

Arte

Las 11 exposiciones que a lo largo de 1995 organizó la Fundación Juan March en su sede, en Madrid, y en otras ciudades españolas y de América fueron visitadas por un total de 437.077 personas. En las tres primeras semanas del año pudo contemplarse en las salas de la Fundación la exposición «Tesoros del Arte Japonés: período Edo», abierta desde septiembre de 1994, que se exhibió posteriormente en Barcelona. La integraron 88 piezas –pinturas en biombos, grabados, dibujos a tinta, cerámica, lacas y diversos objetos representativos de la cultura tradicional japonesa– pertenecientes al Museo Fuji, de Tokyo, y realizadas entre 1615 y 1868.

Obras realizadas por Klimt, Kokoschka y Schiele, tres destacados maestros del arte austríaco, entre 1898 y 1918, período en el que coincidieron en Viena, mostró la siguiente exposición que, bajo el título «Un sueño vienés», ofreció la Fundación en Madrid. Y siguiendo el repaso a la obra de grandes maestros del siglo XX, el año se cerró con una retrospectiva de 65 obras del francés Georges Rouault, con 53 cuadros y 12 grabados de su célebre serie *Miserere*.

La colección itinerante de grabados de Goya de la Fundación viajó por primera vez a Amé-

rica, donde pudo contemplarse en Santiago de Chile y en Viña del Mar.

En 1995, la Fundación Juan March organizó en la nueva sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, dos muestras: la de «Zóbel: río Júcar», que había sido inaugurada el año anterior, y que tras su clausura en Cuenca se ofreció en Valencia, en el Museo de Bellas Artes San Pío V; y una exposición de obra gráfica del artista norteamericano Robert Motherwell (1915-1991), uno de los más destacados representantes del expresionismo abstracto norteamericano. Ambas exposiciones se acompañaron de la edición de una carpeta con facsímiles y reproducciones de obras originales.

El citado Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, cuya colección de obras de arte español contemporáneo pertenece y es gestionada por la Fundación, tuvo en 1995 un total de 42.020 visitantes; y la Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, en Palma de Mallorca, siguió ofreciendo de forma permanente sus 36 obras de autores del siglo XX, entre los que figuran Miró, Dalí y Picasso.

Balace de exposiciones y visitantes en 1995

| | Exposiciones | Visitantes |
|---|--------------|----------------|
| Madrid | 3 | 246.569 |
| Otras localidades | 4 | 66.545 |
| Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca | 1 | 42.020 |
| Col·lecció March. Art Espanyol Contemporani, de Palma | 1 | 18.943 |
| Otros países | 2 | 63.000 |
| TOTAL | 11 | 437.077 |

Tesoros del Arte Japonés



Hasta el 22 de enero pudo visitarse en la Fundación Juan March la exposición «Tesoros del Arte Japonés: período Edo», que desde el 23 de septiembre de 1994 ofreció 88 piezas pertenecientes al Museo Fuji, de Tokyo: pinturas en biombos, grabados, caligrafías, cerámicas, lacas, máscaras y armaduras pertenecientes en su mayor parte al período Edo (1615-1868).

Tras su exhibición en Madrid, la muestra se ofreció, del 10 de febrero al 16 de abril, en **Barcelona**, en la sala de exposiciones de la Fundación Caixa de Catalunya, en «La Pedrera», organizada conjuntamente por la Fundación Juan March y la citada entidad catalana. En Barcelona, la exposición se inauguró con la presencia de **Antoni Serra**, presidente de la Caixa de Catalunya; **Francesc Costavella**, director general de la misma; **Joan Guitart**, conseller de Cultura de la Generalitat; **Tatsuo Takakura**, director del Museo Fuji, de Tokyo, a quien pertenecen las obras; **José Luis Giménez Frontín**, director de la Fundación Caixa de Catalunya; directivos de la Fundación Juan March; cónsul del Japón y otras personalidades.

La exposición incluyó diversos biombos pintados, de los siglos XVI y XVII, algunos de artistas tan célebres como *Kaiho Yusetsu* (1598-1677); los conocidos grabados en madera *ukiyo-e*, realizados algunos por grandes maestros como *Hokusai* (1764-1849) (los paisajes del Monte Fuji) e *Hiroshige* (1797-1858), y que entusiasmaron a los pintores im-

presionistas y post-impresionistas (entre ellos Van Gogh, Gauguin, Wallotton); armaduras antiguas de samurais, con todas sus piezas, pertenecientes a diferentes períodos, de los siglos XVI al XIX; objetos de escribanía y muebles laqueados según la técnica *ma-ki-e*; y las refinadas tazas de té, de tanta importancia en las ceremonias del té, para templar el espíritu humano según los conceptos del *wabi* y *sabi*, es decir, del desprendimiento y de la belleza sublime. Asimismo, las porcelanas y las cerámicas que adornaban las mesas elegantes de los personajes más influyentes y de los jefes samurais; las armaduras y espadas que constituyen la cristalización estética y filosófica del espíritu del *Bushi-do* (la así denominada vía ética de los samurais); dos máscaras en madera pintada para el teatro *No* (siglo XVII); y dos muestras de caligrafía, una de ellas una carta imperial del siglo XII.

Coincidiendo con la clausura de la exposición en Madrid, la Fundación Juan March organizó en su sede, los días 21 y 22 de enero, con la colaboración de la Fundación Japón, dos conciertos de música tradicional japonesa, de los que se informa en el capítulo de Música de estos *Anales*.

