

Arte

En noviembre de 1993 se cumplían 20 años de las exposiciones de la Fundación Juan March: la primera de las 424 muestras organizadas al 31 de diciembre de este año 1993 (visitadas por seis millones de personas) se presentaba, con el nombre de «Arte 73», en noviembre de 1973 en Sevilla; para proseguir durante el año siguiente un recorrido por varias ciudades españolas y europeas, antes de inaugurar la actual sede de esta Fundación, en enero de 1975. A los diversos galardones que ha recibido desde entonces esta institución por su labor de promoción en el ámbito artístico, venía a sumarse la Medalla de Oro de Barcelona al Mérito Artístico que, en 1993, le fue otorgada por el Ayuntamiento de esa capital.

Un total de 488.387 personas visitaron las 20 exposiciones que a lo largo de 1993 organizó la Fundación Juan March. Una retrospectiva de 42 óleos del artista ruso Kasimir Malevich abrió el año artístico en Madrid. Esta muestra se llevó posteriormente al Museo Picasso de Barcelona y al IVAM de Valencia; y a finales del año se exhibió en Florencia. Barcelona acogió, a comienzos del año, la exposición de 73 obras de David Hockney, que el año anterior se había exhibido en Madrid.

En torno a «Picasso: *El Sombrero de tres picos*», la Fundación organizó en la primavera una muestra documental de acuarelas, guaches y dibujos, así como conferencias y conciertos, para ilustrar la colaboración Picasso-Falla. Y en el otoño pudieron contemplarse en las salas de la Fundación 77 obras de «Arte expresionista alemán-Brücke», procedentes del Brücke-Museum de Berlín.

En el otoño de 1993 la Fundación Juan March inició la programación de visitas guiadas gratuitas a sus exposiciones.

Durante 1993 la colección de Grabados de Goya prosiguió su itinerario por Francia, mostrándose en Chartres, Lyon, Toulouse y Nancy. Asimismo, 218 grabados de Goya, también de la colección de la Fundación Juan March, se exhibieron en siete capitales de Castilla y León.

Por su parte, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, tuvo en 1993 un total de 38.880 visitantes, y fue objeto de una conferencia en el Museo del Louvre de París; y la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, en su tercer año de vida, siguió ofreciendo de forma permanente sus 36 obras de autores del siglo XX, entre ellos Picasso, Dalí y Miró.

Balance de exposiciones y visitantes en 1993

	Exposiciones	Visitantes
Madrid	3	130.408
Otras localidades	10	229.661
Museo de Cuenca	1	38.880
Col·lecció March, de Palma	1	15.766
Otros países	5	73.672
TOTAL	20	488.387

Retrospectiva de Kasimir Malevich



Una retrospectiva del artista ruso **Kasimir Malevich** (1878-1935) se ofreció en la sede de la Fundación Juan March desde el 15 de enero hasta el 4 de abril. La muestra ofrecía al público español la oportunidad de contemplar la obra de uno de los artistas plásticos más innovadores de nuestro siglo. Malevich fue capaz de recoger la herencia del realismo, el cubismo y el futurismo y crear un nuevo lenguaje plástico, que denominó Suprematismo.

La exposición abarcaba 42 óleos realizados de 1900 a 1933, dos años antes de su muerte. Todas las obras procedían del Museo del Estado Ruso, de San Petersburgo, institución que alberga la más importante colección de Malevich hoy existente. Colaboró también en la realización de esta muestra el Ministerio de Cultura de Rusia.

Tras su exhibición en Madrid, en la sede de la Fundación Juan March, la muestra se presentó, del 22 de abril al 6 de junio, en el Museo Picasso de Barcelona y posteriormente, del 23 de junio al 29 de agosto, se exhibió en el IVAM de Valencia. En esta última capital citada intervino la entonces directora del IVAM y posteriormente Ministra de Cultura, **Carmen Alborch**, quien subrayó la importancia de esta colaboración entre dos instituciones preocupadas y sensibilizadas por la difusión del arte moderno. Por su parte, el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, ponderó la organización, trayectoria y profesionalidad del IVAM. El conservador jefe

del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo, **Ivan Karlov**, elogió el montaje de la muestra. Del 23 de septiembre de 1993 hasta el 7 de enero de 1994, la exposición de Malevich se exhibió en Florencia, en el Palazzo Medici Ricardi, con la colaboración de Artificio.

A la inauguración de la muestra en la sede de la Fundación Juan March asistieron el director del Museo del Estado Ruso de San Petersburgo, **Vladimir Gusev**, y la conservadora del mismo, **Elena Basner**. Abrió el acto el Presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, quien agradeció a los citados representantes del Museo ruso «el entusiasmo y el espíritu de colaboración que demostraron, desde el primer momento, para convertir el proyecto de esta exposición en toda una realidad. En muy raras ocasiones han salido las obras de Malevich de este museo, siendo la primera vez que se exhiben fuera de forma tan completa». Con la exposición Malevich proseguía la Fundación Juan March su repaso al arte ruso del siglo XX, que inició en 1978 con la exposición Kandinsky, y a la que siguieron las muestras de «Vanguardia Rusa (1910-1930). Museo y Colección Ludwig», en 1985 –en la que se incluyeron 49 obras de Malevich, en su mayor parte dibujos–, y la dedicada a 121 óleos del pintor ruso Alexej Jawlensky, en la primavera de 1992.

La exposición de Malevich arrancaba de la primera etapa del artista, incluía obras cubo-futuristas (*Vaca* y *Violín* o *Retrato de I. V. Kliun*, ambos de 1913), diversas obras suprematistas y más de veinte cuadros de la última etapa realista del pintor, desde finales de los años veinte, en los que Malevich trató de recrear su período neoprimitivista o campesino, anterior al Suprematismo.

