

PATIO HERRERIANO

Museo de Arte Contemporáneo Español



UN ORIGEN

LA FORJA DE UNA COLECCIÓN

FONDOS PERMANENTES DE LA ASOCIACIÓN COLECCIÓN
ARTE CONTEMPORÁNEO Y COLECCIÓN NATURGY ENERGY GROUP

03.12.2022

SALAS 3, 4, 5 y 8

INTRODUCCIÓN

UN ORIGEN. LA FORJA DE UNA COLECCIÓN.

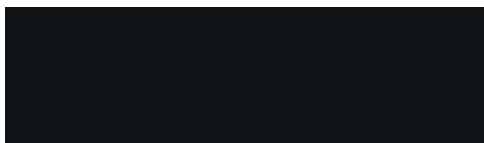
1987. El clima es amable en España, no importa la estación. Zanjada la dictadura y superados los áridos años del arte conceptual se instala en la cultura española un ambiente fogoso y vibrante. El mercado fluye y se consolidan las ayudas institucionales; los artistas abren las ventanas al exterior y nuestro país concita, por vez primera en mucho tiempo, una atención inusitada. Energía, optimismo, vigor, entusiasmo o euforia son voces que se escuchan repetidamente en todos los aspectos de la cultura y las artes, y también, por supuesto, en el coleccionismo, en su doble vertiente particular y corporativa.

Este es el contexto en el que nace en, 1987, la Asociación Colección Arte Contemporáneo, por iniciativa de un conjunto de empresarios que, llevados por el ímpetu de *hacer país* a través de la cultura, impulsaron un modelo de mecenazgo para crear unos fondos de arte español que pusieran en valor la producción de nuestro siglo XX. Como ya sabemos, desde hace ahora veinte años, estos fondos se encuentran en el Museo Patio Herreriano, donde están depositados siguiendo rigurosos protocolos de conservación y donde son revisados con persistencia desde múltiples perspectivas curatoriales y con arreglo a precisos procedimientos escenográficos.

Un origen. La forja de una Colección se centra en este periodo efervescente y apasionante de la historia reciente de nuestro país. La exposición, que ocupa la totalidad de la planta segunda, propone una continuidad temporal de la muestra *Universo Ferrant*, que, a la luz de la vinculación de Ferrant con artistas coetáneos durante la primera mitad del siglo pasado, propone una historia de vanguardia. La presentación, ahora, de *Un origen. La forja de una Colección* permite al Museo Patio Herreriano ampliar la lectura de los Fondos Permanentes de la Asociación Colección Arte Contemporáneo cubriendo la práctica totalidad del siglo XX y centrándose en dos de sus periodos más relevantes: la vanguardia y los años setenta y ochenta.



Carlos Alcolea. Borrachos 2, 1979-80



Se ha escrito mucho, y desde muy diferentes perspectivas, sobre las implicaciones de este nuevo sentir en las artes de nuestro país, tanto que los tópicos en torno a esta época han alcanzado un status monolítico, inquebrantable. Uno de ellos es el de la preeminencia de la pintura. Nadie duda de la importancia que la pintura tuvo en el renacer de las artes en España, un medio cuyo vigor se propagó por toda Europa, en especial en Alemania e Italia, pero esto no debe desmerecer el importante papel de la escultura en estos años, que también tuvo un recorrido notable en el escenario internacional. Asimismo, tiende a subrayarse el papel de Madrid como impulsora de los bríos de la cultura, y, si bien el protagonismo de Madrid es asumido sin vacilación, no es el único lugar que hizo propias las bondades del renovado tiempo: Andalucía, Cataluña, la Comunidad Valenciana, Galicia y el País Vasco fueron, también, motores decisivos.