«Para comprender mejor esta exposición –se escribe en el programa de mano que recoge un texto de **Kayoko Takagi**, profesora visitante en el Centro de Estudios de Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Madrid– sería esencial empezar a hablar de una épo-



ca anterior donde germinó la inevitable secuencia de la historia. La unificación militar y política del país culmina en Japón más de un siglo después que en España. El nombramiento de Tokugawa Ieyasu con el título de *shōgun* y el establecimiento del *shōgunato* en Edo, actual centro de Tokyo, como núcleo nacional del poder gobernante, fue el inicio de la *Pax Tokugawa* que dominó durante 250 años la vida japonesa. La institución militar *bushi/samurai* empezó a regir en el país a partir del período Kamakura (1192-1333), y su dominio duró prácticamente hasta el final del *shōgunato* de Tokugawa en 1867.»

«En la historia cultural de Japón existen dos períodos semejantes en cuanto a la asimilación profunda de la cultura extranjera y el posterior desarrollo de lo que se podría llamar japonsización de la cultura. Estos corresponden, primero, a mediados del período Heian (siglos IX al XI), y segundo, al período Edo. Tras la suspensión del intercambio oficial con el continente chino y la creación y divulgación del silabario *kana*, la cultura de Heian alcanzó su madurez en el siglo X, tiempo en que aparecieron obras literarias como el *Cuento de Genji*, y el *yamato-e*, un estilo de pintura netamente japonés. Por lo que se refiere al período Edo, un siglo de contacto apresurado pero intenso con la cultura occidental (1549-1641) y la tradición de la influencia china a lo largo de los siglos profundizaron y maduraron hasta convertirse en elementos autóctonos japoneses, adquiriendo matices nacionales y remodelándose al gusto japones.»

«Los *bushi*, la clase predominante de la época de Edo, aparte de su tradición guerrera de gusto heroico y pomposo, heredó de la clase aristocrática y de los bonzos la sabiduría china y el budismo. La elegancia clásica del período Heian llega, finalmente, a penetrar en la sociedad. La religión Zen, bien aceptada por los *bushi* en el período Muromachi (1392-1573), empieza a tener una dimensión más amplia a través de la creación de la ceremonia del té. Los maestros del té eran maestros espirituales

del gobernante y, al mismo tiempo, creadores de los valores estéticos de la época.»

«La filosofía de Zen, unida a la sensibilidad refinada de los japoneses respecto a su relación con la naturaleza, se refleja en muchas obras de cerámica, laca, textil, caligrafía, pintura, etc. Los maestros del té, procedentes de la clase *bushi*, religiosa o comerciante, se prestaban con gran creatividad a la fabricación de estas obras. De ahí que en el arte japonés se dé el caso de un aprecio especial a las obras de artes menores casi al mismo nivel que a la pintura o escultura.»

«En pintura, la escuela que marcó el estilo del *shōgunato* fue la de Kano. Desde la época de Muromachi (1392-1573), la familia Kano gozaba del patronazgo del *shōgun*, y esta tradición continuó durante todo el período Edo. Las manifestaciones pictóricas más relevantes de esta cultura popular son las pinturas de *Rimpa*, por una parte, y el *ukiyo-e*, por otra. Este último nació y se desarrolló enteramente por la demanda y el gusto de las masas. Sus temas principales eran mujeres bellas, retratos de actores famosos del *kabuki* o luchadores de *sumo*, y los paisajes en su última etapa de evolución. La técnica de los grabados se fue perfeccionando con el tiempo y fue el método más eficiente para la divulgación de una cultura ciudadana. El atractivo del *ukiyo-e* fue ampliamente reconocido por los impresionistas y dejó una huella muy significativa dentro del movimiento llamado 'japonismo' en el mundo artístico de Europa.»



Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienes



Tres maestros del arte austríaco –Gustav Klimt, Oskar Kokoschka y Egon Schiele– estuvieron representados en la exposición «Klimt, Kokoschka, Schiele: un sueño vienes», expuesta en la Fundación Juan March del 7 de febrero al 21 de mayo. Los 33 óleos que incluyó esta muestra permitieron confrontar a tres figuras principales de la vanguardia artística vienesa en las dos primeras décadas de este siglo.

Las obras fueron realizadas entre 1898 y 1918, cuando coincidieron los tres en Viena; años clave y muy representativos del esplendor cultural que alcanzó por entonces dicha capital: Gustav Klimt, el mayor de los tres, representante del *Art Nouveau*, y Oskar Kokoschka y Egon Schiele, que seguirían pronto estilos propios. Gustav Klimt jugó un papel fundamental en la *Secession* vienesa, movimiento que siguió el arte modernista austríaco en paralelo al de otros países de Europa. Schiele le consideró como un padre espiritual. Ambos, Klimt y Schiele, murieron en 1918. Kokoschka vivió hasta 1980.

Las obras procedían en su mayoría de la Österreichische Galerie im Belvedere, de Viena, y de la Nationalgalerie de Berlín; así como de la Neue Galerie der Stadt, Linz; Moderna Museet, de Estocolmo; Museum am Ostwall, de Dortmund; Museum Voor Schone Kunsten, de Gante; Colección Thyssen-Bornemisza, de Madrid; y de otras colecciones privadas.

En el acto inaugural, al que asistió el embajador de Austria en España, **Richard Wotava**, pronunció unas palabras de presentación el presidente de la Fundación, **Juan March Delgado**, quien recordó cómo «en los últimos diez años varias exposiciones sobre Viena fin de siglo o Viena 1900, celebradas en Europa y América, han resaltado ese momento mágico en el que Viena aparece como cumbre del arte, la arquitectura, la música, la literatura y el pensamiento. Esta exposición muestra un conjunto de obras que reflejan tanto las afinidades como las diferencias de los tres artistas más significativos de este período».

Siguió una conferencia de **Gerbert Frodl**, primera de un ciclo de cuatro, a cargo, las restantes, del conservador del Museo Belvedere de Viena y autor del estudio que recoge el catálogo de la exposición, **Stephan Koja**; del crítico de arte **Juan Manuel Bonet**; y del profesor de Estética y crítico de arte **Javier Maderuelo**. De todas ellas se ofrece un resumen en el capítulo de Cursos universitarios de estos mismos *Anales*.