«Malevich –escribía **Elena Basner**, conservadora del Museo del Estado Ruso, de San Petersburgo, en el catálogo de la exposición– siempre sintió su pertenencia, ¡y efectivamente perteneció!, a aquellos pocos pintores que no sólo reflejaron una época,



sino que también la crearon (...). Eliminando las leyes de composición espacial de obras bidimensionales de caballete existentes antes de él, el suprematismo transformó el propio instrumento de la creación artística: el ojo del pintor».

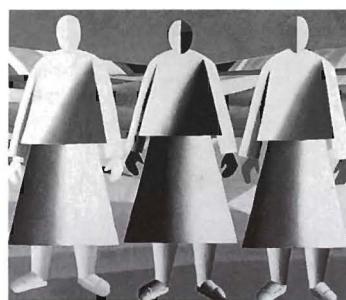
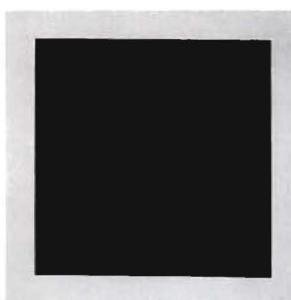
«Dado el fervor mesiánico con que predicó el nuevo arte –señalaba **Evgenia Petrova**, vicedirectora del citado Museo de San Petersburgo–, era lógico que fuera el director del Instituto de Cultura Artística (GINJUK) en 1924, que fue cerrado en 1926. Las colecciones de arte de este Instituto fueron a parar al Museo del Estado Ruso (en Leningrado) y muy pronto declaradas *non grata*. Entre muchas de las obras que durante largo tiempo desaparecieron de los depósitos del museo figuraban obras del propio Malevich. Estas escaparon milagrosamente a la destrucción.»

Angel González, profesor de Historia del Arte de la Universidad Complutense, pronunció la conferencia inaugural en Madrid: «A la hora de hablar de Malevich, no sé por dónde orientarme en esta terrible masa de oscuridad que Malevich constituye. Oscuras son, en efecto, su vida y su muerte, sus muchos escritos que leo inútilmente desde hace veinte años. Oscuras sus intenciones y las de aquellas mujeres que lo rodearon. Oscuro, en fin, su *cuadrado negro*, motivo de infinitas y, a su vez, oscuras interpretaciones; oscurísimo más que ‘desnudo ícono de nuestro tiempo’, como lo llamó el propio Malevich. Oscuro, tal vez, de

tan desnudo; desnudo de tan oscuro... Secta oscura y hasta tenebrosa la de los supremáticos. El propio Malevich se resistió a ese proyecto de recuperación de la experiencia figurativa del suprematismo por parte de algunos constructivistas en una carta enviada a la revista *Arquitectura Contemporánea*. Pero Gan no se equivocaba al creer su *cuadrado negro sobre fondo blanco* un obstáculo considerable. ¿Quién podría fiarse de un tipo que ha pintado algo que nadie es capaz de desentrañar?».

«Malevich sostuvo siempre que el cuadrado negro había sido pintado en 1913, y de hecho, en una carta a Matiushin de 1915, le propuso ilustrar la edición de *La victoria sobre el sol* con uno de los bocetos de sus decorados: un cuadrado negro sobre blanco. Ese boceto no existe, pero seguramente existía ya el cuadro, expuesto ese mismo año en la célebre ‘0.10’, la última gran exposición futurista; así que podemos imaginarnos a Malevich atando los cabos de su inocente superchería.»

«Oscuro sumidero de interpretaciones, el cuadrado negro no es sólo un escándalo crítico. Es también, y antes que nada, una escandalosa paradoja del ya de por sí paradójico proyecto de Malevich; el paso más oscuro del Suprematismo, su más negra encrucijada. La preeminencia simbólica del cuadrado negro en la secta de los ‘supremáticos’ resulta harto difícil de explicar, salvo que fuera para ellos algo semejante a lo que es la cruz para los cristianos.»



«Cuadrado negro», c. 1923; «Chicas en el campo», c. 1928; y Kasimir Malevich en 1914.

La exposición de David Hockney, en Barcelona

Del 11 de enero al 28 de febrero se exhibió en el Palau de la Virreina de Barcelona la exposición de 73 obras del artista inglés radicado en California **David Hockney**, organizada por la Fundación Juan March con el Ayuntamiento de la capital catalana. La muestra se había presentado anteriormente, de septiembre a diciembre de 1992, en la sede de la Fundación en Madrid.

Esta retrospectiva de una de las figuras más conocidas del «arte pop», y que incluía no sólo pinturas, sino también sus últimas experimentaciones con fax y ordenador, se mostró, antes de venir a España, en Bruselas, en la Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, organizada también por la Fundación Juan March.

David Hockney, al igual que lo había hecho en Madrid, inauguró personalmente la muestra en el Palau de la Virreina. En dicho acto, al que asistieron el director gerente de la Fundación Juan March y otros directivos, el concejal de Cultura barcelonés, **Oriol Bohigas**, destacó públicamente la extensa e intensa labor realizada conjuntamente por el Ayuntamiento de Barcelona y la citada Fundación.

Las 73 obras que ofrecía esta retrospectiva del pintor inglés, primera que de él se organizaba desde la de la Tate Gallery, de Londres, hacía cuatro años, procedían de diversos museos e instituciones, además del estudio del propio Hockney: Galería André

Emmerich, de Nueva York; Hamburger Kunsthalle, Arts Council of Great Britain, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Tate Gallery de Londres, Art Institute of Chicago, Metropolitan Museum of Art, Museum Boymans-Van Beuningen, Walker Art Center y Los Angeles County Museum of Art.

