

Wim Delvoye

PROFANO Y SUBLIME

Nada humano le es ajeno, y así, cuestiona, con irreverencia y espectacularidad, qué es el arte.

Vanessa García-Osuna

Todo empezó con los dibujos que Wim Delvoye (Wervik, Bélgica, 1965) hacía de niño, y que anticipaban lo que estaba por venir. En ellos ya se apreciaba la amplitud de miras, la curiosidad, la tendencia a la monumentalidad y la atracción por lo extraño que ha caracterizado tanto al hombre como a su obra. El próximo 14 de junio el Museo Tinguely de Basilea inaugura una retrospectiva del artista belga que repasa su carrera desde finales de los años 80 y en la que se reunirán sus obras más emblemáticas. El arte de Delvoye está arraigado en su herencia flamenca con su amor por la tradición, la artesanía y la ingeniería, combinado con una imaginación desenfrenada y un sentido utópico –que entroncan con las obras de otros artistas flamencos como James Ensor, Paul Van Hoeydonck y Panamarenko.

Esta raíz se aprecia en sus *Ironing Boards* (1990), tablas de planchar que llevan los escudos de su país; en sus *18 Dutch Gas-Cans* (1987 - 1988) decorados con pintura de porcelana de Delft; en los tubos de acero macizo de *Chantier V* (1995) sustentados en originales pies de porcelana; o en

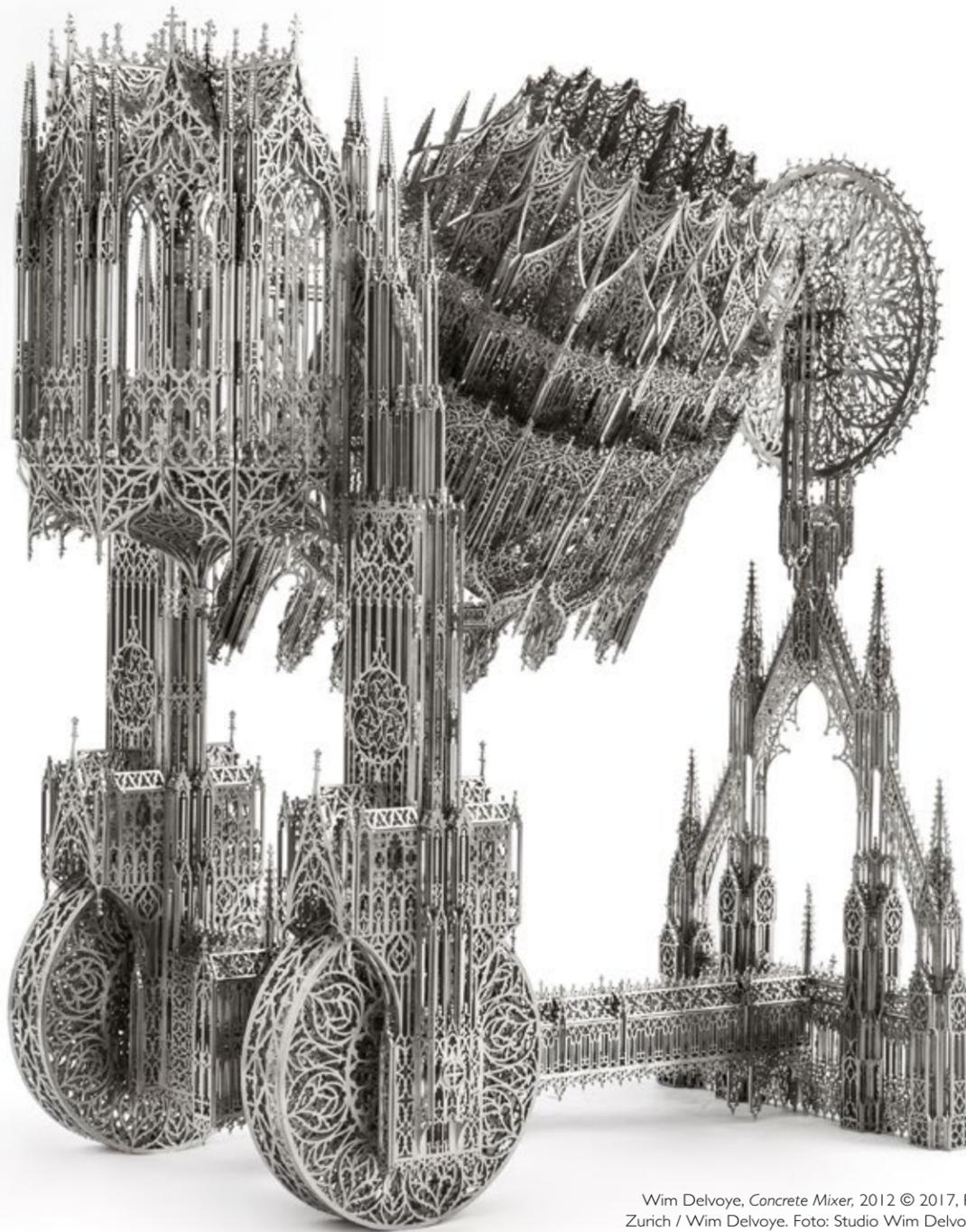
las hormigoneras de *Chantier I* (1990-1992) construidas con madera artísticamente tallada. En la obra del afamado creador los soportes se entremezclan y los materiales dialogan en una tensión creativa. Lo banal se embellece hasta convertirse en arte, y el arte popular se transforma en una pieza de museo.

