



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

FRANK STELLA
OBRA GRÁFICA (1982-1996)
COLECCIÓN TYLER GRAPHICS

1997

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid.



MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL

Cuenca Fundación Juan March



Museu d'Art Espanyol Contemporani

Palau de Maternitat Fundación Juan March



8 428845 002676

STELLA

FRANK STELLA

FRANK STELLA

OBRA GRÁFICA (1982-1996)

COLECCIÓN TYLER GRAPHICS

13 marzo - 15 junio 1997

Museo de Arte Abstracto Español
Cuenca

1 julio - 11 octubre 1997

Museu d'Art Espanyol Contemporani
Palma de Mallorca

Fundación Juan March

Fundación Juan March

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	5
LOS NUEVOS GRABADOS DE FRANK STELLA: UNA PASIÓN POR EL CAOS Por Sidney Guberman	7
ENTREVISTA CON FRANK STELLA Por Dorine Mignot	15
OBRAS	18
BIOGRAFÍA	43
CATÁLOGO	46

Con la colaboración de **IBERIA** 

Casas Colgadas. 16001 Cuenca
Teléfono: (969) 21 29 83 - Fax: (969) 21 22 85

Sant Miquel, 11. 07002 Palma de Mallorca
Teléfono: (971) 71 35 15 - Fax: (971) 71 26 01

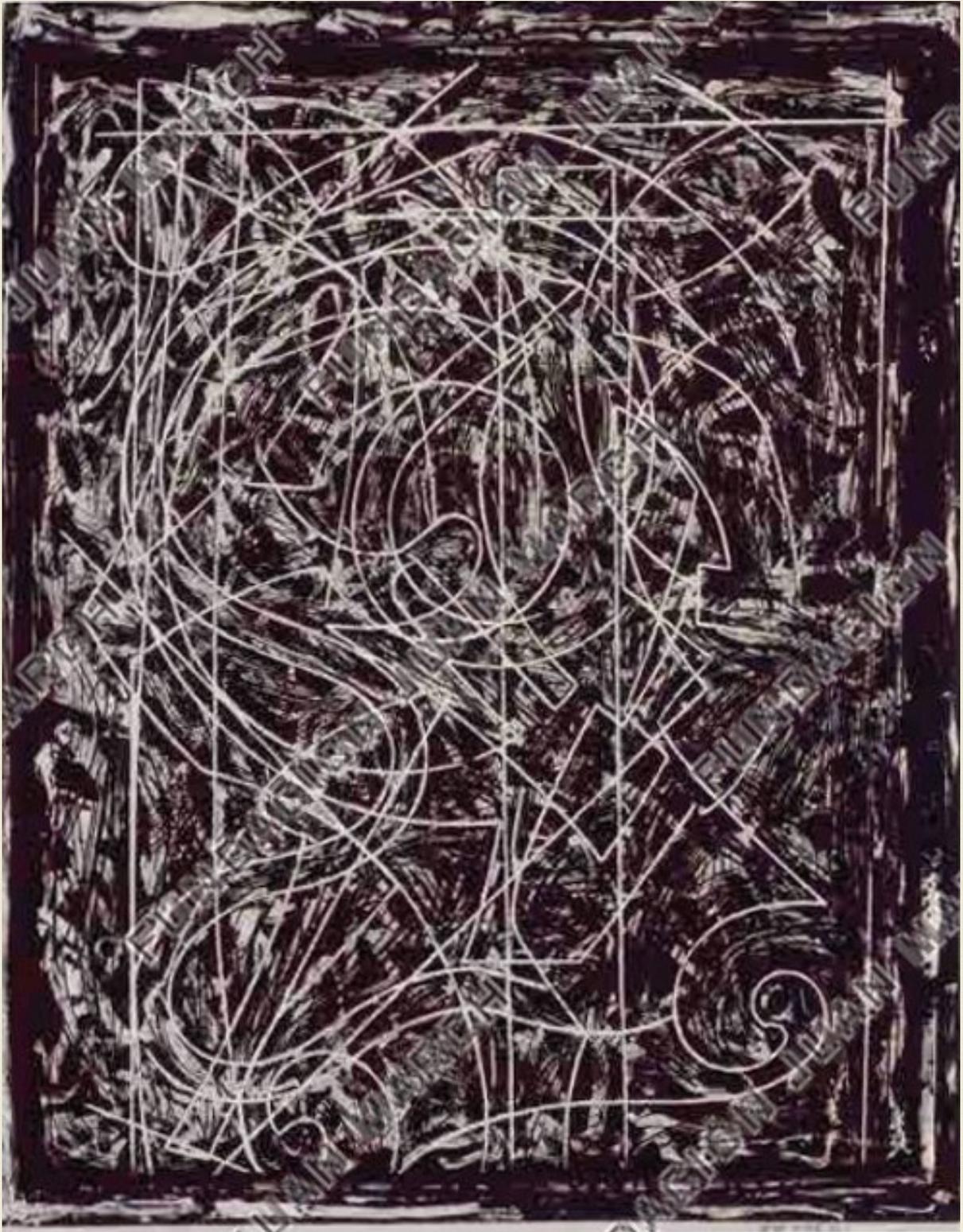
La presente exposición, organizada por la Fundación Juan March, presenta una selección de la obra gráfica del artista norteamericano Frank Stella realizada entre 1982 y 1996.