Un origen. La forja de una Colección pretende capturar un ambiente. Es una exposición consciente de las veleidades cronológicas que caracterizan este tiempo, pues, ¿cuándo empieza la pintura de los ochenta? ¿Permanecen en los ochenta signos propios de la pintura de los setenta o de las prácticas conceptuales? Uno de los leitmotifs de la muestra se basa en el elenco de apogeos o el abanico de filiaciones a que



Martin Kippenberger. Sin título, 1988.

da lugar este tiempo. Quico Rivas habló en su momento de las vinculaciones de un pintor con determinadas tradiciones en apariencia lejanas e inscribió su discurso entre “la emoción y la regla”, dos polos entre los que vagaban posiciones en principio antagónicas. La emoción y la regla determinan, a su manera, parte de la selección de las obras que integran esta exposición.

Por otro lado, otra de las notas definitorias de los años ochenta fue la flamante permeabilidad del país a estímulos exteriores tras décadas de clausura. Fueron numerosos los artistas que se instalaron en España pero también los que fueron observados desde el exterior por instituciones y coleccionistas. En este ir y venir se centra también parte de esta exposición.

Un origen. La forja de una Colección ocupa las salas 3, 4, 5 y 8 del Museo.

SALA 3

Algunas de las pautas anotadas en la introducción a esta exposición empiezan a visibilizarse con claridad en este primer ámbito, donde conviven obras realizadas entre los setenta y los ochenta, además de la célebre *Televisión*, de Juan Antonio Aguirre, fechada en los sesenta, que se revela como un claro antecedente de lo que ocurriría años después. La llamada "Figuración madrileña", activa desde los años setenta, no puede obviarse como germen de lo que hoy entendemos por arte de los ochenta en tanto que vehículo mediante el que tomar conciencia del anhelo colectivo que se venía fraguando (el mítico retrato de grupo de Guillermo Perez Villalta es el signo más destacado de esta voluntad común). El citado Aguirre y Luis Gordillo marcan el ritmo inicial de un espacio en el que conviven algunos de los sospechosos habituales de esta escuela, a los que se suma Patricia Gadea, pintora más joven entonces, conocida por su tendencia a la amalgama torrencial de imágenes.

En el segundo ámbito, un conjunto de obras de artistas de procedencia diversa apela a un sentido de la tradición que se construye desde lo narrativo y lo cromático en igual medida. Resonancias italianas gravitan en las obras de José Manuel Broto y Juan Navarro Baldeweg; referencias a la pintura americana se imponen, por diferentes razones, en las obras de Alfonso Albacete y Manuel Salinas, algo más contenida y fría la de aquél, con sus planos precisos, y más

ardiente la de éste, de un expresionismo encendido; Velázquez, Matisse y Cézanne sobrevuelan un interior de Manolo Quejido que bien puede no ser tal cosa (¿será, tal vez, la contraria, esto es, un exterior?). Claramunt, como Navarro Baldeweg, apela a la representación, con una intuición taurina forjada en gamas rojizas que a un mismo tiempo remite a un tipo de representación fundacional y atávica.



Patricia Gadea. The Spanish Family, 1986





Luis Claramunt. Ganado bravo, 1987

Existe una notable diferencia en la temperatura de los dos ámbitos de esta exposición. Hay una frialdad en las imágenes de severos contornos en las obras de los precursores del primer espacio, tal vez enfrascados en una toma de conciencia del momento crucial que vivieron, que da paso a un fragor pictoricista más suelto, más libre, en el

siguiente espacio. Si la libertad es el concepto vertebrador de la pintura de la época, ésta se manifiesta con mayor claridad en la dimensión iconográfica y conceptual del primer ámbito y en el sentido más pictórico y visceral del segundo. Este último espacio se resuelve en el terreno de la emoción de la que nos hablaba Quico Rivas.