La exposición se abría con obras del Hockney todavía adolescente, como el *Autorretrato litográfico*, de 1954, y el *Retrato de mi padre*, óleo del año siguiente; sus conocidas pinturas de diferentes jóvenes –*Doll Boy* y *We two Boys together clinging*, de 1961– y los cuadros realizados en su primera y prolongada visita a los Estados Unidos: *Iowa* y *Ordinary Picture* (1964) y *A Realistic Still Life* (1965); incluía, entre otras obras de la década del 70, el grabado que a la muerte de Picasso hizo Hockney en homenaje al pintor; retratos de sus amigos y familiares, algunos cuadros de piscinas y céspedes, tan característicos de su obra; así como diversas muestras de sus collages fotográficos y otros experimentos técnicos con la fotografía (*Terrace with shadows*, 1985) y otros procedimientos mecánicos (*Still video composite portraits*, 1991) y dibujos por computadoras, también de 1991.

Los cuadros de Hockney suelen ser autobiográficos. Hockney pinta a sus amigos íntimos, amantes, familiares y objetos personales –su guitarra, su botella de ajeno y su periódico– una y otra vez. Y siempre su preocupación esencial no ha sido la belleza en sí, sino la comunicación con el espectador y la búsqueda continua de nuevas vías, al margen de las modas o los gustos. Él se califica de artista «eclectico» y defensor del *contenido* en la pintura («debe haber un equilibrio entre forma y contenido para que un cuadro sea realmente bueno», afirma).

«Hockney –ha escrito **Henry Geldzahler** en la edición de la autobiografía del artista aparecida en 1976 y reimpresa posteriormente– produce un arte de gran interés físico y de una enorme variedad. Cabría defi-

David Hockney ante un cuadro de su exposición.



nirle como un primitivo inspirado, culto y sofisticado, por cuanto experimenta y toma prestados a su conveniencia diferentes estilos y técnicas y es capaz de deleitarse con ellas de un modo que raramente se ve ya desde la generación de Picasso, Klee, Miró y Hofmann.»

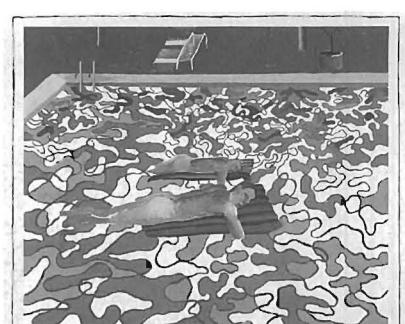
David Hockney, británico de nacimiento y formación, es un artista identificado con la *way of life* hedonista y alegre que suele asociarse con el sur de California, Los Ángeles concretamente, donde se estableció definitivamente en 1979. Los paisajes soleados, las piscinas y nadadores, los céspedes cuidadosamente regados, las palmeras o la arquitectura y otras instantáneas inspiradas en el paisaje californiano, que creó Hockney en los años 60, son, en palabras de **Marco Livingstone**, autor del estudio sobre el artista que recogía el catálogo de la exposición, «una visión secularizada del paraíso terrenal».

«Lejos de considerarse en desacuerdo con la tecnología –escribe Livingstone–, Hockney buscó maneras de humanizar los procesos mecánicos cada vez más sofisticados de que disponía. (...). En su obra reciente, Hockney cubre una amplia gama de estilos y enfoques. De un lado, cultiva un intransigente naturalismo en colores fauvés, como en sus paisajes, estudios de flores y retratos de tamaño modesto pintados a la carrera. De otro, sigue explorando la potencialidad de nuevos inventos tecnológicos con el

cándido entusiasmo de un niño con su juguete nuevo, especialmente en los dibujos que ha mandado por fax estos últimos años, en los retratos fotográficos compuestos tomados con cámara de vídeo de vistas fijas y reproducidos en una cromocopiadora a láser, así como en sus experimentos actuales con imágenes computadas reproducidas por la misma máquina. Pero por muy originales que sean algunos de sus métodos, Hockney sigue concibiendo sus creaciones en términos de categorías artísticas sumamente tradicionales: el retrato, el bodegón, interiores y paisajes.»

Escribe **Christopher Knight** en un artículo sobre Hockney (recogido en el catálogo de la Exposición Hockney del Museo de Los Angeles, de 1988) que, «en cierto sentido, Hockney ha convertido los principios formales en fines teatrales (...). La materialidad de la pintura, la técnica en sí misma como estilo es su objeto de interés principal. E independientemente del medio que emplee, Hockney llena su obra de superficies sensuales y de una seductora información visual inspirada en muy diversas fuentes. La suya es una técnica de collage en la que cohabitan una multiplicidad de referencias pictóricas muy distintas (Piero della Francesca, Fra Angelico, Van Gogh, Seurat, Matisse, Dufy y muchos otros, incluido Picasso) y en la que una amplia gama de estilos y temas ya existentes se amalgaman y acrisolan en una coherente unidad estética».

«*Ama de casa de Beverly Hills*», 1966; y «*California*», 1987.



Picasso: «El sombrero de tres picos»



Sobre «Picasso: *El sombrero de tres picos*», la Fundación Juan March organizó en mayo diferentes actividades culturales: desde el 7 de mayo al 4 de julio se exhibió una muestra documental con 58 acuarelas, guaches y dibujos que realizó Picasso por encargo de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev para el decorado, vestuario y *attrezzo* del célebre ballet con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine, estrenado en Londres en 1919. Se incluía también el retrato del músico realizado al año siguiente por Picasso y otros ocho dibujos de éste sobre bailarinas. Esta muestra se había exhibido anteriormente en el Musée des Beaux-Arts, de Lyon, y en el Museo Picasso de Barcelona. La mayor parte de las piezas procedía del Museo Picasso de París, con quien se organizó la exposición. Se ofrecían también numerosas fotografías del montaje escénico del ballet, de algunas de sus representaciones y otro material documental como maquetas, cartas y trajes que la Ópera Garnier de París reconstruyó, basándose en los dibujos, para la representación del ballet en marzo de 1992.