La obra de Stella tiene su origen en la abstracción, tanto en su pintura y escultura como en su obra gráfica. En sus primeros años muestra una gran influencia del expresionismo abstracto de Gottlieb, Rothko, de Kooning o Pollock; sin embargo pronto se sumaría a la generación de artistas que apostaban por la restricción de formas y austeridad del minimalismo. A mediados de los años setenta, siguiendo un continuo proceso evolutivo, Stella comienza a experimentar una nueva transformación de su obra dentro del maximalismo, proyectando así una nueva visión del espacio abstracto con rítmicas y barrocas formas de intenso colorido y variedad técnica.

Frank Stella, artista polifacético y emprendedor, desarrolla al máximo su deseo de experimentación realizando innumerables proyectos de distinto género, como maquetas arquitectónicas, diseño de interiores, jardines e incluso automóviles. Sin embargo, es en la obra gráfica donde en los últimos años ha encontrado un gran medio de expresión, creando espectaculares obras de grandes dimensiones donde conjuga la riqueza cromática y las técnicas de estampación más innovadoras.

La Fundación Juan March presenta esta muestra de veintiséis grabados de Frank Stella procedentes de la colección Tyler Graphics de Nueva York. Kenneth Tyler es colaborador y viejo amigo del artista, además de editor de sus grabados desde 1967.

La Fundación Juan March agradece a Kenneth Tyler y a todo su equipo su generosa colaboración.



1. *Talladega Three I*, de la serie *Circuits*, 1982.

Fundación Juan March

LOS NUEVOS GRABADOS DE FRANK STELLA: UNA PASIÓN POR EL CAOS

Sidney Guberman

Este año se cumple el 28 aniversario del inicio de la relación entre Frank Stella y Ken Tyler. Entre estos dos infatigables gigantes existe algo único para las artes visuales de este siglo. De vez en cuando se han dado momentos en las artes en los que dos individuos se han impulsado de manera continua, espolcado y exhortado mutuamente para sobresalir e inventar y superar lo anterior, tanto en términos de calidad como en términos de pura invención. Pero tales momentos no suelen durar. Picasso y Braque, durante un cierto tiempo –tres años como mucho– se impulsaron recíprocamente para ampliar los confines de su invención: el cubismo. Pero la guerra quitó de en medio a Braque, y por aquel entonces Picasso ya casi había decidido que la abstracción no era suficiente para alimentarlo, volviendo a su personal figuración. Tres años. La colaboración entre Stella y Tyler ha empezado ya su vigésimonoveno año.

En diciembre de 1959, cuando Frank Stella aún no había cumplido los veinticinco años, cuatro de sus *Black paintings -Die Fahne Hoch!, Tomlinson Court Park, The Marriage of Reason and Squalor y Arundel Castle-* fueron incluidas en la muestra *Sixteen Americans* del Museo de Arte Moderno de Nueva York. No mucha gente se fijó en ellas, y lo poco que apareció en la prensa fue negativo. Emily Genauer escribió en el *Herald Tribune*: “Los cuadros de Stella son increíblemente aburridos. Consisten en rayitas blancas sobre un fondo negro.”¹

Stella, que desde su graduación en Princeton en 1958 poco había hecho sino pintar y reflexionar sobre la pintura, decía en 1960 a algunos estudiantes de arte del Pratt Institute de Brooklyn: “Existen dos problemas en la pintura. Uno es descubrir qué es la pintura, y el otro es descubrir cómo se hace un cuadro. El primero consiste en aprender algo, y el segundo en hacer algo.” Más de siete años habían de pasar antes de que Frank Stella dirigiera su atención hacia los problemas del grabado.