En 2001 Delvoye saltó al centro de la escena artística con sus famosas *Cloacas*. Estas complejas máquinas –de las que ya ha fabricado nueve modelos– utilizan enzimas y otras sustancias para reconstruir el proceso de digestión humana. Todo el tracto digestivo desde la boca hasta el ano se reproduce aislado del resto. Lo que cuenta no es la forma de los órganos individuales, sino únicamente su función fisiológica. Las primeras, como *Cloaca New* y *Improved* (2001) que se muestran en el Museo Tinguely, fueron diseñadas como máquinas de laboratorio puramente científicas. *Cloaca Quattro* (2004-2005), que se exhibió por primera vez en la muestra *La Belgique visionnaire* en 2005, deja atrás el aspecto clínico, y, con su repertorio de lavadoras y motores, se parece más a un *assemblage* de máquinas. Para romper la seriedad de la serie, ideó *Cloaca Travel Kit* (2009 - 2010) un kit de viaje montado en una maleta para facilitar su portabilidad,



El artista Wim Delvoye, *Cloaca Quattro*, 2007. Xin Beijing Gallery (Beijing)

‘Sé que me he convertido en una marca’



Wim Delvoye, *Concrete Mixer*, 2012 © 2017, ProLitteris, Zurich / Wim Delvoye. Foto: Studio Wim Delvoye, Bélgica

Si algo no se le puede negar a Wim Delvoye es su audacia. El hombre que hizo de la caca una obra de arte, se atrevió también a trabajar con seres vivos, un terreno pantanoso que le valió serios reproches y alguna cancelación. Frente a quienes le censuraron arguyó que su objetivo no es incomodar sino propiciar reflexiones y que su obra debía leerse entre líneas. Una de las propuestas más controvertidas fue *Art Farm*, una piara de cerditos a los que el artista belga tatuó corazones, calaveras, Blancanieves, imágenes religiosas y el logo de Louis Vuitton. Los animales eran criados en una granja en las afueras de Beijing, y los compradores podían adquirirlos vivos o esperar a que fallecieran de viejos y comprarlos disecados. El coste de cada ejemplar rondaba los 150.000 euros. El artista belga se defendió alegando que recibían un trato humanitario y que eran sedados antes de ser tatuados. Aún más polémico fue el tatuaje que hizo en la espalda de Tim Steiner, un voluntario quien firmó un contrato por el que, a su muerte, accedía a vender su piel adornada con una Madonna y una calavera.

‘Se estila ser rico, pero no culto’

permitiendo su despliegue espontáneo en cualquier lugar del mundo. La ironía, desde luego, es la lente con la que leer muchas de sus polémicas creaciones.

Otra pieza central de la antológica será *Cement Truck* (2012-2016), que se instalará en el Solitude Park junto al Museo Tinguely. Se trata de un extravagante camión hecho con placas de acero corten que han sido cortadas con láser para recrear tracería y adornos neogóticos. De la misma estética bebe *Suppo* (2010), un modelo de catedral neogótica cuya ornamentación consiste sólo en una aguja torcida y contorsionada. La exposición suiza ofrecerá a los visitantes una panorámica del universo de un artista que no deja de reinventarse. Sus esculturas y dibujos son una hermosa excusa para reflexionar sobre el arte, la vida y el mundo, y pueden hacernos olvidar una de sus frases lapidarias: “Todo arte es inútil”.

¿Cuál fue su primera experiencia memorable con el arte?
Una procesión. Gente portando la escultura de una dama con un corazón sangrante. Yo era muy pequeño entonces, pero noté enseguida que las esculturas eran algo importante. La gente incluso se arrodillaba ante ellas.

Una de sus series más famosas son las *Cloacas*, complejas máquinas que reconstruyen artificialmente el proceso

digestivo. ¿Qué le motivó a crearlas? ¿Por qué les puso un nombre en español? Eran los días de Dolly, la oveja clonada, y yo también estaba obsesionado con Darwin, con Dawkins, la genética, la biotecnología, y todo eso. En ese momento había muchos modelos nuevos de vehículos cuyos nombres llevaban la letra A, y a mi la palabra “Cloaca” me sonaba un poco como “Laguna”, un nombre perfecto para un coche. En cuanto al propósito de la obra, lo que quería era ver al ser humano de una manera puramente mecánica, bajo una visión materialista, como si fuera una criatura sin alma, como un golem, pero también una máquina.

En algunas de sus obras, las consideraciones artísticas se mezclan inevitablemente con las morales; por ejemplo, *Tim*, el hombre suizo que le vendió su piel tatuada. Tim es una reflexión sobre nuestro tiempo, sobre el hecho de que todo esté mercantilizado. Así que pensé que si conseguíamos vender a Tim como una obra de arte (o más específicamente como portador de una obra de arte), como material biológico vivo, se hablaría mucho de lo que el mercado le hace al arte, y sobre la época que nos ha tocado vivir. Este proyecto me ayudó a descubrir que el arte siempre es algo muerto y que cuando está vivo, ya no es arte. Me gusta asumir algunos proyectos artísticos sin preocuparme demasiado por el resultado. Hago algo y luego veo lo que sucede.

Del 3 al 27 de mayo

Las formas sobre papel de Joan Miró

DOLORS JUNYENT
GALERIA D'ART

Aragó 268 (Pg Gràcia – Rbla Catalunya) . 08007 Barcelona - Telf. 93 2156393
galeria@dolorsjunyent.com - www.dolorsjunyent.com



Wim Delvoye, Instalación de doce tablas de planchar, 1990. © 2017, ProLitteris, Zurich / Wim Delvoye. Foto: Studio Wim Delvoye, Bélgica

Su arte se fundamenta en reinterpretaciones subversivas e irónicas de estilos pretéritos. Por ejemplo, creó vidrieras con imágenes modernas que eran rayos X de escenas sexuales.

¿Cuál era su sentido? El que el ser humano es como una máquina sin alma. Las vidrieras de las iglesias simbolizaban la virginidad de la Virgen, porque estos cristales dejaban filtrar la luz a través pero no la ventana. En la Edad Media incluso el vidrio tenía un especial significado simbólico en nombre de Dios.

¿Cómo armoniza su fascinación por el arte gótico, con las cloacas y los cerdos tatuados? Todo es gótico en el sentido de que éste no es sólo un periodo histórico, sino también un estado de ánimo. Igual que existen novelas góticas y novelas románticas, que no se refieren necesariamente a una época específica, sino a un estilo formal concreto. Uno podría tener un momento romántico, lo que no supone obligatoriamente tener que vivir en el siglo XIX. Las novelas de Edgar Allan Poe son góticas, por ejemplo.