Para ilustrar esta colaboración de dos figuras tan insignes del arte español como son Picasso y Falla, la Fundación Juan March programó en su sede durante el mes de mayo un ciclo de conferencias sobre *El sombrero de tres picos* en sus diversas facetas musical, escenográfica, coreográfica y literaria, y un ciclo de conciertos con músicas de Falla. De estas actividades se da más in-

formación en las secciones de Cursos universitarios y de Música de estos *Anales*.

El sombrero de tres picos se inscribe en un período decisivo de la evolución de Picasso. Es la segunda realización del pintor para el teatro. La primera, *Parade*, dos años antes, en París y también con Diaghilev (texto de Jean Cocteau y música de Eric Satie), fue acogida con grandes abucheos y escándalo: Picasso trasladó al escenario, a los vestidos de algunos de los personajes, sus principios cubistas. En *El sombrero...*, sin embargo, aunque se dan también algunos elementos cubistas en su experimentación del espacio y de la perspectiva, Picasso parece inaugurar su segunda etapa impregnada de clasicismo; y realiza un excelente ejemplo de síntesis estilística.

El catálogo de esta muestra documental describe íntegramente la historia del espectáculo. Aparecen publicados juntos por vez primera las fotografías y documentos de archivos de la época, las maquetas y los bocetos de Picasso del telón de boca, de los decorados y del vestuario del ballet, las páginas de sus cuadernos de trabajo con los proyectos de maquillaje y *attrezzo*, así como un reportaje inédito del telón de boca en los talleres del Covent Garden de Londres en 1919. Por último, recoge las imágenes de las representaciones que de la obra se hicieron en Europa en los años veinte y treinta, y también la que el año 1992 se dio en la Ópera Garnier de París.

«El estreno en Londres, en 1919, del ballet y su éxito inmediato en todo el mundo, tanto en la versión completa como en números sueltos (el fandango, por las bailarinas; la farruca, por los bailarines), así como las dos *suites* orquestales en concierto, proyectó una nueva imagen española que, sobre sus innegables calidades, tenía la inmensa ventaja de ser más auténtica», se apuntaba en la presentación del catálogo.

«A la música de Falla, que es sin duda lo más trascendente de la obra, se unieron va-



rios factores más que contribuyeron muy poderosamente a llamar la atención de todo tipo de públicos. Los decorados y figurines de Picasso, en primer lugar; la obra literaria en la que la acción se basaba, en no menor proporción, ya que el encantador relato de Pedro Antonio de Alarcón bebía en las más puras fuentes de la tradición oral española: el ciclo de los romances sobre el Molinero de Arcos de la Frontera, que todavía se canta en muchas provincias españolas. Y, claro es, el soporte de los bailes rusos de Diaghilev, que habían revolucionado el concepto de la danza antes de la guerra y que, con esta y otras obras, abandonaban definitivamente sus aires 'bárbaros' y orientalizantes para recorrer otros caminos más modernos. La feliz coincidencia de un coreógrafo como Massine o un director de orquesta de la talla de Ansermet añadieron calidades que probablemente no podrán ser superadas. Estas son las razones que, a casi tres cuartos de siglo de distancia, nos han movido a presentar esta exposición en Madrid, venciendo para ello el criterio general de las exposiciones de la Fundación Juan March, que suelen centrarse en la muestra directa de objetos artísticos.»

Brigitte Léal, conservadora del Museo Picasso de París, pronunció la conferencia inaugural y fue la autora de los textos que sobre la exposición recogía el catálogo: «Concebido como una inmensa construcción, que entroncaba con la tradición del cubismo sintético, hecha de grandes planos

geométricos superpuestos que generaban una representación muy plana realizada por escasos detalles realistas de color y que le daban relieve utilizando sutilmente la perspectiva frontal y lateral, lo vacío y lo lleno, lo cóncavo y lo convexo, el decorado era fiel, en todo caso, al libreto y estaba perfectamente adaptado a las evoluciones del cuerpo de baile. Si el estudio individual de los dibujos hace resaltar con mucho detalle la demasía decorativa, guiada por un humor formidable y un instinto infalible por el color, que va acumulando, contra toda verosimilitud histórica y etnográfica, borlas, cintas, volantes, encajes, plumas y bordados –sin olvidar las barbas azules de los locos y de la piña tropical que corona la silla de manos del corregidor–, sólo el propio espectáculo permite hacerse cargo del interés que presentan .»

«Enteramente maquillados por Picasso, los bailarines –manchas móviles de color cercadas de negro que hacen que Bidou hable en *La Musique* de 'manchas luminosas' y de 'vidrieras empolmadas'– forman parejas y grupos en los que alterna el predominio de lo frío y lo cálido, de lo ácido y lo luminoso, y en los que la fantasía desbordada no es más que un engaño, ya que cada color está elegido para integrarse en el decorado y sugerir el equivalente visual del universo sonoro. El ballet se halla totalmente incorporado a la pintura. Música, pintura y coreografía forman un todo armónico: el espectáculo de arte total perseguido por Diaghilev».»



Bocetos de figurines y decorados para *El sombrero de tres picos*.

Arte expresionista alemán «Brücke»



Un total de 77 obras pertenecientes a siete artistas del grupo *Brücke* integraron la exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*», con la que la Fundación Juan March abría su temporada artística para el curso 1993-94. Desde el 1 de octubre hasta el 12 de diciembre de 1993 pudieron contemplarse, en la sede de esta institución, 47 pinturas, 20 acuarelas y dibujos y 10 grabados, realizados por los miembros del grupo *Brücke*, fondos todos procedentes del *Brücke-Museum* de Berlín, especializado en la obra de dichos artistas.