Cuando Ken Tyler apareció por la casa de Frank Stella en enero de 1967, esperaba poder convencer al artista de que empezara a hacer grabados -imágenes de pinturas ya existentes- para su compañía, la Gemini Hel de Los Ángeles. Al principio Stella le preguntó: “¿De qué se trata?” Para él, el grabado tenía muy poco atractivo, por la única razón que la pintura lo tenía tan grande. Él disfrutaba con la *inmediatez* de la pintura. Lo único que se interponía entre el artista y el lienzo era una brocha cargada de pintura. El grabado era una cuestión completamente

¹ Emily Genauer, «Modern Art Museum's New Show Presents a 12-Foot Pin Stripe Canvas it calls Exciting», *New York Herald Tribune*, 21 diciembre 1960, p. 23.

distinta. En primer lugar, el artista quedaba alejado bastantes pasos del producto acabado. Además, el mundo artístico estaba inundado por los grabados de Andy Warhol y por los colores chillones de los de Peter Max, que proclamaban su mensaje de Amor y Paz. Unas horas más tarde, cuando Ken le hubo explicado “de qué se trataba”, Frank contestó: “Bueno, esto es algo completamente inútil, porque yo sólo puedo dibujar con un rotulador mágico.”

“Así que volví más tarde –contaba Ken Tyler en 1994– con un rotulador de tinta china y le dije: ‘Aquí tienes, dibuja’. Con ese rotulador dibujó la ‘V’ de la *Star of Persia*, y ello se transformó en la primera sección de la *Star of Persia*.”

“El resto pertenece a la historia, porque empezó a dibujar y su primera idea fue hacer álbumes de sus imágenes. *The Black Album*, *The Copper Album*, *Silver* y *Purple*, y así sucesivamente a través de las series. Los grabados se introducirían en una carpeta negra Naugahyde con hojas de acetato y los venderíamos muy baratos. Justamente lo contrario de lo que Jasper Johns y Bob Rauschenberg estaban haciendo. Y en realidad, de lo que cualquier otro hacía.”

“Después de *V Series*, coloreada con tintas metálicas, nos desplazamos hacia las tintas negras. La mole de trabajo que realizó en los primeros años fue inmensa. Pero no acababa de hacerse a la idea de la impresión por capas. Esto acaeció con *Eccentric Polygons* en los años setenta, y esa serie -pienso yo- fue la que le abrió las puertas a Frank para que fuera un gran autor de grabados.”

Frank dibujó esmeradamente una sexta parte de la configuración a “V” del grabado que se transformaría en *Star of Persia I*. Se le veía acudir a Gemini casi todos los días y, como era de esperar, se hizo cada vez más experto en grabado. Aunque Tyler se estaba transformando rápidamente en el principal impresor-editor de grabados artísticos de algunos de los más importantes artistas de la segunda mitad del siglo XX, sus técnicas seguían siendo fundamentalmente la serigrafía y la litografía.

Para Frank, el “qué pintar...” se transformó en “qué grabar y cómo grabarlo”. Hasta 1974, las respuestas a estas preguntas eran sencillas y directas: qué grabar consistía en imágenes sacadas de pinturas; cómo grabar significaba litografía convencional.

Fue 1974 un año crucial en la carrera de Stella, porque marca el momento en que sus grabados empezaron a cobrar vida como obras de arte autónomas. Ya no eran pequeñas réplicas de cuadros, y diferían bastante de las obras que las habían inspirado. Los cuarenta y cuatro cuadros -once configuraciones pintadas cada una en cuatro versiones- de *Eccentric Polygons* fueron pintados entre 1965 y 1967. La serie de once grabados de las mismas configuraciones fue realizada en Gemini en 1974. En su catálogo razonado *The Prints of Frank Stella*, Richard Axsom escribía: “En ningún caso los grabados reiteran las incontroladas superficies de los cuadros. Al contrario, el color se aplica aquí gestualmente y está delimitado por un contorno preciso

serigrafiado. Las áreas de color consiguen sus efectos especiales gracias a un dibujo vigoroso y caligráfico y a la múltiple sobreimpresión de tonos apagados y transparentes.”² Esto suena sencillo, básico y lógico. Pero la cualidad gestual y pictórica que Stella dio a este grupo de grabados constituyó un gran avance para el artista. Cuando los cuadros titulados *Brazilian Neighborhood* -con las superficies pintadas como con espuma de sus grandes elementos en forma de barra y de cuña- llegaron en el otoño de 1974, estaban claramente influenciados por el tratamiento similar que Stella había dado a los grabados del *Eccentric Polygons*.