SALA 4

Si la Sala 3 planteaba, en su espacio final, un elogio de la emoción en la encendida pintura de corte abstracto, la sala 4 propone una postura antagonista, una práctica reductiva, que es como suele llamarse a la pintura de filiación y herencia minimalistas. De aquí se desprende una inclinación hacia la regla, hacia la norma, entendida como el trabajo que se inscribe en estructuras férreas y al que uno se aproxima desde la afinidad, basada en el ejercicio metódico, reiterativo y controlado, o desde la subversión, como quien quiere zafarse de una presión autoimpuesta.



Miguel Ángel Campano. Botijo, 1990.

El minimalismo, que a partir los años sesenta se expandió por todo el mundo desde su germinar estadounidense, tuvo un desarrollo notable en Europa. Una de sus facciones más poderosas se instaló en Francia, donde un grupo de artistas llamado "Support/Surfaces" ejerció una considerable influencia en artistas de toda Europa. En España, y mismo tiempo que el grupo francés, surgiría el Centro de Cálculo en la Universidad Complutense de Madrid, en el que participarían muchos de los artistas más relevantes del momento. Entre unos y otros crearían un contexto de trabajo que se abriría en múltiples direcciones, como delata esta sala en la que Manuel Barbadillo marca el tempo con obras que nacen, precisamente, del espíritu del Centro de Cálculo.

Convergen aquí, de nuevo, artistas de todas las latitudes nacionales. Lejos de poner el foco en Madrid, el campo de acción se amplía hacia Andalucía, donde emergió un nutrido conjunto de artistas como Ignacio

Tovar, Manuel Salinas o Juan Suárez; Valencia, con Jordi Teixidor, Carmen Calvo y Soledad Sevilla, aunque ésta ya estaba entonces en Madrid, o el País Vasco, donde se consolidaba un nuevo sentido de la escultura que permanecía, sin embargo, fiel a una tradición que aún hoy esta férreamente arraigada.

Se impone, como frío contrapunto de la emocionada propuesta de la sala 3, y salvo en una cálida tela de Santiago

Serrano, una fría dicotomía de blancos y negros en un elenco generoso de posiciones estéticas, resuelto, casi siempre, en sencillas y austeras geometrías. Esculturas de Pello Irazu, Fernando Sinaga o Txomin Badiola, con sus formas sucintas si bien algo enconadas en el caso del último, entran en próspero diálogo con la pintura. La tensión que sugiere Badiola no es ajena al ritmo de las formas de Campano, reminiscente de la tradición de la pintura europea, más concretamente la de Nicolas Poussin.



Txomin Badiola. Uno y cuatro rusos, 1988.

SALA 5

Esta exposición es consciente del protagonismo de la pintura en estos años de cambio, pero lo cierto es que la escultura ocupó un lugar no menos relevante. Es bien conocido el foco vasco, pero, como revela este espacio, hubo individualidades en otras zonas de nuestra geografía que llevaron la escultura a cotas de insospechado interés. Hay en esta sala una energía transformadora en lo simbólico que atañe a buena parte de las piezas, una suerte de tránsito meta-

fórico que tiene su más claro exponente en las obras de Ángeles Marco y Eva Lootz. En la primera vemos una forma que evoca un túnel. Se titula *Pasadizo* y forma parte de una serie llamada *El tránsito*, algo que nos sitúa ante la idea de movimiento, de desplazamiento. Es una forma proclive a producir una experiencia, pero en la obra de Ángeles Marco ésta tiende a ser más subjetiva que física a pesar de la rotundidad y la presencia de la obra. *Kleist*, de Eva



Eva Lootz. Bucle abierto, 1988.

Lootz, alude con literalidad al poeta alemán pero también a otro personaje menos conocido, un físico del mismo nombre que creó un utensilio para almacenar electricidad, precursor del condensador.