«Lo que se propone evidenciar esta exposición –señalaba **Stephan Koja**, autor del texto del catálogo– es que el espíritu de la época –el *Zeitgeist*– y numerosos nexos unen a los tres pintores pluralmente en los años comunes que van desde el cambio de siglo hasta 1918.»

«Retrato de Sonja Knips», 1898, de Gustav Klimt (derecha)



«El clima pictórico-cultural de la Viena de finales del siglo XIX y principios del presente está marcado por la poderosa impronta de Klimt y la *Secession*, de la que éste fue cofundador. Con los secesionistas, Klimt abogaba por el ideal de un arte que debía abarcar todos los ámbitos de la vida y dejar su impronta en todas las manifestaciones de la existencia humana. La *Kunstschau* de 1908 fue la renovada presentación del programa de los estilistas: todos los ámbitos vitales debían ser penetrados al más alto nivel por productos del arte contemporáneo.»

«Al principio, también Schiele y Kokoschka se rindieron a la influencia de la idea del arte estilizado y del ideal de la obra artística integral. Klimt se consideró durante toda su vida como un mentor de jóvenes talentos y se mostraba extraordinariamente generoso a este respecto. Kokoschka tenía perfecta conciencia de la protección que le dispensaba el admirado maestro y le dedicó en prenda de gratitud *Muchachos soñando*.»

«Para Egon Schiele, Klimt era en esos años el gran ejemplo, incluso algo así como la figura que sustituía al padre que había perdido a la edad de sólo catorce años y medio. Más tarde Schiele diría: *Yo he pasado por Klimt*. Durante toda su vida Klimt continuó siendo para él un punto de referencia al que debía numerosas sugerencias en materia de composición y temas.»

«Fue en la Muestra de Arte de 1908, que se había propuesto ofrecer una visión de conjunto de la creación artística de los estilistas, donde se produjo el primer distanciamiento de esta corriente y cuando se percibieron los albores de una concepción del arte totalmente nueva que empezó a romper ese hipotético consenso.»

«Mientras la concepción artística de Klimt y los secesionistas trataba, a fin de cuentas, de armonizar el arte y la vida a través de formas caracterizadas por una actitud positiva frente al mundo que cuestionaban, la actitud de los jóvenes expresionistas era radicalmente opuesta: el mundo que les rodeaba era concebido como amenazador, hostil, mordaz, como pura apariencia, en tanto que el artista en su solitaria existencia era visto como uno de los pocos protagonistas de la verdad. Y mientras Kokoschka y Schiele –cada uno a su manera y de modo diferente– sentían y experimentaban esto y lo expresaban en su arte, sus apologistas lo defendían con su poderoso verbo y con especial contundencia Adolf Loos y Karl Kraus. Klimt no sólo creó condiciones básicas y generales, condiciones *marco*. Con su obra anticipó muchas cosas que tienen también validez en Egon Schiele y Oscar Kokoschka y que habrían de marcar y acuñar su obra. Ello vale, en principio, para los géneros pictóricos perseguidos por los tres pintores.»

«La Visitación», 1912, de Oskar Kokoschka (izquierda), y «Madre con dos hijos III», 1915-1917, de Egon Schiele (derecha)



Retrospectiva de Georges Rouault



Un total de 65 obras del pintor francés **Georges Rouault** (1871-1958), una de las figuras más destacadas de la primera mitad del presente siglo, integraron la exposición con la que la Fundación Juan March cerraba el año. Desde el 3 de octubre, 53 cuadros, realizados de 1892 a 1953, y 12 grabados de su célebre serie *Miserere* mostraron la obra de este artista, para quien la pintura, como él mismo dijo, es «una confesión ardiente», un vaciamiento interior del alma.

La exposición, abierta en la Fundación Juan March hasta el 14 de enero de 1996, y posteriormente en la Fundación Gulbenkian, de Lisboa, se organizó con la ayuda de la hija del artista, **Isabelle Rouault**, y de **Stephan Koja**, conservador del Museo Belvedere, de Viena, y comisario de la muestra.

Las obras procedían del Museo de Arte Moderno de la Villa de París; Centro Nacional Georges Pompidou, de París; Kunsthaus, de Zurich; Museo de Pintura y Escultura, de Grenoble; y Phillips Collection, de Washington, entre otros; así como de galerías y colecciones particulares, con la especial colaboración de la familia Rouault.

La exposición se inauguró el 3 de octubre con una conferencia del académico de Bellas Artes y profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense **Julián Gállego**. A ésta siguieron otras dos intervenciones, los días 5 y 10 de octubre, a cargo del citado

Stephan Koja y de **Fernando Castro**, coordinador académico del Instituto de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid. De las tres intervenciones se ofrece un resumen en la sección de Cursos universitarios de estos mismos *Anales*.

Discípulo predilecto de Gustave Moreau, Georges Rouault se mantuvo al margen de la mayoría de los movimientos y estilos artísticos que marcaron los comienzos del siglo XX. Admirador sobre todo de Daumier y de Cézanne, se le ha definido a veces como el único pintor francés que cultivó el expresionismo; un expresionismo, el suyo, de inspiración profundamente espiritualista. «Toda su pintura está marcada por el carácter sagrado que culmina en sus cuadros religiosos, del rostro y la figura de Cristo», señaló **Bernard Dorival**, también experto en el arte de Rouault.

La miseria en los suburbios, las prostitutas y maleantes, los sufrimientos de la guerra y el dolor, escenas y figuras de circo y una galería de tipos humanos son otros de los grupos temáticos presentes en la obra de este artista solitario que, como señala **Stephan Koja**, autor del estudio que recoge el catálogo de la exposición, «busca la verdad existencial del hombre, la aprehensión de su misterio, el lado oscuro y doliente del mundo».