Ahora bien, veintiocho años después, Frank Stella y Ken Tyler acaban de completar hace muy poco tiempo los nuevos grabados de Stella, alguno de los cuales ha estado en taller más de dos años. Completados y firmados en 1994 o 1995, pueden considerarse tanto una continuación del último grupo de grabados de la serie *Moby Dick Deckle Edges* como un enfoque radicalmente nuevo del arte del grabado. Aunque siguen presentes algunas imágenes y elementos de filosofía compositiva, desde un punto de vista técnico estas obras son las más refinadas en la historia del arte del grabado. Cada grabado incluye por lo menos cinco de los siguientes tipos y/o técnicas de grabado: litografía, aguafuerte, grabado calcográfico, aguatinta, serigrafía, mezzotinta, relieve (figuras moduladas), collagrafía, xilografía e impresión metálica en caliente.

Tómese, por ejemplo, *The Pequod meets the Jeroboam. Her Story*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*. En esta impresión existe una abundancia de actividad en la superficie que puede a veces desconcertar, pero nunca abrumar. A pesar de la exuberancia de líneas y formas, el ojo siempre encuentra un lugar donde descansar. Hay momentos de calma, así como una especie de holgura y apertura. Es como si los haces y manojos de líneas, contornos y formas trataran de rebasar los límites del regular formato rectangular del grabado, dejando un espacio para respirar en el centro.

Ahora bien, en el grupo más reciente de grabados de Stella no hay espacio para respirar. El orden que caracterizaba incluso a las más furiosas piezas de *Moby Dick* ha dado paso totalmente a una especie de caos brillante, excitante, enloquecedor. Cuando Stella habla de gran parte de su nueva obra, utiliza el término “tensa”. De hecho, estas impresiones son tensas, de la misma manera que el sedal tirante de un carrete de pescar sometido a dura prueba se enrolla más y más, explosivamente tenso en sí mismo.

De la misma manera que los títulos del grupo más reciente de grabados de Frank Stella resultan a primera vista enigmáticos e inusuales -se trata de nombres de lugares imaginarios-, los mismos grabados poseen un carácter sorprendente y perturbador. Precisamente la naturaleza caótica de su nueva obra -tanto los grabados como las pinturas- me sugiere que pueda tratarse del paso más importante dado por Stella desde 1959, cuando redujo su pintura, de barras y rectángulos de colores brillantes, a rayas de esmalte negro concienzudamente concebidas y atentamente trazadas.

² Richard H. Axson, *The Prints of Frank Stella, A Catalogue Raisonné, 1967-1982* (Nueva York: Hudson Hills Press, 1983), p. 121.



2. Talladega Three II, de la serie *Circuits*, 1982.

Fundación Juan March

En su libro *Man's Rage for Chaos*, escribe Morse Peckham: “Por lo que atañe a los seres humanos, la experiencia no es caótica ni puede serlo por lo menos durante mucho tiempo; y mientras se mantiene caótica el individuo no puede actuar. Así, el observador de la obra de arte ya posee un orden que utiliza para percibir dicha obra; no es el arte, sino la percepción, lo que está ordenado.”³

Como la naturaleza humana parece tener una exigencia intrínseca de orden, mucha gente encuentra difícil relacionarse con un arte en el que el orden se eche en falta. Muchos de nosotros reaccionaremos rechazando lo inusual –especialmente lo caótico e inusual– como si tuviera menos valor.

Peckham señala que “los mayores elogios se reservan para artistas que, como Miguel Angel y Beethoven, fueron creciendo hasta su muerte; es decir, que siguieron mostrando una constante y a veces creciente proporción de dinamismo estilístico a lo largo de toda su carrera.”⁴ Los críticos han cambiado de disco desde 1959 y llegan a ser generosos cuando escriben acerca de las obras post-*Moby Dick*. Sospecho que en algunos casos será porque una nueva perspectiva ha probado repetidamente que Frank Stella estaba abriendo nuevos horizontes. Estas imágenes brillantes y enormemente complejas, claras poseedoras de una “pasión por el caos”, son apropiadas para atraer a los niños y a los amantes de la abstracción.