Siendo uno de los artistas contemporáneos más cotizados. ¿Cómo ve la indiferencia que parece existir hacia el arte antiguo? ¿Es coleccionista? Colecciono todo tipo de cosas,

En la escuela de arte en Gante, Delvoye aprendió que incorporar artesanías tradicionales en una obra contemporánea podía ser peliagudo pues cabía el riesgo de ser reducido al kitsch y relegado a la condición de "humilde" artesano. Pero eso no lo disuadió, y en muchas de sus creaciones demuestra su pericia con los tejidos, los tatuajes, el tallado, el grabado en relieve, las vidrieras y la metalurgia. Para el artista belga, el sexo no es tan interesante como la religión, el mercado o la economía que, en realidad, son cuestiones mucho más tabú en nuestra sociedad.

desde arqueología a obras contemporáneas. El desdén por el arte antiguo es un fenómeno del mundo occidental. Hay mucho dinero en Occidente, pero el nivel de educación ha descendido clamorosamente. Para el arte antiguo se requiere erudición y eso ya no se estila. Vivimos una época en la que ser rico parece estar mucho más de moda que ser culto o experto en algo. Como coleccionista, hoy en día se pueden conseguir auténticas gangas. Pero no espere sacarles un beneficio pues las generaciones futuras podrían ser incluso peores que la nuestra.

Su obra es una combinación de imaginación desatada, artesanía e ingeniería. Háblenos de su colaboración con artesanos e ingenieros de China, Indonesia e Irán. Bueno, mi obra no es una especie de evolución lineal en un vacío sino que tiene mucho que ver con las relaciones humanas. Y estas personas viven en un lugar concreto. Me encanta mezclarme en los sitios a los que voy y lo hago siempre sin prejuicios. La "imaginación ilimitada" es también una duda ilimitada. Ser creativo consiste en cambiar de opinión acerca de lo que es el arte.

La arquitectura tiene una importancia capital en su obra. ¿Diferencia entre arte y arquitectura? Sí. Son diferentes. Si se trata de arquitectura, necesito de algunos compromisos adicionales para llevarla a cabo. La arquitectura reclama el consenso de una comunidad, y como artista al hacer objetos autónomos, uno puede eludir mejor estos compromisos.

El Louvre le invitó a intervenir varios espacios dentro del museo y en los alrededores. ¿Qué significó para usted exponer allí? Es algo que todavía resulta útil en sitios como Filipinas, Irán o China, porque allí se siente mucho más respeto por el Louvre que en los países europeos. Aquella exposición sigue siendo la referencia cuando me presentan en alguna parte. El Louvre es un poco como una marca y yo soy consciente de que también lo soy, aunque no tan sólida como la del Louvre.



Romain Zaleski. Foto: F. Stipari

Tramas excelsas

El empresario Romain Zaleski atesora una excepcional colección de alfombras antiguas.

Belén Palanco

Su sueño es que Italia abra un museo de alfombras con una parte de su colección. El empresario franco-polaco Romain Zaleski (París, 1933) es uno de los cinco coleccionistas que existen en el mundo cuyos fondos superan las dos mil piezas. Ha donado más de un millar a su Fundación Tassara, situada en Brono, al norte de Italia, entre ellas trescientos valiosos ejemplares de Alta Época (siglos XV y XVI).

En pleno corazón de Venecia, en la Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, dirigida por Claudia Cremonini, se presenta la exposición *Serenissime Trame. Tapetti della collezione Zaleski e*

dipinti del Rinascimento, argumentada con 26 alfombras de su exquisita colección.

Las alfombras llegaron por azar a la vida de este ingeniero: con 20 años, cuando estaba haciendo el servicio militar francés en Marruecos, compró una como obsequio para sus padres. Su interés fue creciendo hasta que hace dos décadas empezó a sistematizar su colección gracias a la asesoría constante del galerista Moshe Tabibnia.

Zaleski, que admite tener un "espíritu geométrico", dice que no hubo un momento preciso en que decidiera convertirse en coleccionista sino que éste es "un camino en el que se profundiza, se yerra y se crece". El coleccionismo en



Vistas de la Colección Zaleski. Fotos: Andrea Avezzu

de alfombras es un universo pequeño. Cada vez hay menos piezas antiguas en circulación y algunas consiguen precios de infarto; por ejemplo, en 2013 Sotheby's vendió en Nueva York, una persa Clark -de hoja sickle- por 33,8 millones de dólares. En la muestra veneciana, abierta hasta el mes de julio, despuntan dos ejemplares -Holbein y Karapinar- no solo por su calidad excepcional sino por el halo de misterio que las envuelve pues no existe documentación sobre ellas.

Hablar sobre la tradición del coleccionismo de alfombras es adentrarse en un mundo fascinante altamente simbólico. ¿Cómo comenzó todo? Con pasión, metodología, trabajo y tenacidad. Con 20 años, compré mi primera alfombra en

Marruecos. Habíamos visitado varias fábricas y quedé cautivado por el tejido y la geometría de algunos ejemplares. ¡Yo poseo un espíritu geométrico! He estudiado matemáticas. Me interesaron los diseños y, después, los colores. ¿Por qué? No sabría explicarlo. Adquirí esa alfombra por 60.000 francos antiguos, es decir, unos 60 ó 90 euros al cambio actual. Para mí, era una compra especial como regalo para mis padres. Esa alfombra ya no existe porque, evidentemente, con perros y gatos en casa...

¿Era un obsequio para sus padres? Sí, era para ellos. Yo estaba haciendo el servicio militar en Marruecos, pero no recuerdo en qué ciudad la compré. Ahí empezó todo. Convertirse en coleccionista es una tarea que no se puede

circunscribir a un momento preciso, es una evolución de años, de diez, veinte, treinta años... se profundiza, se falla, se crece. Esto es lo bonito, pero no es mi vida, solo una parte de ella.

A partir de ahí, ¿cómo se introduce en el mundo del coleccionismo? Fui muy amigo de Michel Leveau. Hicimos muchos negocios juntos. Él era un gran coleccionista de arte africano, y abrió un museo.

¿En París? Sí, el Museo Dapper. Él pasaba mucho tiempo en África; no era sólo un coleccionista, sino todo un experto; probablemente, uno de los mejores en impresionismo francés, un campo en el que era una autoridad. Esa era su diferencia conmigo; yo no soy un experto en alfombras, ni lo pretendo. Es un tema que me gusta, del que disfruto aprendiendo, pero no me considero un especialista.