Los siete artistas con obra en la muestra eran los siguientes: Cuno Amiet, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff. De ellos, Heckel fue, con Kirchner y Schmidt-Rottluff, el artista representado con más obras.

Esta selección de 77 obras de la colección del *Brücke-Museum* abarcaba los nueve años que duró esta comunidad artística: desde 1905, año de la fundación del grupo en Dresde, hasta 1913, año de su disolución en Berlín. Sólo tres pinturas de Otto Mueller eran posteriores a esas fechas.

A excepción de Amiet, todos los artistas que estaban representados en la exposición «Arte expresionista alemán *Brücke*» lo estuvieron también en dos muestras ofrecidas en la sede de la Fundación Juan March en 1985 y 1987: «Xilográfía alemana en el si-

glo XX» y «De Marées a Picasso: Obras maestras del Museo de Wuppertal».

En el acto inaugural de la muestra, el director gerente de la Fundación, José Luis Yuste, subrayó cómo la creación del grupo *Brücke* figura entre los acontecimientos más importantes del arte alemán e internacional del siglo XX y cómo «con este grupo, con su lenguaje, su actitud crítica frente a la pintura tradicional y al academicismo, comenzó el movimiento llamado expresionismo, que, junto a los resultados puramente artísticos, llegó a ser también expresión de un nuevo sentido de la existencia, al cual muy pronto se sumarían poetas, escritores y compositores». Finalmente agradeció la ayuda prestada por el Secretario de Estado del Senado de Berlín, Winfried Sühlo, y por Reiner Güntzer e Ingo Weber, de la Administración Cultural del Senado de Berlín, presentes en el acto inaugural, así como la de la doctora Magdalena Moeller, quien pronunció la conferencia de presentación. El señor Sühlo también intervino para subrayar la importancia de esta colaboración. Esta conferencia era la primera de un ciclo titulado «Cuatro lecciones sobre 'El Puente'» que impartió en octubre el catedrático de Estética de la UNED, Simón Marchán. De las conferencias de este último se ofrece un resumen en la sección de Cursos universitarios de estos *Anales*.

«La pintura del grupo *Brücke* –señalaba Magdalena Moeller– se caracteriza por el

«Bañistas», 1921, de Otto Mueller (izqda.) y «La callejuela de Oluf Samson en Flensburg», 1913, de Erich Heckel (derecha).



rechazo de todos los cánones del arte clásico, por la *ausencia de tradición*, como Kirchner lo formulara en cierta ocasión. Nuevas ideas estéticas provocaban un novedoso modo de expresión basado en la inmediatez de la forma y el color, convirtiendo el sentir subjetivo en contenido de la imagen. Lo que aquí se manifestaba era una nueva y tensa relación entre los mundos interior y exterior, pretendiendo que arte y vida se convirtiesen en síntesis de una armonía sensorial y que la existencia humana se realizase en el proceso de la creación artística.»

«La pintura se convierte en confesión; arte y vida se equiparan. Sólo su calidad de autodidactas, desprovistos del lastre de una formación académica, capacitaba a los artistas para emplear los recursos sin reservas y con acusada osadía. Los artistas del grupo *Brücke* propugnaban la libertad e independencia absolutas, lo que se reflejaba no sólo en el estilo nada ortodoxo, sino también en su temática y motivos, así como, en general, en su modo de vida desenfadado y no convencional, descubriendo en Van Gogh, que había sacrificado su vida al arte, su primer arquetipo.»

Para Moeller, es en la xilografía donde «se manifiesta por antonomasia el expresionismo del *Brücke*. En la xilografía, el artista está obligado a formular escuetamente y hacer resaltar lo esencial. Con las xilografías del *Brücke*, la creación gráfica volvió a conocer en Alemania una época de esplendor comparable a la de comienzos del siglo XVI, con Alberto Durero y otros artistas como los hermanos Sebald y Barthel Beham. Después la xilografía fue decayendo cada vez más hasta convertirse en mera obra gráfica de ilustración de uso popular».

La señora Moeller habló también de la Colección del Brücke-Museum, de Berlín, que «está dedicada exclusivamente al grupo de artistas *Brücke*. Gracias a esta especialización de su contenido, el Museo disfruta de una situación singular: con la concentrada riqueza de sus fondos documenta de modo excepcional la irrupción de la modernidad en Alema-

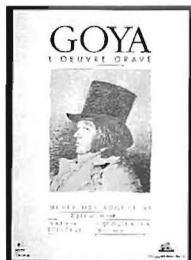
nia, hecho que se inició en el año 1905 en la ciudad de Dresde, al fundarse dicho grupo».

«La verdadera fecha de origen del Brücke-Museum es el 1 de diciembre de 1964, octogésimo aniversario del nacimiento de Karl Schmidt-Rottluff. El artista se declaró dispuesto a hacer una donación de 74 obras al Land (Estado federado) de Berlín, dejando entrever la promesa de legar la totalidad de su producción artística. Al mismo tiempo propuso la construcción de un museo que debería albergar no sólo sus obras, sino también las de los demás artistas del grupo *Puente*. En este sentido le asesoró el profesor Leopold Reidemeister, que apoyó con su consejo y actividad la decisiva fase inicial del proyecto del Museo y que, finalmente, regiría los destinos de la institución hasta 1987. También por mediación del profesor Leopold Reidemeister pudo ganarse para aquel empeño a Erich Heckel y Marta Pechstein. Erich Heckel contribuyó muy sustancialmente a formar la colección con grandes donaciones de su propia obra y otras de los demás miembros del *Puente*. Estas donaciones serían continuadas, después de 1970, por Siddi Heckel».