La imagen que aparece más a menudo en la nueva obra es la espiral: líneas de distinto espesor que se arremolinan. Siendo originalmente un facsímil de humo generado por ordenador, la imagen pasó por varias generaciones de técnicas de grabado. Este tipo de imagen consigue ser abierta y cerrada al mismo tiempo, a la vez que atesta tanto los límites *como* el interior de estas obras. Al percibir en esta obra una relación cambiante entre el artista y su mundo, le pregunté a Stella si estas impresiones no serían quizá casi surreales:

“No tengo ninguna relación con el surrealismo. No es precisamente mi estilo. No es nada que me haya gustado, ni que de alguna manera haya evitado. Pero mucha pintura de la que me gusta tiene raíces en el surrealismo, como Gorky, De Kooning y desde luego Pollock. Ese tipo de pintura no habría existido sin el surrealismo. Y lo cierto es que, en verdad, el surrealismo no me preocupa ni tanto así. Se trataba de aceptarlo. Pienso que se trataba de aceptarlo todo. Yo lo que hice fue tomar una decisión sobre mi trabajo, según la cual acababa por hacer todo lo que yo quería y todo a mi manera, como un niño pequeño, y yo mismo fijaba las reglas: yo lo controlaba todo. Una vez que hube hecho esto, no tenía por qué hacerlo más, así que no tenía por qué establecer reglas que excluyeran; esto ya no me importaba. Lo hice como lo habría hecho un niño. Por esto la gente se equivoca bastante cuando dice que éstas (las *Black paintings*) podían haber sido pinturas maduras, que mi carrera iba hacia atrás, que tenía que haber puesto el punto final con

³ Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos* (Nueva York: Schocken Books, 1965), p. 33.

⁴ *Man's Rage for Chaos*, p. 35.

estas pinturas profundas y graves. No eran profundas y graves, o no podrían haberlo sido sino accidentalmente, siendo en cambio marcadamente infantiles. Lo que únicamente pido es hacerlo a mi manera. Y que todo el mundo se quede fuera. Es mi juego, son mis reglas.”⁵

“Pero una vez que realmente lo conseguí, sabes, cinco, siete años haciéndolo así, ya tuve lo suficiente. También me dio una especie de confianza en que, jugando con mis reglas, podía realizar un juego de primera clase. Entonces llegó la hora de jugar con las reglas de todo el mundo. Incluyendo las mías. Realmente, lo más interesante era integrar mis reglas con otras reglas. Era mucho más sutil.”

S. G.: Es realmente muy sutil. Aunque he seguido toda tu trayectoria hasta ahora, no dejarás de darme un ejemplo de lo que entiendes por eso.

F. S.: Mira *Figleflia* ahí arriba. No son las barras, que lógicamente vienen de atrás, sino el modo en que esas formas están anudadas. Y el modo en que el recorte plano de color cereza está tejido, muy, pero que muy tenso. Tenso como muy poca gente puede hacerlo. Pues bien, esta especie de tensión procede de la tensión de la rigidez de las pinturas de barras y de aquella manera de pensar en ellas. Está superenrollada. Es excesiva incluso para una composición barroca o manierista. No es la ornamentación la que es excesiva, es el devanado y la tensión en los que todas las relaciones están obligadas a encajar. Es el encaje y la tensión, y esto procede de las que están detrás, que son como el trébol-de-cuatro-hojas (se refiere a una serie de maquetas para las impresiones *Polar Co-Ordinates*), o es esa forma de pensar lo que significa una especie de “liberación total” y por ello se emplea al mismo tiempo. Buscando aún la conexión ideal en una situación caótica. Buscando el encaje perfecto en un lugar donde, teóricamente, no existe encaje perfecto.

S. G.: Bueno, pero es casi perfecto.

F. S.: Pero el resultado no importa. Es la búsqueda. Es el método, el método de trabajo, lo que importa. Hay allí una hipótesis compositiva. Nada distinto de lo de Hans Hoffman. O de Ken Noland. La forma en que esos dos procedieron juntos. Es la búsqueda de ese encaje realmente de primera clase. La palabra “primera clase” resulta terrible, pero el encaje es un poco más que el normal. Admiro esos cuadros más que los míos. Esto es -a mi modo de ver- demasiado tenso. Y la recompensa puede a veces ser bastante alta, aunque el promedio suele ser, sabes, bastante pequeño, no muy grande.

S. G.: Tenso en la medida en que hay tantas cosas concentradas en los cuatro lados del rectángulo.

⁵ Entrevista: Sidney Guberman, Frank Stella, 30 julio 1994, Nueva York.

