguo que el video. Estamos cansados de ver exposiciones que son una tomadura de pelo. Esto es un globo que se ha hinchado y que se desinflará por sí sólo porque a la mayoría de la gente no le gusta. Es feo. Aburrido y sin interés. Y sigue habiendo cosas de artistas muy interesantes que no se muestran."

cer o lo que quiere es generar placer en el espectador?

Pretendo generar placer pero para mí el concepto de placer es trascendente. Yo me considero muy Epicúreo. El placer y la belleza son para mí trascendentales. El primer ser vivo que surgió tiende hacia un lugar en donde el calor, la luz, la alimentación sean mejor. Ese es para mí el primer concepto del placer. El ser humano tiende hacia ese lugar donde se está mejor y es más feliz. Es el bienestar en el sentido profundo. Los momentos de alto placer son los momentos más felices que vive el ser humano. Es algo trascendente, difícil de explicar y muy profundo. El éxtasis de Santa Teresa por ejemplo es un momento de plenitud, de éxtasis, que es placer. La estatua de Santa Teresa de

Bernini lo refleja perfectamente. ¿Qué significan esos diminutos hombres, desnudos y algo primitivos que salen en sus cuadros?

Son alter egos del espectador. En mi última exposición han desaparecido los rostros. Es algo consciente para que haya una identificación mayor del espectador con la obra. Puede ponerle la cara que él quiera. Son los protagonistas que están viviendo ese momento.

Muchos de sus cuadros están vistos a través de una reja, ¿tiene para usted algún significado el ver a través de una reja? ¿Podríamos pensar que se defiende usted del exterior?

No. Esa reja es mi propio cuerpo físico, mi propio ser. A través de lo que recibo el conocimiento, lo que veo y lo que siento.

¿Qué transmite su arte?

Que el ser humano es importante y que el vivir sirve para algo.

Jacinta Cremades

Galería Soledad Lorenzo Orfila 5. 28010 Madrid www.soledadlorenzo.com Precios: De 16.000 a 55.000 euros



Fundación BBVA

Anatomía del movimiento. Fotografías de Harold Edgerton.

La **Fundación BBVA** presenta una retrospectiva que reúne ochenta imágenes, un documental y diverso material de trabajo y documentos del ingeniero estadounidense precursor de la fotografía ultrarrápida.

La exposición de Harold Edgerton se enmarca dentro de la Sección Oficial de PHotoEspaña 2010, cuya temática central en esta edición es la experiencia del tiempo.

Del 8 de junio al 25 de julio de 2010 Sala BBVA.

P.º Castellana, 81. 28046 Madrid.

Horario: Martes a sábados de 11 a 21 h

Domingos y festivos de 10 a 14 h

Lunes cerrado.

Entrada gratuita.