Desde el 15 de octubre, la Fundación organizó dos días por semana visitas guiadas gratuitas a la exposición, en grupos de 15 personas, que contaron con la explicación de un profesor de arte y la entrega de una guía didáctica en forma de tríptico con información sobre la exposición.



Los Grabados de Goya



Durante el año 1993, la colección de Grabados de Goya de la Fundación Juan March prosiguió su recorrido por diversos puntos de Francia y España. Cuatro ciudades francesas –**Chartres, Lyon, Toulouse y Nancy**– acogieron la muestra en un itinerario que se inició en París en el otoño de 1990. Y en cuanto a España, los grabados de Goya se exhibieron en siete capitales de **Castilla y León**, también dentro de un recorrido por esta Comunidad Autónoma, organizado con la colaboración de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y la ayuda de entidades locales.

Compuesta por grabados originales –un total de 222–, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*, en ediciones de 1868 a 1937, esta muestra itinerante de la Fundación Juan March recorre desde 1979 diversos puntos de España y de otros países. Acompañan a la exposición paneles explicativos sobre las series y un vídeo sobre la obra y vida de Goya de 15 minutos de duración.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y ex director del Museo del Prado, es el autor del estudio sobre cada uno de los grabados de la colección que recoge el catálogo. En éste, además de los comentarios a los grabados, se presenta también la vida y la obra artística de Goya y de su tiempo.

El 17 de diciembre de 1992, la exposición se inauguraba en **Chartres**, en el Museo de Bellas Artes, con su colaboración y la del Ayuntamiento de la ciudad, permaneciendo abierta hasta el 1 de marzo de 1993.

Posteriormente viajó a **Lyon**, donde estuvo abierta del 12 de marzo al 13 de junio, en la Biblioteca Pública, con la ayuda del Ayuntamiento; y durante el verano estuvo en **Toulouse** (29 de junio a 20 de septiembre), en el Musée des Augustins, también con la colaboración del Ayuntamiento correspondiente.

Desde el 4 de octubre, la exposición se exhibió en **Nancy**, en el Museo de Bellas Artes y con su colaboración y la del Ayuntamiento, permaneciendo en esta ciudad hasta el 24 de enero de 1994. A su paso por las diez ciudades francesas que ha recorrido la muestra, ha sido visitada por un total de 199.000 personas.

En cuanto al recorrido de la muestra por España, con la citada colaboración de la Junta de Castilla y León, 222 grabados fueron presentados desde el 14 de diciembre de 1992 hasta el 27 de enero de 1993 en **Valladolid**, en la Iglesia Las Francesas, con la ayuda del Ayuntamiento.

León fue la siguiente etapa (del 4 al 28 de febrero), donde se mostró en la sede de Caja España.

Seguidamente la exposición se llevó a **Zamora**, al claustro de la Universidad Nacio-



nal de Educación a Distancia, donde estuvo del 2 de abril al 13 de mayo; a **Segovia**, del 15 de julio al 15 de agosto, en el Torreón de Lozoya; a **Ávila** (4 de septiembre a 3 de octubre), en el Monasterio de Santa Ana; a **Soria** (8 de octubre a 4 de noviembre), en el Palacio de la Audiencia; y a **Burgos** (11 de noviembre a 12 de diciembre), en el Monasterio de San Juan. En estas dos últimas capitales citadas prestaron su ayuda los respectivos Ayuntamientos.

Desde su presentación en Madrid, en 1979, en la sede de la Fundación Juan March, suman 145 las localidades españolas y extranjeras que han acogido la muestra, con más de 1.620.000 visitantes. A lo largo de estos 15 años se han realizado 23 ediciones del catálogo en 6 idiomas (español, alemán, francés, japonés, húngaro y portugués), con una distribución de más de 120.000 ejemplares.

La colección inicial de grabados de Goya está integrada por 80 de los *Caprichos* (3^a edición, de 1868); 80 de los *Desastres de la guerra* (4^a edición, de 1906); 40 de la *Tauromaquia* (7^a edición, de 1937); y 22 de los *Proverbios o Disparates* (18 de ellos de la 6^a edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1^a edición, de 1877).

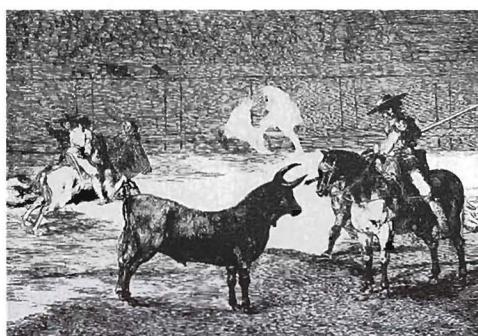
Las planchas grabadas de Goya, tras diversas peripecias en manos de particulares, llegaron a ser propiedad de entidades españolas como la Calcografía Nacional. A lo largo del tiempo se han utilizado esas planchas para tirar ejemplares de los grabados.

«(...) Las obras reflejan la ironía, crítica acidez, humor o dramatismo de la España que Goya dibujó –escribió Fulgencio Fernández en ‘La Crónica 16 de León’ (5-II-93)–. Desde el intenso dramatismo de los *Desastres de la guerra* a los *Caprichos*, cuya creación parece ligada a la enfermedad que en 1792 le hizo refugiarse en sí mismo y dar libertad al *capricho* de la invención. Los *Disparates* son los que guardan más misterios y reflejan un sombrío mundo,

mientras la *Tauromaquia* es una especie de paréntesis entre estos lúgubres disparates y aquellos violentos desastres de la guerra».

Y a su paso por Segovia, se decía en «El Adelantado de Segovia» (15-VII-93): «La obra grabada del artista aragonés recobra en la actualidad, a través de exposiciones como la que durante un mes permanecerá en Segovia, o de reproducciones multiplicadas, el lugar y la intención deseada del autor. Su expresión, irónica o desgarrada, susurrante o en forma de grito, se ha hecho oír entre generaciones. La vigencia de su voz podrá ser comprobada a través de esta muestra, ya que los impulsos y pasiones del hombre y de la sociedad que desvela nos colocan ante cada uno de nosotros, de nuestros miedos y contradicciones».