¿Hubo un día en que sintió el deseo de reunir una gran colección de alfombras? No, nunca pensé en ser coleccionista, eso es algo en lo que uno se convierte después de muchos años y muchos viajes. He ido progresando gracias a las conversaciones con los comerciantes. He tratado con anticuarios italianos e ingleses y unos pocos franceses. El mercado de la alfombra es más fuerte en Alemania, Inglaterra, América e Italia y algo menos en Francia. Mi gran suerte es haber conocido a Moshe Tabibnia (dueño de una galería especializada en alfombras y tapices antiguos con sede en Milán). Hemos forjado una colaboración tan fuerte que, de hecho, él tiene mi colección, físicamente, porque es quién la ha comisariado. Puedo decir que es el padrino de la colección.

¿Cuándo se conocieron? Hará unos veinte años. Primero, era una relación estrictamente comercial. Al principio yo le compraba, pero ahora él se encarga de buscarme directamente piezas porque yo no tengo tiempo. Hace poco descubrió en Venecia la Holbein (1420) que está en mi colección. Llegados a un cierto nivel se necesita mucho dinero porque hay una competencia feroz. Recuerdo que en 2013 acudí a una subasta en Nueva York en la que se ofrecía una extraordinaria alfombra persa tejida en seda. Y fui testigo de un momento espectacular. El precio de salida, que era de 3 millones, voló hasta los 30 millones de dólares. Un récord absoluto de todos los tiempos.

Desde aquella primera alfombra comprada en Marruecos a la actualidad, han pasado 50 años. ¿Cuáles han sido los ejemplares más especiales? Es difícil hablar sólo de una. ¡Son tantas! La alfombra nace de una necesidad práctica, física, de los hombres para protegerse del frío, para ponerla en la tienda, pues eran nómadas. La más antigua de la que se tiene constancia es una Pazyryk descubierta en 1949 en Siberia, y que data entre los siglos IV y V a.C.; se ha conservado muy bien gracias al hielo porque se halló en la tumba de un noble. Ahora está en el Hermitage. En mi colección lo que he querido es ofrecer un compendio del mundo de la alfombra, tanto desde un punto de vista geográfico como temporal.

¿Establecer una relación espacio-temporal? En efecto. Mi colección cubre China, Asia Central y Oriental, India,

Cáucaso, Persia, Anatolia, Oriente Medio, Egipto, Países del Magreb, Portugal y España. Los franceses y los ingleses han fabricado alfombras diferentes que el resto. He comprado una hecha en Polonia. En los siglos XVII y XVIII, la nobleza polaca, gracias al comercio de los armenios, se aficionó a las alfombras. Un noble polaco copió los diseños de las persas porque le gustaban.

¿De cuántas piezas consta su colección? Supera las 2.000; para esta exposición he seleccionado, con ayuda de Moshe, la parte más importante. Las alfombras de Alta Época han sido donadas a la Fundación Tassara.

Tengo entendido que también ha coleccionado tapices. Sí, pero el tapiz es otro mundo. He coleccionado tapices holandeses, franceses, belgas, suizos y alemanes.

Y ¿españoles? Sí, también tengo unos pocos españoles. Pero los tapices son de mi mujer [Hélène de Prittwitz]. La tendré que entrevistar a ella [dice divertido].

¿Dice que la alfombra y el tapiz son mundos diferentes? Sí, la técnica, el tejido y el uso son distintos: los tapices se colgaban en paredes, mientras que las alfombras, en el suelo. La lectura es vertical u horizontal. Y el tejido, también, la alfombra se hace a base de nudos. Me atrae mucho, efectivamente, el aspecto geográfico, histórico y étnico porque en Persia, en cada tribu, se hacían diseños originales. Me resulta interesante para el conocimiento del hombre y de la mujer - ¡porque las alfombras han sido fabricadas por mujeres!- y hablan de la evolución de la humanidad; en el pasado se hacía que cualquier objeto utilitario tuviera un poco de belleza, después venía lo simbólico y la espiritualidad. Las alfombras chinas son altamente simbólicas, mientras que las persas destacan por su refinamiento; las de Anatolia y del Cáucaso, en cambio, cautivan por su artesanía. Si me pregunta cuáles me gustan más le diría que las del Cáucaso.

¿Por qué? Estoy ligado a la historia del Cáucaso desde el punto de vista político. En los siglos XVI y XVIII, el Cáucaso era la estructura social y política de la dinastía iraní bajo el Aga Muhammad Khan, donde se ejecutaban grandes alfombras. Rusia lo conquista y no destruye esta estructura social sino que genera grandes manufacturas de alfombras con motivos del lugar en el que se está haciendo (*tappeti di villaggio*). El Cáucaso es una maravilla. Después, llegó la Revolución Rusa; se construyeron fábricas y se acabó con esa singularidad. Las alfombras están presas del pasado en materia de diseño pero no son igual que antes; en la profesión, se les llaman 'las nuevas alfombras' como las kazak bolcheviques porque están confeccionadas en fábricas siguiendo esos mismos patrones pero sin esta visión personal. Son diferentes. La alfombra está relacionada con la estructura política y social de un país.

La alfombra habla de un país, así como sus materiales, la lana, el algodón o la seda. ¿Tiene preferencia por algún material? La lana porque produce un efecto más expresivo,

Zaleski posee dos mil alfombras, además de tapices y pinturas renacentistas

a diferencia del algodón; con la seda, hay cosas muy bellas. La lana es la más utilizada. Para los colorantes se emplean tanto vegetales como animales. Se podría escribir una enciclopedia.

Tengo entendido que un día usted llevó a un taller de restauración una de sus alfombras y un especialista le recomendó comprar piezas importantes. Sí, fue un día memorable. Si me pregunta qué alfombras son las más importantes, no le diré las más caras sino dos que han tenido una impronta en la Historia porque una alfombra es una historia, como un cuadro de Caravaggio. Las colecciones de alfombras, en Alemania, han comenzado en los siglos XIX y XX con los Rothschild y el canciller Bismarck, dueño de una alfombra china magnífica que ahora está en mi colección. Pero las dos que verdaderamente me han marcado, son piezas de las que no se conoce su historia.