La exposición presentaba algunas muestras de la obra temprana de Rouault, influida por



«Pierrot blanco»,
1911 (derecha)



la formación recibida en el estudio de Gustave Moreau y en la contemplación de los maestros antiguos, sobre todo Durero, Leonardo y Rembrandt: el esbozo de *Job* (1892) y el *Autorretrato* (1895).

El tema de las prostitutas, que aparece por primera vez en la obra de Rouault en 1902 y termina en 1914, estuvo también presente en la exposición: *Muchacha* o *Saltimbanqui* (1905-1906) es paradigmática de todo un grupo de trabajos en los que Rouault muestra la miseria de una de esas mujeres, prescindiendo de todo detalle anecdótico.

El payaso es una figura clave en el pensamiento de Rouault y uno de los paradigmas de la existencia humana. Varias fueron las obras de tema circense que ofreció la exposición, constituyendo *Cabeza de un payaso trágico* (1904) una de las más conmovedoras y más notables de la primera etapa del artista. A lo largo de toda su vida, Rouault se sentirá fascinado por el circo, por el mundo de las ferias y las diversiones de la gente sencilla (*Juego del pim-pam-pum*, de 1905). Destaca en la serie de payasos el cuadro *Sañador* (1946). «Lo que llama la atención en este cuadro –señala Stephan Koja– es el colorido, en el que no hay ningún tono sobresaliente ni chillón, aunque tampoco tintas frías ni sombrías.»

La exposición ofreció también hojas de álbum en las que Rouault representa tipos grotescos, «arte popular» que él quería distinguir del resto de su obra, y en las que plasma un amplio abanico de personajes de arrabal: gente humilde, menesterosos, artesanos y figuras del mundo del circo, pero también tipos burgueses cuya vanidad e hipocresía denuncia Rouault. Otro grupo de temas que le interesa a partir de 1907 son los jueces, el mundo de los tribunales. «Si he convertido a los jueces en figuras tan deplorables –afirma el artista– es porque con ello reflejaba la angustia que sentía al contemplar a un hombre que tiene que juzgar a los demás.»

Los paisajes de la primera etapa de Rouault son representaciones de carácter sereno,

contemplativo y con figuras animadas. Posteriormente, ganarán en hondura y religiosidad hasta convertirse casi en paisajes sobrenaturales. Figuras intemporales con largos vestidos y en actitud reposada convierten a estos paisajes en bíblicos. En la muestra, *Paisaje bíblico* (c. 1947) o *Nocturno cristiano* (1952) ilustraban, entre otras obras, este grupo temático.

Los temas religiosos y, especialmente, la figura de Cristo estaban presentes con diversas obras: *Escena cristiana* (1952) y *Huida a Egipto* (1952) reflejan la profunda convicción de Rouault de la presencia de Jesucristo en el mundo y de su obra santificadora. En las representaciones tardías de Cristo –señala Stephan Koja– «la severidad y el sosiego de la composición, la inclinación de la cabeza y la mirada baja comunican a esas imágenes una aureola especial. En *Ecce homo* (1952), el interés de Rouault por expresar la espiritualidad y toda la plenitud de lo que es el hombre consigue plasmarse en una imagen intemporal y definitiva».

Motivos bíblicos, los sufrimientos del hombre y la Redención de Cristo constituyen también el tema de los 58 aguafuertes del ciclo *Miserere* que se imprimieron entre 1922 y 1927; en opinión de Koja, «el centro de la labor creadora de Rouault, la suma y culminación de su obra». Doce láminas de esta serie pudieron contemplarse en la exposición.



«Muchacha mirándose al espejo», 1905

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Un total de 42.020 personas visitaron el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, a lo largo de 1995. Más de medio millón de personas (exactamente 643.511) han visitado este Museo desde que, en 1980, 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 incluye a las personas que acceden al Museo con carácter gratuito, como los residentes o nacidos en la ciudad o provincia de Cuenca.

El Museo prosiguió en 1995 la nueva andadura iniciada el año anterior, tras haber sido objeto de una remodelación y una serie de mejoras, entre ellas la habilitación, en la parte baja del Museo, de una nueva sala para exposiciones temporales. El 17 de diciembre de 1994 se inauguraba en dicha sala la muestra «Zóbel: río Júcar», con 19 óleos, además de dibujos, acuarelas, grabados, cuadernos de apuntes y montajes fotográficos, del que fuera, con la colaboración de Gustavo Torner y Gerardo Rueda, el creador del Museo, con su colección particular de obras que en 1980 donó a la Fundación Juan March. De esta exposición «Zóbel: río Júcar», que permaneció abierta en el Museo hasta el 16 de abril de 1995, se informa con más detalle en páginas siguientes.

Asimismo, el 26 de septiembre se presentó en la sala de exposiciones temporales del Museo la exposición «Motherwell. Obra gráfica (1975-1991). Colección Ken Tyler», muestra con 33 litografías y collages del artista norte-

americano Robert Motherwell (1915-1991), abierta hasta el 8 de abril de 1996.

La creación del Museo de Arte Abstracto Español, en 1966, explica **Juan Manuel Bonet** en un volumen sobre el mismo editado por la Fundación Juan March, revitalizó una ciudad como Cuenca, recuperando las acondicionadas Casas Colgadas –propiedad del Ayuntamiento–, donde está ubicado. Estas casas, efectivamente colgadas sobre el precipicio que da al Huécar, forman un conjunto singular de la arquitectura gótica conquense. Desde sus balcones y ventanales «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...».

Estas Casas Colgadas sirvieron de Casa Consistorial hasta el siglo XVIII; luego fueron abandonadas, restauradas en 1927, reconstruidas en 1950 y adornadas en 1978 con una portada renacentista procedente del antiguo palacio de Villarejo de la Peñuela. Las ampliaciones 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 nos enseñó a entender que no eran in-



compatibles con el pasado. Lo dijo el propio Zóbel: 'Estas obras forman parte del museo imaginario de todo joven pintor español'».