«Sin lugar a dudas, se trata de la exposición del año en nuestra ciudad», escribía F. Javier Rodríguez en «El Diario de Ávila» (3-IX-1993) con motivo de la exhibición de la muestra en esta capital. «Es un privilegio para los abulenses el poder contemplar esta exposición que ha recorrido muchos rincones de España y del extranjero. Precisamente es en estas obras donde el pintor aragonés logra su mayor libertad creadora. Su extraordinaria personalidad y su enorme y permanente capacidad de invención y renovación lo convierten en un artista excepcional, considerado por los investigadores como precursor de la mayoría de los movimientos posteriores».



Grabado
de la serie
«Tauromaquia».

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Un total de 38.880 personas visitaron el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, a lo largo de 1993. Más de medio millón de personas (exactamente 566.572) han visitado este Museo desde que, en 1981, pasó a ser gestionado por la Fundación Juan March, tras la donación de su colección hecha por su creador, el pintor Fernando Zóbel. Esta cantidad no contabiliza las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como los residentes o nacidos en la ciudad o provincia de Cuenca.

La labor divulgadora llevada a cabo por la editorial del Museo durante el año 1993 se puede resumir en la edición de 8.200 reproducciones de obras de Fernando Zóbel y Eusebio Sempere, así como de 63.300 tarjetas postales con imágenes de obras exhibidas en la colección.

El 24 de marzo, en el Auditorium del Museo del Louvre, de París, y en el marco de un programa titulado «Musée-musées», se dedicó una conferencia al Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. En el acto intervino el director de Exposiciones de la Fundación Juan March, **José Capa**, y seguidamente lo hizo el artista conquense **Gustavo Torner**, creador, con Fernando Zóbel, del citado Museo. Por último, habló el crítico de arte **Juan Manuel Bonet**, autor del libro-catálogo sobre el mismo. En estas intervenciones se recogían el origen

de la Colección de Fernando Zóbel, su instalación en la ciudad de Cuenca, gracias a la colaboración del Ayuntamiento de esta ciudad, así como la donación por Zóbel a la Fundación Juan March en 1980.

Tras su apertura en 1966, el Museo fue ampliado por primera vez en 1978; y más tarde, en 1985, la Fundación mejoró diversas salas con la ayuda del pintor Gustavo Torner, autor inicial de diversas peculiaridades museísticas que el propio Fernando Zóbel calificaba de auténticamente precursoras.

El objetivo de esta presentación era resaltar la importancia que ha tenido la colección del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, en el arte español de finales de siglo. Por sus características singulares, el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, ha sido reconocido con diferentes premios, como la Medalla de Oro en las Bellas Artes; el Premio del Consejo de Europa al Museo Europeo del Año, en 1981, «por haber utilizado tan acertadamente un paraje notable; y por su interés, tanto por los artistas como por el arte»; y la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha, en 1991, como «un ejemplo excepcional en España de solidaridad y altruismo cultural».

El volumen sobre el Museo, cuyo autor es Juan Manuel Bonet, ofrece el comentario de 67 pinturas y esculturas que se exhiben



en el Museo. Bonet subraya en la presentación que la creación del Museo, en 1966, revitalizó una ciudad como Cuenca, recuperando las acondicionadas Casas Colgadas –propiedad del Ayuntamiento–, donde se muestran las obras abstractas. Son casas efectivamente colgadas sobre el precipicio, desde cuyos balcones y ventanucos «se puede contemplar el paisaje rocoso de la hoz, las pequeñas huertas, el río umbrío, los áridos montes que se levantan en la otra ribera, el convento, el propio puente...».

Las ampliaciones posteriores llevadas a cabo sobre el espacio inicial «no han afectado, en lo sustancial, al ejemplar maridaje que en estas salas fundacionales se produce entre una arquitectura secular y una pintura moderna. Para toda una generación, a la que pertenezco –señala Juan Manuel Bonet–, ese Museo es algo contemplado con nostalgia; es parte de nuestra educación sentimental. Ciertas obras ya nunca las podremos disociar del espacio en el que han vivido tanto tiempo. El Museo nos enseñó a entender obras en su día vilipendiadas y a comprender que no eran incompatibles con el pasado; lo dijo el propio Zóbel: ‘Estas obras forman parte del museo imaginario de todo joven pintor español’». Por último, el citado crítico alude a la incorporación y renovación de diferentes cuadros y esculturas, así como a «lo que cabe llamar la redefinición de la colección. Sus actuales responsables han considerado, y creo que no les falta razón, que en estos momentos era necesaria una vuelta al sentido primero que tuvo el Museo: ser el Museo de una generación».

Creada sobre la base de autores españoles de una generación posterior en algunos años a la terminación de la segunda guerra mundial, la colección fue concebida con el fin de conseguir una representación de los principales artistas de la generación abstracta española, buscando la calidad y no la cantidad. «La selección se ha realizado muchas veces –declaraba su impulsor, Fernando Zóbel– con el consejo y ayuda del au-

tor; y, para evitar el peso de falsos compromisos, el Museo se ha opuesto siempre a recibir regalo de obras».

En cuanto al carácter *abstracto*, «empleamos la palabra universalmente aceptada –añadía Zóbel– para indicar sencillamente que la colección contiene obras que se sirven de ideas e intenciones no figurativas, pero que en sí abarca toda la extensa gama que va desde el constructivismo más racional hasta el informalismo más intuitivo».