¿Son un misterio? Así es. Una Holbein, de la Anatolia

Occidental, fechada en 1420 (187 x 123 cm) y una Karapinar, de la Anatolia Central, del siglo XVI, (629 x 221 cm). La Karapinar, normalmente, se ve en un tamaño más pequeño o con faltas. Moshe encontró este ejemplar por Internet en Nashville, Estados Unidos. Lo ha estudiado a fondo pero no ha conseguido averiguar cómo pudo llegar hasta allí. Estaba dentro de un saco para escombros en una nave que se ha puesto a la venta cuando su dueño ha muerto. Nadie se explica qué hacía una alfombra renacentista en Nashville.

¿Y la Holbein? Fue descubierta en San Giorgio (Venecia) en 2002. Mi mujer adquirió una cama y debajo estaba la alfombra. Han venido a verla expertos de todo el mundo porque, ahora, gracias a internet, las noticias vuelan. Se piensa que llegó a Venecia en el siglo XV y que lleva aquí unos seiscientos años. Su estado de conservación es óptimo, no tiene ni una intervención, ni una restauración.

Las dos son una maravilla. Así es. También se exhibe una



Joaquim Mir, *Paisaje de Mallorca*
Precio de salida: 125.000€

Martes 30 y miércoles 31 de mayo

Subasta de joyas, relojes, antigüedades, arte oriental, pintura y escultura

Exposición del 24 al 29 de mayo

Balclis
El valor del tiempo

Rosselló 227. 08008 Barcelona
T 932 175 607

www.balclis.com



procedente de El Cairo (segunda mitad del siglo XVI; 486 x 310 cm). En Egipto, se hicieron alfombras después de la conquista del imperio otomano porque el influjo de Anatolia se dejó sentir.

En otras alfombras como una de Persia central (finales del siglo XVI, de nudos Salting) en la que, al igual que en la iconografía de la India, se representan los centros energéticos o chakras del cuerpo humano. Sí, evidentemente, hay una influencia de las religiones entre Persia y la India y, viceversa, y entre la India y China. Este flujo es constante durante siglos. Hoy, es un caos porque hay bellas alfombras francesas confeccionadas en China y otras del Cáucaso que han sido hechas en la India o Paquistán. Con la circulación de imágenes, se puede copiar un estilo y nadie sabe de dónde son. Ahora, todo es caótico. Creo que mi estilo de coleccionismo ha terminado porque después del siglo XX, la producción es caótica. Además, la fabricación no es manual sino industrial y la obra pierde personalidad. Mi colección llega hasta 1920.

Hablando de su Fundación Tassara, ¿tiene intención de crear un museo? Es una buena pregunta. Desde hace años, me ronda esa idea, pero es algo que no me afecta sólo a mí. Por ese motivo, he hecho la donación a la Fundación Tassara

para asegurar su conservación mediante un contrato suscrito con mis tres hijos. Mi colección es como una mujer bonita a la espera de un marido que la enamore. Me gustaría verla en un museo italiano pues es aquí donde he hecho mi carrera y mi fortuna.

¿Tiene preferencias? Estoy abierto a que pueda ser en Milán o Brescia (donde reside). Yo pondré el contenido pero la cuestión es si alguien (un gobierno local) le proporcionará un continente. Estoy convencido de que se conseguirá. Mi colección recorre la geografía de la alfombra y su historia. El museo podría ser un sitio para estudiar los colores, los tejidos y la simbología. Hay un mundo por descubrir.

¿No tiene ninguna alfombra contemporánea? Lo he pensado pero, no es fácil, porque debe de tener una calidad de tejido. Efectivamente, podría completar la colección pero, mi colección es clásica, llega a 1920.

¿También colecciona arte actual? El arte contemporáneo es muy difícil.

¿Hay riesgo? Pienso que el tiempo se encargará de hacer la selección. Si me gusta algo lo compro para mi disfrute. Pero, sin asesoramiento de nadie.

DESCUBRE EL CORAZÓN CULTURAL DE ALEMANIA



MUNDOAMIGO
 C.I.C.MA. 1099
 CREADORES DE VIAJES

Más información y reservas en
WWW.MUNDOAMIGO.ES

+34 91 524 92 10 | Clavel 5 - 28004 Madrid

Carlos Franco

VOCES Y ECOS

Su pincel asemeja a un halcón que caza, otea, identifica y atrapa a la presa.

Vanessa García-Osuna

Aunque de niño no se atrevía a soñarse como pintor, la inusual emoción que sentía al contemplar una Venus de Velázquez o la erótica carnalidad de Rubens, que le llevaban a querer imitarlos en sus primeros dibujos, auguraban que Carlos Franco (Madrid, 1951) tomaría el camino de las musas de la inspiración y la espiración (como su hermano Ricardo, cineasta de culto, o su primo, el escritor Javier Marías). Figura emblemática de la Nueva Figuración Madrileña, el movimiento que irrumpió en los años 70 con la pintura por bandera en un momento en el que como él mismo dice “de pronto era despreciable tener manos”. Carlos Franco es también autor de una de las obras de arte más singulares de Madrid: las pinturas murales de la Real Casa de la Panadería de la Plaza Mayor. En la agenda del artista madrileño se acumulan los proyectos, además de participar en la exposición del 20º aniversario de la Galería Marlborough (*Ayer y Hoy, El laberinto del tiempo*), última los detalles de una muestra con el galerista Miguel Marcos de Barcelona que se inaugura este mes y en breve viajará a China, donde ya expuso con éxito en Beijing en 2015.

¿Sintió desde niño la vocación artística? Sí, me gustaba inventar dibujando e imaginando. Pero no me atreví a soñar con ser pintor hasta los 15 o 16 años. De chico iba con mis padres al Prado, al Romántico, al Casón, al Sorolla, y me encantaba sentir el silencio. La desnudez en el arte fue una escalera a la emoción estética, asociada al sentido de la vista, gusto y tacto. Lo erótico como el velado pezón de la Eva copiada por Rubens, pero sobre todo la Venus de Velázquez. Estaba en un libro de *Galerías de Europa*. Ricardo mi hermano y yo corríamos, al quedar solos a mirar las nalgas maravillados y nos íbamos luego despendolados, colorados y culpables. A los pocos días ya contorneábamos los bellos glúteos con un lápiz, luego viéndonos atrapados lo borrábamos. En poco tiempo fuimos descubiertos por qué la goma acababa despellejando la imagen. Eros fue el origen de la creación como cuenta Ovidio, el gusto estético se ampliaba gracias a la energía despertada por Eros. El hermafrodita del

Prado, te pillaba de sorpresa, y ¡abracadabra! Habías gozado recorriendo su espalda de mujer. Toda una lección sobre la percepción.