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».

Asimismo, Bonet 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 de obras que alberga el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca (que forma parte de la colección de arte español contemporáneo que la Fundación Juan March exhibe también en Palma de Mallorca, en su sede, en Madrid, y a través de exposiciones itinerantes), 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 autor; 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 instintivo».

Entre los autores con obra en el Museo figuran, reseñados por orden alfabético: Néstor Basterrechea, Rafael Canogar, Joaquín Camín, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modesto Cuixart, Gerardo Delgado, Francisco Ferreras, Luis Feito, Amadeo Gabino, José Guerrero, Josep Guinovart, Joan Hernández Pijuán, Antonio Lorenzo, César Manrique, Marcel Martí, Manuel Millares, Manuel H. Mompó, Lucio Muñoz, Pablo Palazuelo, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Serrano, Antoni Tàpies, Jordi Teixidor, Gustavo Torner, Manuel Viola, José María Yturralde y Fernando Zóbel.

Junto a las obras donadas por Fernando Zóbel, la colección de arte español contemporáneo propiedad de la Fundación Juan March se ha ido incrementando sin cesar, con adquisiciones notables como la de más de 100 obras de la colección del norteamericano Amos Cahan, en 1987. En la actualidad la colección de la Fundación dispone de más de 1.500 obras; de ellas, 470 son pinturas y esculturas, 123 de las cuales se exponen en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca. 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.



Zóbel: río Júcar



Un total de 42 obras de Fernando Zóbel –19 óleos y el resto dibujos, acuarelas, grabados, cuadernos de apuntes y montajes fotográficos–, realizadas por el artista entre 1971 y 1984, año de su muerte, se exhibieron hasta el 16 de abril en Cuenca, en el Museo de Arte Abstracto Español, de cuya colección es propietaria y gestora la Fundación Juan March. Con esta muestra, que había sido presentada el 17 de diciembre de 1994, se inauguraba la nueva sala que se ha habilitado en dicho Museo para exposiciones temporales.

Colaboraron en la realización de la exposición el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, la Biblioteca Pública de Cuenca y familiares y personas vinculadas al artista, como Alejandro Padilla Zóbel, Georgina Padilla Zóbel y Rafael Pérez Madero, autor de un libro sobre Fernando Zóbel y comisario de la muestra.

Posteriormente la exposición se exhibió del 20 de abril al 16 de mayo, en el Museo de Bellas Artes San Pío V, de Valencia, organizada por la Fundación Juan March, la Confederación Hidrográfica del Júcar y el citado Museo de Bellas Artes.

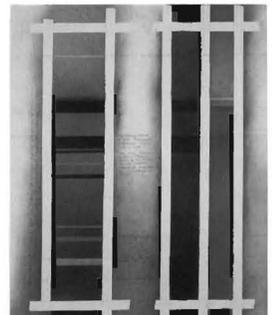
En el catálogo se reproducían las anotaciones que el pintor fue escribiendo sobre la realización del «cuadro oscuro» *Júcar XII*. En ese *Diario de un cuadro*, Zóbel va comentando la progresiva ejecución de esta obra que puede considerarse, en opinión de **Rafael Pérez Madero**, como el eje central del

proyecto, que resume y aglutina todos los cuadros dedicados a estos parajes conqueses pintados entre 1971 y 1984.

Además de pinturas, aguafuertes y dibujos, la muestra incluía cuatro «montajes fotográficos sobre libro desplegable», un mosaico de imágenes fotográficas de las riberas del río Júcar. Todo este material sirvió a Fernando Zóbel como registro testimonial y fuente de inspiración para sus series sobre el Júcar y las posteriores: *La Vista*, *Hocinos*, *Serie Blanca* y *Orillas*.

En el verano de 1971 Fernando Zóbel comenzó su trabajo en torno al tema del río Júcar a su paso por Cuenca, que tres años y medio más tarde se concretaría en una serie de cuadros sobre estos paisajes conqueses. Este proceso se acompañaba de un pequeño diario, que llevó el pintor a lo largo de tres meses, hasta noviembre de 1971. Este *Diario de un cuadro*, como el propio Zóbel lo denominó, se reproducía en el catálogo de la exposición.

«No intentaré reproducir el color real del Júcar –escribe Zóbel el 1 de septiembre de 1971–. De intentarlo, pondría los valores en conflicto. No se puede expresar todo en un cuadro. Siempre hay que sacrificar algo. Sin embargo, espero poder introducir 'muestras' de colorido natural cuando coincidan con valores establecidos por la composición. Tendré que meterlos al final como ornamento, y no como tema. (...) Que sea un cuadro a ba-



se de luz y volumen. (...) Lo quiero grande. Grande de tamaño y escala. Casi un mural. Su tamaño tiene que quedar justificado por la complejidad del detalle. Tiene que ser a la vez muy claro y muy complejo. (...) Que se pueda mirar de cerca. Es más, que 'apetezca' mirarlo de cerca, y también de lejos. Que tenga dos distancias de enfoque.»

Explica también Zóbel que aunque «estuve tentado de emplear el formato cuadrado de siempre, que tiene la ventaja de quedar inexpressivo, he optado por un formato apaisado para recalcar la horizontalidad del río».