Hay un interés perenne en la obra de Eva Lootz por el potencial estético de determinados espacios de la ciencia. En su *Bucle abierto* hay un conjunto de impresiones liminales, siempre como en el umbral de algo, como en un fluir permanente de asociaciones, de ahí la conexión con el túnel de Marco. Su relación con Espaliú se abre a otras consideraciones, toda vez que el *Manual de uso para un optimista*, que Espaliú realizó tres años antes de morir, apela a un dinámico pulso entre vida y muerte, entre presencia y ausencia, que no es ajeno a algunas de las inquietudes de Lootz, con esas huellas de cuerpos que no están (qué ausente – físicamente- el cuerpo en Eva Lootz, pero cuánto lo interpela veladamente). Con su prosa tan característica, Espaliú dijo una vez: “Extraña contradicción: dibujar ausencias definiendo así la más entera presencia”. *Los Santos*, que



son algunas de sus obras más conocidas, apelan a un rostro negado por su máscara. Tienen cierta dimensión fúnebre, pero se sitúan próximos a motivos de tradiciones africanas. El artista las señala como epítome de lo ciego, esto es, en un umbral que pueda separar lo visible y lo no visible.

Una pieza de Ángel Bados de 1989 trasciende el formalismo de corte constructivista del que parece ser heredera para asomarse a cuestiones de orden social. Así se desprende de su relación con el espectador, iniciada al emerger del muro e interpelarnos, denostando el lacónico y silencioso hermetismo de la abstracción. En este sentido, la obra de Bados tiene en la pieza de Ángeles Marco, fría y ensimismada, una clara antagonista.

SALA 8

Como avanzamos en la introducción, uno de los signos definitorios del tránsito hacia la democracia fue, como es lógico, la progresiva internacionalización de nuestro país y la creciente permeabilidad a lo que ocurría en el extranjero. El auge del arte en España y la nueva visibilidad adquirida nos situó en un plano similar al de Alemania e Italia, países que no habían sufrido tan recientemente el lastre histórico que nosotros acabábamos de soltar, y que

con sus respectivos “Neue Wilde” (“nuevos salvajes”) y su Transvanguardia, recuperaron la preeminencia de la pintura tras los años del arte conceptual.

A España llegaron artistas y España empezó a sacar artistas, ya fuera por el interés que despertaba en críticos, comisarios, coleccionistas e instituciones extranjeras o porque muchos marcharon a vivir a lugares con escenas igualmente vibrantes, como Nueva York. Eva Lootz y



Menchu Lamas. Mujer cabalgando sobre pez, 1985

Adolfo Schlosser llegaron desde Austria y Mitsuo Miura lo hizo desde Japón. Lootz y Miura siguen entre nosotros, activos y queridos. Jiri Dokoupil se instaló en Canarias y Martin Kippenberger visitó mucho Sevilla y Madrid. Pasó casi todo 1988 aquí.

La atención que el arte español comenzó a despertar tuvo sus frutos en exposiciones internacionales como la realizada en el Artist's Space de Nueva York. En aquella participaron "Five Spanish Artists", Barceló, García Sevilla, Campano, Menchu Lamas y Sicilia. De ellos se dijo que eran continuadores de una tradición pictórica que había sido decisiva en la forja de la pintura occidental. En el espacio principal se muestran obras de estos cinco artistas junto a las de Kippenberger y Dokoupil. La obra de Leiro, que convivió en Nueva York con muchos de quienes allí marcharon, es ejemplo de la vitalidad con la que afrontó las posibilidades expresivas de la escultura. En el espacio introductorio, Lootz, Schlosser y Miura crean un espacio en el que la materia, su principal objeto de estudio, es explorada desde parámetros afines, próximos a una austera dimensión telúrica.



Adolfo Schlosser. Dorkell many, 1982.

Imagen de portada:
Carlos Alcolea. Borrachos 2, 1979-80

PATIO HERRERIANO Museo de Arte Contemporáneo Español

Calle Jorge Guillén, 6, Valladolid. | +34 983 362 908 | www.museoph.org
Martes a viernes de 11 a 14 h y de 17 a 20 h. Sábados de 11 a 20 h y domingos de 11 a 15 h