¿Cuándo empezó a pintar? Fue con el apoyo de mi primo Javier Utray; él, mayor que yo, me mostraba los libros sobre arte abstracto que empezaban a publicarse, Burri, Pollock, Millares, Motherwell, Morris Louis, Canogar, Lucio Muñoz, Feito... A los 15 años tuve a Angel Orcajo de profesor de pintura en el colegio San Patricio y cultivó en mí el aprender con gusto. Aprender copiando, muy abierto, a Van Gogh, Monet... Me encantaban los pensamientos que acudían y el momento de acertar ¿de qué dependía..? Pintaba a lo Pollock para desesperación de mi madre y de las alfombras. Aunque de niño una frase suya se me quedó grabada y me dio otra alternativa. Viendo el dibujo de un bailar flamenco que hice, ‘¡parecía vivo!’ . ¡Ah! eso era diferente a lo de dibujar bien o mal.

¿Cómo era el complejo ambiente cultural en el Madrid del tardofranquismo? Entre 1967 y primeros de los 70, se oía, se deseaba, la muerte del dictador. Hasta una parte de la joven iglesia acudía a los textos del siglo XVI de los humanistas que declaraban lícito el tiranicidio. Pero no era solo el odio sino el aburrimiento, la pesadez, la prohibición constante y la desmoralización. Abandoné entonces Historia del Arte, me gustaba y con ciertas lecturas que me aconsejó mi primo Fernando Marías comencé a comprender su lenguaje, pero entendí que lo que yo quería era pintar. Empecé con un maestro clásico de dibujo académico muy exigente, Amadeo Roca, gran retratista y maestro del lápiz conté y las barras de color. Mientras tanto yo seguía dibujando mis monstruos. Abjuré, junto a un amigo, del dios de aquellos seres apegados a la ética de la mortandad de los sentidos. Pero los jóvenes pronto vimos que era un tema generacional, derechas e izquierdas se parecían más entre sí en lo cotidiano y lo moral, que lo que pregonaban sus ideologías. De pronto nuestros ídolos de la abstracción matérica perdieron su aura. Se repetían. El encontronazo con el mercado, con el ensalzamiento que les hacían aquellos que decían detestar, les



El artista Carlos Franco. Foto: Juan Barte

envolvió temporalmente en la depresión y la simulación y eso los despegó de nosotros los jóvenes puros [sonríe].

¿Qué pretendían demostrar? Que lo llamado impuro podía ser puro. Al rescate nos vinieron el pop inglés y americano. Se suele olvidar, salvo en el caso de Luis Gordillo, que estábamos emparentados más con Nueva Generación, con Alexanco, Alcaín, etc. Nos reunió Juan Antonio Aguirre, a caballo en edad y gran teórico y artista, junto a los geométricos, Barbadillo, Yturralde, Teixidó, Lugan, Quejido, que a su vez comenzaban a hibridar los procesos manuales y tecnológicos a través del link de los códigos matemáticos, es decir, el concepto y la relación con los conceptuales como Criado, Muro y los pictóricos conceptuales puro oriente como Miura, Schlosser, Lootz. Desde la pintura veíamos que podríamos conectar puesto que el proceso del cuadro no se da sin el concepto, es una de las vías de encarnación del concepto.

Pero simultáneo a este ambiente integrador de los artistas y sus interrelaciones que se daba en los cruces de caminos, en la periferia de estos, tras el relativo fracaso de la eclosión civil del Mayo del 68, un análisis incorrecto determinó que el papel del artista debía ser la toma de la dirección de las instituciones; una corriente dictadora, justificada por sus intenciones. “El fin justifica los medios”, comenzó a discriminar sobre todo lo que ya se podía ejercer el poder. Los ejemplos y nefastas consecuencias siguen vigentes.

¿Qué suponía ser pintor en un momento en el que la práctica estrictamente pictórica no estaba de moda? De pronto era despreciable tener manos. El ambiente era negativo para el que no quisiera tomar las instituciones, ni parapetarse en abombados currículos, aunque todos supieran del engaño de la corte universitaria y política. Sin embargo era positivo ver que el público nos apoyaba y

acudía a nuestras inauguraciones cosa que ya había dejado de hacer con los bendecidos. Con nosotros, la llamada Nueva Figuración de Madrid, ocurrió que nuestro rechazo de lo institucional llegó a ser parecido a la respuesta de la generación de Ai Weiwei en Beijing tras la muerte de Mao un año después de la de Franco; también ellos se salieron de la Escuela de Bellas Artes oficial y anduvieron juntos, pintores, conceptuales y performers. Su aventura fue reprimida por el ejército permitiendo más tarde una libertad basada en aplicar las nuevas tendencias como ornato de la ideología permanente. Parece que aquí también muchos heredaron la tendencia dictatorial por ambos pitones.

Ha hablado de la pintura “como el órgano de los sentidos”. La pintura tiene un seguro o testigo incorporado. La tensión de la sangre, la inspiración-espирación, el corazón y cómo le influye hasta la más leve mentira que uno se haga. Se nota todo allá en la punta del pincel. Por muchas palabras, si no es, se nota. Yo le cogí manía a las palabras por esa capacidad de la razón lógico sofista de justificarlo todo a través de ellas. La pintura es un sistema que genera un órgano que a modo de filtro tiñe toda la información de los sentidos mientras se ejerce, crea sus propias interconexiones y amplía las conexiones neuronales de todo lo que le atañe. Toda la busca del cazador de imágenes que son pensamientos con su paquete de información adicional que es lo afectivo, como en los sueños, precisa de huir del engaño propio para cazarse a uno mismo y poder discriminar entre uno y lo que uno percibe. En ese punto se junta ética y estética. O son lo mismo, el original y la copia. Aunque la copia sea una versión del original, a su vez se convierte en un original.