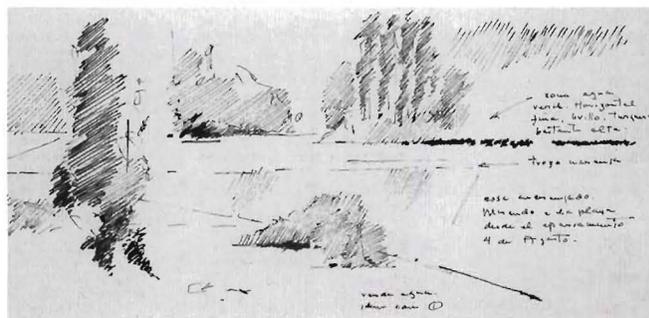
«Me sorprende la riqueza de color que se puede conseguir prescindiendo precisamente de colores», apunta Zóbel en otro apartado del diario, cuando acomete la segunda versión –el 'cuadro claro'–, en grises muy pálidos que oscilan entre rosa y verde. «Me parece emocionante el efecto de pequeños acentos grises rodeados de tantísimo blanco. Vibra 'mucho' más que el cuadro oscuro, y mucho más también que el *Júcar VII* que, hasta ahora, ha servido de modelo de color y punto de referencia. La cantidad de espacio vacío es lo que valora la parte pintada. La exageración de los blancos resulta dramática, pero es un drama en voz baja, sin énfasis.»

«Me intriga el aspecto 'grande' del cuadro. Creo que se debe a que el detalle corresponde en tamaño al de un cuadro pequeño (...). Es un error muy corriente agrandar detalles cuando se agranda un cuadro. El efecto es el de una mala ampliación fotográfica. Un cuadro grande no debe nunca ser un cuadro pequeño inflado; debe ser más bien una unión de muchos cuadros pequeños funcionando juntos. Se me ocurren muchas excepciones, naturalmente, Rothko, por ejemplo.»

En octubre, Zóbel deja resuelto el cuadro claro y se centra en el oscuro. Escribe el 16 de octubre: «Verticales en negro creando planos y estableciendo acentos. De repente se me apaga el cuadro. Me quedo completamente desconcertado. No sé lo que ha pasa-

do. Creo que a todos los pintores nos ha ocurrido alguna vez esto: tenemos un cuadro casi terminado y de repente se nos va de las manos al añadir alguna cosa. Quizá se pueda arreglar tapando todos los oscuros con veladuras blancas. Habrá que esperar mucho antes, para que se seque, y estoy casi seguro de que me quedará sucio. Otra posibilidad: oscurecer aún más los oscuros. Es un procedimiento bastante bestia, pero tiene la ventaja de que si sale mal será casi imposible arreglarlo. Meto oscuros por todas partes. Como por encanto vuelven a brillar los colores. Creo que sé lo que ha pasado. Los acentos negros que añadí igualaron a los oscuros de las masas de arbolado. Las dos cosas juntas se comieron el colorido. Al añadir algunos negros más, los oscuros se dividieron dejando respirar al colorido. Incluso algunos grises han dejado de serlo para pasarse al campo del color. Me tranquilizo. Añado claros (...). Mi cuadro (...) no es un retrato del río, evidentemente. El Júcar me ha servido de trampolín. Hace poco lo miraba intensamente, probando robarle secretos. Ahora lo contemplo desinteresadamente, sin problemas, agradeciendo su belleza remota». Finalmente, el 28 de noviembre llega el barniz de retoque, «porque se me han rechupado algunos de los oscuros. El cuadro está terminado».

Con motivo de la exposición, se editó una carpeta con seis facsímiles de seis acuarelas de los cuadernos de apuntes de Fernando Zóbel sobre el río Júcar (1971-1984).



Motherwell: obra gráfica (1975-1991)

El 26 de septiembre se presentaba en la sala de exposiciones temporales del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, una muestra con 33 litografías y collages del artista norteamericano Robert Motherwell (1915-1991), uno de los expresionistas abstractos más destacados en el arte norteamericano del presente siglo. La exposición «Motherwell: obra gráfica (1975-1991). Colección Ken Tyler» se programó hasta el 8 de abril de 1996.

Las obras procedían de Tyler Graphics Ltd. (Colección de Kenneth E. Tyler), de Nueva York, y fueron realizadas por Robert Motherwell de 1975 a 1991, año de la muerte del pintor. Kenneth Tyler posee uno de los más importantes talleres de obra gráfica del mundo, en el que se practican las técnicas más modernas de estampación y en el que trabajan habitualmente artistas como Frank Stella, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Kenneth Noland y David Hockney, entre otros.

En 1980, la Fundación Juan March exhibió en su sede, en Madrid, y antes en Barcelona, una exposición de Motherwell con 24 pinturas, además de la edición ilustrada de 21 aguatinas *A la pintura* (para poemas de Rafael Alberti). El propio artista viajó a ambas ciudades a presentarla. Desde ese año de 1980, Robert Motherwell trabajó intensamente en obra gráfica para Tyler Graphics. El pintor murió el 16 de julio de 1991. En esta muestra de obra gráfica estaba presente, como lo estuvo en la anterior de pintura, el

constante interés de Motherwell por lo mediterráneo y, especialmente, su pasión por lo español, que se revela en todas las obras decisivas de su carrera artística: *Pequeña cárcel española*, de 1941; la serie *Iberia*, todas las *Elegías a la República española* (1948-1979), su admiración por Goya, por Miró, la lectura de los poemas de Alberti *A la pintura*, que catalizan la serie *Open...*, son buenos ejemplos de ello. La exposición incluía, entre otras obras, *El Negro* (1983), litografías con textos de Rafael Alberti; la serie *Variaciones América-La France* (1983-1984); y *Elegía azul* (1987). Con motivo de la exposición, se editó una carpeta con reproducciones de cinco litografías originales.

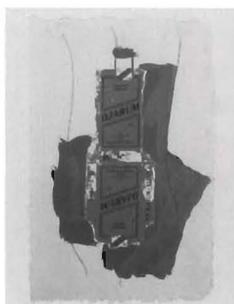
«Un artista americano del siglo XX –afirmaba Robert Motherwell– se siente mucho más identificado con Goya que con los impresionistas. Los americanos desconocen el mundo del placer, de la simplicidad, de la sensualidad, que caracterizaba a la burguesía francesa del siglo XIX.»