Entre los autores con obra en el Museo figuran, reseñados por orden alfabético: Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modesto Cuixart, Francisco Farreras, Luis Feito, Luis Gordillo, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuan, Antonio Lorenzo, César Manrique, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Pablo Palazuelo, A. Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Manuel Viola y Fernando Zóbel.

El Museo permanece abierto todo el año, con el siguiente horario: de 11 a 14 horas y de 16 a 18 horas (los sábados, hasta las 20 horas). Domingos, de 11 a 14,30 horas. Lunes, cerrado. El precio de entrada es de 300 pesetas, con descuentos a estudiantes y grupos, y gratuito para nacidos o residentes en Cuenca.



Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma

Un total de 36 obras de otros tantos autores españoles del siglo XX integran la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, que, con carácter permanente, se exhibe desde diciembre de 1990 en Palma de Mallorca, en la primera planta del antiguo edificio de la calle San Miguel, 11, sede de la primera dependencia de la Banca March. Las obras –siete de ellas esculturas– proceden principalmente de los fondos de la Fundación Juan March, entidad que promueve y gestiona este centro.

El más antiguo de los cuadros de la colección es *Tête de femme*, realizado por Pablo Picasso en 1907, perteneciente al ciclo de *Las señoritas de Avignon*, pintado ese mismo año. El más reciente es de 1990, original de Jordi Teixidor.

Otros autores con obra en la colección son Joan Miró, Salvador Dalí, Juan Gris, Julio González, Manuel Millares, Antoni Tàpies, Gustavo Torner, Antonio Saura y los mallorquines Ferrán García Sevilla y Miquel Barceló, entre otros. Entre los considerados realistas destacan Antonio López García, Carmen Laffón, Equipo Crónica o Julio López Hernández.

«La colección, breve e intensa, propone una visión sintética de lo que ha sido, en materia de arte, la decisiva contribución española de nuestro siglo», señala el crítico **Juan Manuel Bonet** en el texto que re-

coge el libro sobre la muestra, editado en varios idiomas por la Fundación Juan March. En él se incluye un comentario sobre cada uno de los 36 creadores, su trayectoria vital y artística y las características de su obra expuesta, así como comentarios de todas las pinturas y esculturas que integran la colección. «No pretende ser una colección exhaustiva –señala–; pero un hipotético espectador sin conocimiento de lo que ha sido el arte moderno en España, después de contemplarla, estará en condiciones de empezar a hacerse una composición de lugar bastante exacta de por dónde han transcurrido las cosas». Lo que ha presidido la selección de obras expuestas han sido cuatro miradas a otros tantos momentos clave de nuestra cultura.

A lo largo de 1993 se organizaron visitas de escolares, en grupos organizados, para poder contemplar y analizar la Col·lecció, con la ayuda de sus profesores y de una guía didáctica editada por la Fundación Juan March y realizada por el profesor **Fernando Fullea** y el pintor **Jordi Teixidor**. Las visitas de estos jóvenes estudiantes duran una media hora, con cinco recorridos posibles desde el punto de vista pedagógico: lo tridimensional, lo matérico, lo geométrico, lo gestual y lo figurativo. La guía, diseñada como si fuera una carpeta, contiene en cinco cartulinas sueltas las cinco áreas en las que se ha dividido la muestra.



Sobre la disposición de las obras, Bonet hace un recorrido siguiendo unas líneas generales: «Tras una sala compendio, en la que conviven abstractos y figurativos de varias generaciones, cuatro salas recogen, sin establecer tampoco distinciones entre abstractos y figurativos, la producción de los artistas de la generación del cincuenta. Viene luego una sexta sala cubista-surrealista con algo de ‘sanctasanctorum’, y una séptima y última joven».

«Se establecen, además, correspondencias menos obvias. En la cuarta sala, por ejemplo, es un acierto el haber colgado *La vista conquense*, de Fernando Zóbel, en la vecindad de ese otro paisaje urbano, también aéreo, que es el *Sanlúcar de Barrameda*, de Carmen Laffón. O el haber colocado juntos, en la segunda sala, el *Hombre del Sur*, de Julio López Hernández; las *Figuras en una casa*, de Antonio López García, y el *Homenaje a Pastora Pavón*, de Lucio Muñoz.»

Las siete salas abarcan más de 300 metros cuadrados, además de un espacio para la venta de reproducciones artísticas, oficina y servicios. Para la instalación de la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, se contó con la asesoría artística del pintor **Gustavo Torner**, creador, junto a Fernando Zóbel, del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca.

La mansión donde se ha ubicado la colección fue reformada con anterioridad, a

principios de este siglo, por el arquitecto Guillem Reynés i Font (1877-1918). El edificio es una «muestra destacable del llamado estilo regionalista con gran empaque, solidez y elegancia», según afirma la historiadora **Ana Pascual**.

«Sin que dejemos de tener conciencia de que estamos en una antigua mansión de la aristocracia, y sin obviar la inscripción del edificio en un tejido urbano particularmente denso –afirma el crítico Juan Manuel Bonet en el libro sobre la colección–, se ha conseguido un espacio neutro, perfecto para la contemplación de obras de arte moderno.» Bonet señala como una de sus claves «las gradaciones cromáticas, dentro de una gama en la que el gris o el rosa de las piedras calizas dialogan con el blanco y el ocre de los mármoles. Un acabado perfecto contribuye a la sensación general de quietud y transparencia», concluye.

La entrada para contemplar la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani es de 300 pesetas y gratuita para todos los nacidos o residentes en cualquier lugar de las islas Baleares. El horario de visita es de lunes a viernes, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30; sábados, de 10 a 13,30; y domingos y festivos, cerrado.

La Editorial de la Col·lecció ofrece en el propio Museo una selección de libros, obras gráficas originales y reproducciones de las obras expuestas, así como tarjetas y otros objetos artísticos.