Háblenos del Gabinete de Javier Utray. Él era una persona dotada de manera asombrosa en todos los campos. Todos vivían aquella tertulia como algo más, y lo fue. Recomiendo la obra sobre lienzo que realizó a partir del año 2000. Debería ser revisada a la luz de las nuevas técnicas, por desgracia la ocasión se perdió en la exposición del Reina Sofía. Yo entonces andaba por otros andurriales físicos e investigando el concepto de lo lúdico. Fue importante conocer gracias a la traducción de Ignacio Gómez de Liaño el tema de la memoria, ese órgano de fisicidad y partículas eléctricas e imágenes que al llamarlas, se presentan, esa necesidad de crear un lugar para que se presente lo evocado. Era dato que me faltaba. Esencial para entender el devenir histórico desde la prehistoria.

¿Qué importancia tuvo la crítica para la Nueva Figuración Madrileña? Nuestros compañeros críticos estaban interesados en el embrujo de la realidad y en desentrañar su significado. Lucharon contra críticos oficiales que ordenaban y mandaban y nos sentían como una amenaza. Ahora se tienen que reciclar como todo el que usa la palabra frente a la decadencia triste del papel. Alguno se tendrá que inmolar contra los dictadores, los pequeños napoleones.

¿Qué influencia tiene ahora el crítico? No es cierto que ya no cuenten. En España tristemente los políticos no saben nada de la importancia de la cultura, se mofan de que en los paquetes de comercio con Estados Unidos estos exijan condiciones y prebendas para la exportación de sus creaciones. Alegremente

se las cambian por cuentas de vidrio y regalan las imágenes de las mentes de sus conciudadanos sin ver que en esa colonización está el gran negocio. Así que lo que exporta un profesional universitario de moda y un crítico asociado de Yale, Oxford, etc, que a su vez dota de contenido los lanzamientos de artistas, unos pocos, por grandes galerías, unas pocas, etc.. claro que cuenta. Y quien crea el prestigio vende más y coloniza. El negocio actual parece ser el defender el callejón sin salida. Yo lo vi, salí y seguí mi camino.

¿De qué forma inspira su obra la mitología clásica? El tema mitológico surgió tras mis primeras exposiciones en galería Doncel Pamplona y Amadis Madrid (1970, 1972), en esta me di cuenta de que cualquier escena en movimiento, dibujada, podía ser un símbolo. Una mujer cruzando la calle llevando en un tiesto una palmera, una mujer parada descubierta al abrirse las puertas del ascensor, en los probadores con paredes de espejo, en las escaleras eléctricas... Tengo que decir que tuve un accidente cuasi mortal y en mi cuerpo se juntaron tornillos y sangre, lo geométrico y lo natural. El gran tema del momento, juntar lo plano y el expresionismo, Bacon. Luego versioné ya con personajes con cuerpos medio figurativos, medio geométricos, algunas escenas clásicas. La historia de Nastagio degli Onesti de Botticelli en el Prado (año 74, galería Buades), una secuencia cinematográfica donde se narra un no parar. Luego denunciando los abusos del poder en la matanza de los inocentes, Saturno devorando a sus hijos, etc. Entendí la identidad del mito y el paisaje, trabajando con Aurora Márquez con quien expuse otra profundidad de lo bello.

¿Qué le atrae del universo del subconsciente? Al psicoanalizarme vi que había temas, como Edipo, formados por enigmas que al pintarlos, se convertían en espejos interpretables. Además eran sueños colectivos, y se expresaban con una imagen modélica. Fui aprendiendo a manejar un código y soñaba con que, aún sin entenderse explícitamente, estas imágenes tenían el poder de ir llegando poco a poco a una significación por sí mismas en la mente del espectador y más aún si éste era su dueño y las convivía.. Comencé a ocultar mis temas tras la mitología, como se hacía para engañar a la Inquisición. La Verdad, si no era la políticamente correcta seguía siendo peligrosa.

¿Qué le empujó a explorar las culturas originarias del continente africano y americano? A veces lo tienes delante pero no lo hilas. Tardé tiempo en entender que los griegos tenían una religión oficial, la de Apolo y Dionisos. Se refleja en la mitología, que ilustra los ritos y encarna la filosofía, la ciencia y la mística. Es una enciclopedia, junto a la lengua. El mas completo archivo. Fue a través de mi interés ante la radical influencia que sobre Picasso y Occidente tuvo el arte y la música africana que decidí acercarme a entender de que carecía tan brutalmente la cultura occidental que necesito fundirse desesperadamente con esas otra formas de ver. Curiosamente la gama de colores de los saturados y fluorescentes que añadió Warhol los suelen usar solo las culturas con iniciaciones que consumen enteógenos. Nosotros estábamos en ese feliz momento y aún no conocíamos el castigo del que les pierde el respeto. Habiendo sido expulsado del paraíso vi como iba perdiendo lo ganado y solo la memoria me sirvió de refugio. La cultura



Fuego externo en el harén, 2001

sujetó mi deseo de muerte y entendí la importancia del largo plazo. Y de saber guardar secretos. Todo lo que la mitología recogía como memoria de lo perdido, en los 80 vi que se había refugiado en la magia, la brujería, los cuentos, el Tarot, un cuerpo desmembrado del que uno se va encontrando partes y te parece casi imposible recomponerlo sujetos como estamos al azar. Todo el misterio de los ritos lo encontré vivo y lleno de sentido en la interpretación afrocubana y brasileña, en definitiva Yorubá. Lo diferente me permitió contemplar desde la otra orilla la misma agua de forma racional, clara y sensible.

Al margen de la pintura, ha desarrollado una labor como grabador no tan conocida por el gran público. Gracias al editor y literato Manuel Arroyo tuve la oportunidad de ilustrar *La Eneida*. Me fui a Nápoles unos meses y realicé el viaje que se narra desde el templo de Apolo tras visitar

el Antro de la Sibila Cumana y desembocar en la pequeña pirámide, tumba de Virgilio. Gracias a ese trabajo, todos los días iba al Arqueológico de Nápoles y a la colección de esculturas. Vi la colección prohibida entonces, inútil empeño del obispo pues allá todo está explícito, se prohibía ver los amuletos, pero en el resto de las impresionantes esculturas estaba la sensualidad a la vista. Pasaban las maestras en visita obligada con sus gafitas y moño tirando de una patulea de niños, a toda prisa, los infantes se mofaban y reían de los culos, penes, vulvas y pechos al descubierto envueltos tan solo en la belleza.