Éstas son algunas de las opiniones del artista, tomadas de entrevistas y artículos publicados en diferentes épocas de su vida, que recoge el catálogo de la muestra:

«La palabra 'estética' no me satisface. Me recuerda a esas sombrías aulas y libros de cuando estudiaba filosofía y la naturaleza de la estética era un curso impartido por el departamento de filosofía en todas las universidades. Ahora pienso que no existen la 'estética' ni el 'arte' como tales, que cada épo-



Robert Motherwell
(derecha) con
Kenneth Tyler,
en 1982.



ca y lugar tienen su arte y su estética propios, y que éstos son aplicaciones específicas de un conjunto más amplio de valores humanos que responden a las necesidades y deseos de un lugar y un tiempo concretos. Yo creo que el arte consiste simplemente en nuestro propio esfuerzo por integrarnos en el cosmos (...). El arte abstracto es una forma de misticismo (...), un esfuerzo por cerrar el vacío que siente el hombre moderno.»

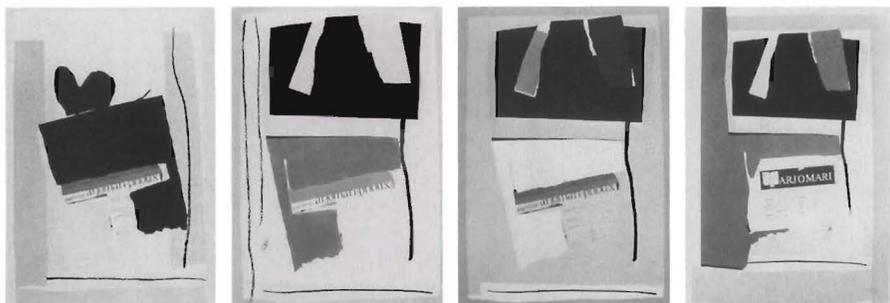
«La función de la estética viene a ser la de un medio, una manera de llegar al fondo infinito del sentimiento y condensarlo así en un objeto de percepción. Nosotros sentimos a través de los sentidos y sabemos que el contenido del arte es sentimiento. La misión del artista es la creación de un objeto para sentirlo (...). Los sentimientos no son ni 'objetivos' ni 'subjetivos'; son ambas cosas a la vez, ya que todos los 'objetos' son resultado de la interacción del cuerpo, la mente y el mundo exterior.»

«Hoy en día, el error más común entre los artistas abstractos puros es creer que la técnica es un fin en sí misma, en lugar de ser un medio. Los surrealistas se equivocaron al suponer que se podía omitir la técnica, que atacándola no se destruía la vía de acceso a lo desconocido (...). Los artistas abstractos, y antes de ellos los cubistas, percibieron cómo la técnica puede conducir al descubrimiento de nuevas estructuras.»

«Existe todo un vocabulario en la Naturaleza; todo lo que tienes que hacer es mirar a tu

alrededor y encontrarlo, aunque yo no miro mucho a la Naturaleza en ese sentido (...). Utilizar un paquete de cigarrillos o la etiqueta de un vino o un mapa antiguo o el extremo de un cartón es mi forma de tratar con aquellas cosas que no se originan en mí. Max Ernst me contó una vez que a su padre, un pintor aficionado, le gustaba pintar en el patio de su casa. En medio del patio había un árbol que le planteaba problemas al padre. Estaba satisfecho con todo lo que había en el cuadro excepto con el maldito árbol. Finalmente, un día salió y taló el árbol. Así ya no interferiría más en su composición. Yo creo que el collage funciona de la misma manera. En lugar de preocuparse por el dibujo, de trabajarlo, cambiarlo, se trata simplemente de recoger objetos que están en la habitación y de ponerlos en el cuadro, o de quitarlos, según se quiera. Collage es, a la vez, colocación y elipsis.»

«La mayoría de los papeles que uso en mis collages están elegidos al azar. Incluso las partituras. De hecho, yo no leo las notas. Miro la música escrita como caligrafía, como bellos rasgos. Nunca he fumado cigarrillos Gauloise. Sin embargo, me atrae el azul tan particular de su etiqueta; por eso los tengo. Además, los collages son una especie de diario privado, un diario hecho con un código muy personal; sin ninguna intención autobiográfica, pero con una determinada función asociativa para mí, como la magdalena de Proust. Para un pintor abstracto como yo, los collages son una forma de incorporar fragmentos del mundo cotidiano al cuadro.»



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 figurativos 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 recoge el libro sobre la muestra, editado en varios idiomas por la Fundación Juan March. «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. Tan sólo un par de obras –la de Antonio Clavé y la del Equipo Crónica– quedan fuera de esos cuatro momentos.»

A lo largo de 1995 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 'sancta-sanctorum', 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* conque, 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; o el haber trazado, en otra sala, un eje Palazuelo-Oteiza-Sempere.»

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 el autor.

El precio de 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 sábados, de 10 a 13,30 y de 16,30 a 19,30. 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.



Los grabados de Goya, en Chile



En 1995, la colección itinerante de grabados de Goya de la Fundación Juan March viajó a América. Chile ha sido el primer país americano que ha acogido esta muestra de 222 grabados, pertenecientes a las cuatro grandes series de *Caprichos*, *Desastres de la guerra*, *Tauromaquia* y *Disparates o Proverbios*. Desde el 30 de marzo hasta el 24 de mayo, la exposición de grabados se exhibió en **Santiago de Chile**, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, con la colaboración de esta Universidad, del Ayuntamiento de Santiago de Chile y de la entidad Ciudad, Campo. Costa.