Y se lanzó al grabado y al aguafuerte. Sí, y tuve al mejor de los timoneles, a Mitsuo Miura, que me enseñó sin enseñarme, a lo japonés, las técnicas básicas y los límites de la loca experimentación, ante una situación limitada, aunque respetuosa, para terminar un trabajo. Este libro se expuso



Paños de la Plaza Mayor de Madrid, Cibeles con sus hijos de Madrid, Lagunilla y Tritonillo.

Carlos Franco es el autor de una de las obras más emblemáticas de Madrid: las pinturas murales de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor. "Tuvieron que pasar tres años y tres alcaldes para concluir las —explica Franco— Su impulsor fue el "Viejo profesor", el alcalde Enrique Tierno Galván, que tristemente falleció tras convocarse el proyecto. La técnica del silicato de potasa Keim es casi igual a la del Buen Fresco pero tenía la ventaja de poderse retocar en seco. Lo mejor fue trabajar con ocho artistas todos entendidos e ilusionados con el proyecto. Gracias a ellos salió adelante. Estoy intentando que, ahora que se cumplen veinticinco años de su creación, coincidiendo con el IV Centenario de la Plaza, se acepte que ha sido un éxito y se inaugure la obra oficialmente. Incluso se proyectó un acto performance y el músico ibero galo, Xavier Franco Felices compuso una obra para orquesta y sintetizador. La fachada de la Real Casa de Panadería es conocida por millones de personas, pero nadie sabe quién ni por qué se pinto. Tal ha sido la desinformación. La mayoría piensa que las imágenes surgieron tras una limpieza y restauración, como he escuchado a varios cicerones ignorantes, que la pintó un italiano o un seguidor de Goya en su época... En el fondo son piropos pero quisiera que al fin se inaugurase la obra mural oficialmente y se iluminara la Real Casa y de paso los paños pintados. Felizmente el Ayuntamiento parece estar contemplando seriamente la iluminación arquitectónica de la plaza. La limpieza ya lleva un retraso de dos años y hay que dar un fijador a la pintura. Incluso la casa KEIM-Farben nos ha enviado a mi y al Ayuntamiento un recordatorio de la necesidad de hacerlo para que se mantengan en buen estado. Sin embargo, esta obra ha sido un momento concreto de adaptación de mi estilo al entorno y al mundo del barroco del edificio. Aunque con solo mirarla se puede observar que hago brindis y homenaje al momento histórico de mi generación."

junto a cuadros y gouaches sobre papel, y creo que ayudé a que se contara conmigo para concursar en el proyecto de pintar la vieja y deteriorada fachada de la Casa de la Panadería

En los últimos años ha expuesto también en museos de China. ¿Cómo reciben su obra allí? Ante mi asombro, recibí el reconocimiento por la Plaza Mayor. Me sorprendió la admiración y la cantidad de gente que lo había visto. Mis temas les eran raros, pero a través del uso que hago de la pincelada, encontraban cierto asidero familiar y junto con el fuerte amor a los colores, acababan entrando y apreciando. Fue un éxito. Influenciado por textos de autores orientales el pincel se me asemeja a un halcón que caza. Mientras otea inspira, al reconocer espira y caza la imagen, la presa, que es uno mismo.

Este año ha firmado el Cartel de la Real Maestranza de Sevilla. Cuando me lo pidieron me sentí honrado y orgulloso, por su historia en el Arte del Toreo, ergo para el género de la pintura que desde las cuevas se basa en el toro y la vaca brava. Valor, nobleza, fecundidad, alimento vida, muerte.

¿En qué está trabajando ahora? Último una exposición en Barcelona con Miguel Marcos, tengo pendiente un viaje a Beijing, y luego encerrarme para preparar la muestra en la Marlborough, que hemos retrasado por salud, para 2018. Y, por supuesto, celebrar y colaborar en la exposición del IV Centenario de la Plaza Mayor de Madrid y los veinticinco años de las pinturas de su Real Casa de la Panadería para desentrañar al público su mensaje y su por qué.

International Auction

17 Y 18 DE MAYO

Miércoles y Jueves a las 16:30h

Exposición de los lotes del 8 al 16 de Mayo



Miquel Barceló (Felanitx, Mallorca, 1957) Fali Wotoro. Técnica mixta sobre tela. Firmado, titulado y fechado en 1992 al dorso. Adjunta certificado de autenticidad expedido por la Galería Bruno Bischofberger. 35 x 35 cm. **Salida: 48.000 €**



Reloj Piaget de pulsera para señora. En oro y bisel con diamantes. Mecanismo de quartz. Diám.: 25 mm. Peso diamantes: 0,50 ct. aprox. **Salida: 9.000 €**



Caja alemana en metal lacado con cartelas en marfil tallado y cantoneras en latón, s.XIX. 14,5 x 33,5 x 22 cm. **Salida: 6.000 €**



Broche-colgante diseño ninfa de la firma Masriera en oro y esmalte plique-à-jour con diamantes, rubies y perla perilla cultivada de 8 x 6 mm., fles. del s.XX. Firmado y numerado. Peso diamantes: 0,60 ct. aprox. Peso rubies: 0,35 ct. aprox. 5,5 x 5 cm. **Salida: 4.000 €**



Pluma Montegrappa 1912 modelo "Eternal bird" 2005. Edición limitada. Cuerpo y capuchón en celuloide de color rojo, plata y rubies. Plumín en oro 18K. **Salida: 6.000 €**

Visítenos y le entregaremos el catálogo gratuitamente o entre en nuestra web www.lamasbolanosubastas.com

Aceptamos género para nuestra próxima subasta. Consúltenos.



LAMAS BOLAÑO

Since 1958



Más de 1500 lotes

Roselló, 229 (entre Balmes y Rambla Catalunya) 08008 Barcelona
Tel.: (+34) 934 151 766 / www.lamasbolanosubastas.com