Del 6 de junio al 20 de julio, la exposición se ofreció en **Viña del Mar**, en el Palacio de Bellas Artes, organizada con la colaboración del Ayuntamiento de esta ciudad y de la citada entidad Ciudad, Campo, Costa.

Las series de grabados que presenta esta exposición itinerante son las siguientes: *Caprichos* (80 grabados, 3ª edición, de 1868); *Desastres de la guerra* (80 grabados, 4ª edición, de 1906); *Tauromaquia* (40 grabados, 7ª edición, de 1937); y *Disparates o Proverbios* (22 grabados, 18 de ellos de la 6ª edición, de 1916, y 4 adicionales de la 1ª edición, de 1877).

La muestra va acompañada de unas reproducciones fotográficas de gran formato para la mejor observación de las técnicas de grabado y de su expresividad. Además, durante la exposición se proyecta un vídeo de 15 minutos de duración sobre la vida y la obra del artista.

La exposición de grabados de Goya fue preparada en 1979 con el propósito de ser exhibida de forma itinerante por toda la geografía española, así como en otros países, organizada en colaboración con entidades locales. Desde aquella fecha se ha ofrecido en 112 ciudades españolas y en 42 europeas, así como en diversos puntos de Japón, con más de 1.790.000 visitantes.

«Compuesta por un conjunto de ediciones con la suficiente calidad y contraste científico y técnico como para dar una idea bastante aproximada de esta faceta del gran artista español –apuntaba el director gerente de la Fundación Juan March, **José Luis Yuste**, en el acto de presentación de la colección–, esta muestra tiene como principal propósito ser exhibida en aquellas poblaciones más alejadas de los circuitos culturales habituales.»

En el catálogo, cuyo autor es **Alfonso Emilio Pérez Sánchez**, ex director del Museo del Prado y catedrático de la Universidad Complutense de Madrid –y del que han aparecido hasta ahora más de 120.000 ejemplares en 25 ediciones–, se presenta la vida y la obra artística de Goya y de su tiempo, y se comentan todos y cada uno de los grabados que figuran en la exposición. «La serie de los *Caprichos* –explica Pérez Sánchez– es la primera colección de grabados preparada por Goya para ser vendida como conjunto. Consciente seguramente de su arriesgado carácter crítico, y para prevenir las indudables suspicacias que había de provocar en ciertos círculos, dotó a las estampas de unos



rótulos a veces precisos, pero otras un tanto ambiguos, que dan carácter universal a ataques o alusiones en ocasiones muy concretos. En conjunto, son los *Caprichos* parte fundamental del legado de Goya y una de las secciones de su arte que más contribuyeron a hacerle conocido y estimado en toda Europa desde los tiempos del Romanticismo francés.»

«Los *Desastres de la guerra* constituyen la serie más dramática, la más intensa y la que mejor nos informa sobre el pensamiento de Goya, su visión de la circunstancia angustiosa que le tocó vivir, y en último extremo –pues la serie rebasa con mucho la simple peripecia inmediata de la guerra– de su opinión última sobre la humana condición. Los *Desastres* quedan, para siempre, como uno de los más hondos y profundos testimonios del mensaje goyesco y también como uno de los más sinceros y graves actos de contricción del género humano ante su miseria y su barbarie.»

«La *Tauromaquia* es, en el conjunto de la obra grabada de Goya, una especie de paréntesis entre el dramatismo violento de los *Desastres de la guerra* y el misterio sombrío de los *Disparates*. Elaborada seguramente entre 1814 y 1816, es decir, en los años de la postguerra. Goya tiene ya casi setenta años y, como ha subrayado Lafuente Ferrari, hay en él un poso de desencanto y amargura ante las crueldades desatadas por guerra y postguerra. Refugiándose en la emoción de las fiestas de toros, a las que tan aficionado fue desde su juventud, el viejo artista reencuentra su pasión de vivir, o al menos una casi rejuvenecida tensión que le hace anotar, con nerviosa y vibrante vivacidad, las suertes del toreo, la tensa embestida del toro, la gracia nerviosa del quiebro del lidiador, el aliento sin rostro de la multitud en los tendidos.»

«Los *Proverbios*, *Disparates* o *Sueños* son seguramente los grabados de Goya más difíciles de interpretar. Obras de la vejez del maestro, quizás inmediatamente posteriores a la *Tauromaquia*, recogen un ambiente espiri-

tual próximo al de las *Pinturas Negras* y, como ellas, habrá que considerarlos en torno a los años 1819-1823. Las interpretaciones que se han dado hasta ahora de estas estampas se han disparado por los cauces más subjetivos y caprichosos, perdiendo de vista muchas veces los elementos concretos que la misma estampa suministra. Su propio carácter contradictorio los hace extremadamente problemáticos. Desde la atmósfera de cerrado pesimismo que vive el viejo Goya en los años de la restauración absolutista, parece evidente que una interpretación general de la serie ha de intentarse por los caminos del absurdo de la existencia, de lo feroz de las fuerzas del mal, del reino de la hipocresía, del fatal triunfo de la vejez, el dolor y la muerte.»

La prensa chilena se hacía eco de la exposición: «Goya en Chile, un hecho casi impensable en el mundo del arte, por fin es realidad» (Cecilia Valenzuela en el diario «La Tercera», 1-IV-95). De «exposición excepcional» la calificaba otro artículo aparecido en «La Segunda» (30-III-95): «Una muestra de la genialidad de uno de los artistas españoles, y universales, más justamente celebrados en la historia de la plástica». Por su parte, Eduardo Arancibia escribía en «El Mercurio» (1-IV-95): «Una mirada crítica a las peores sombras del alma humana, en un formato de fácil divulgación popular. Francisco de Goya no sólo fue un eximio pintor; se le reconoce, también, como una de las más altas cumbres del grabado (...). Casi dos siglos después, todavía su mirada –ya de mofa, ya de horror– está vigente».