F. S.: Sí, pero pienso que es el anudamiento de las formas. Es el hacer que esas formas de humo que son formas gráficas se devanen la una alrededor de la otra para formar casi una imagen, un nudo, en relación con la caja, la forma. Ellas se devanan alrededor de ésta, así que convencen realmente. Y si esto lo hicieras en tres dimensiones, sería de alguna manera embarazoso. No funcionaría de ninguna manera. Esa es la belleza del ilusionismo. Te da la sensación de haber hecho un montón de cosas sin tener que pagar por ello. No necesitas tener todos esos encajes... que encajen, porque en dos dimensiones es bastante más fácil que (en tres dimensiones)...

S. G.: Volvamos un rato al manierismo. A la arquitectura, a la pintura, a la escultura del manierismo, tanto da una u otra. Tus nuevas impresiones huelen a manierismo.

F. S.: En efecto, pienso que sí. Por otra parte, aún puedes sentir el alto Renacimiento. Puedes sentir la primitiva simetría. Lo que quiero decir es que esto es manierismo, sí, pero encerrada con él existe una especie formalista de simetría detrás de él. Debería ser más desproporcionado o tortuoso de lo que es, ¿no es verdad? Pero posee una especie de estabilidad a pesar de toda su actividad. Y con todo el entrelazamiento y todo el encaje oculta su propia composición.

Hacia el final de *Man's Rage for Chaos*, Peckham nos dice: "El hombre desea por encima de todo un mundo predecible y ordenado, mundo hacia el cual está orientado, y ésta es la motivación que subyace a la misión del científico. Pero, tan apasionadamente semejante mundo, el hombre es extraordinariamente propenso a ignorar todo aquello que insinúe que no lo posee. Y a todo lo que le desorienta, a todo lo que le exige tensión cognoscitiva (lo que "abruma la mente") le asigna un valor negativo."⁶

Contemplar el arte más reciente de Frank Stella significa vencer la tentación de ignorarlo porque pudiera ser demasiado desconcertante para ocuparse de él. En definitiva, estas obras sugieren que nuestro mundo no es tan predecible y ordenado como quisiéramos. Los once nuevos grabados de Stella constituyen una elocuente demostración de la dura y constante pugna del artista contra los presuntos límites de la abstracción, revelándonos para su examen los resultados de una especie de complejidad visual, incluso barroca, raramente vista en dos dimensiones.

(Publicado en el catálogo *Frank Stella: Imaginary Places*, Tyler Graphics Ltd., Nueva York, 1995).

⁶ *Man's Rage for Chaos*, p. 313.



Frank Stella y Kenneth Tyler trabajando en la plancha de *Fanattia* en su estudio en Tyler Graphics, enero 1994. Fotografía: Marabeth Cohen-Tyler.



Frank Stella colocando fragmentos estampados para la prueba *collage* de *Ambergris* en su estudio en Tyler Graphics, enero 1994. Fotografía: Marabeth Cohen-Tyler.

ENTREVISTA A FRANK STELLA

Dorine Mignot

Dorine Mignot: Usted parece trabajar en series. En su última exposición retrospectiva había seis o siete series.

Frank Stella: Bueno, se pueden llamar series, pero yo prefiero concebirlas fundamentalmente como una pintura hecha y vuelta a hacer repetidas veces. Tienes una idea básica de hacer algo y querrías explorar la idea. Es la vida de una idea visual, algo con lo que trabajas y que a veces puedes definir a través de varias piezas relacionadas con dicha idea. Pero, bueno, generalmente se superponen, de forma que tienes que tener una idea y entonces se transforma en algo diferente.

D. M.: Ahora está usted trabajando en la *Wave Series*. En 1988 ya existían algunas obras pertenecientes a esta serie.

F. S.: Sí, ya la había comenzado. Parece como si fuera una especie de figura o de imagen que puedo manipular o trabajar en muchas maneras diferentes, pero creo también que esto se debe a que la asociaba de alguna manera a "Moby Dick", de Melville. Es un tipo de novela amplia, y creo estar tratando de hacer que las imágenes visuales hagan lo que hizo la novela.

Realmente, las primeras obras de la serie *Moby Dick* son interesantes por lo que respecta al relieve, eran posiblemente más escultóricas. En cualquier caso, eran de alguna manera más complicadas, cada parte se sustenta sola y trata de relacionarse con las demás. Aquí las partes se relacionan una con otra, pero existe una acción sobre la superficie de los botes, o de la gente, o de los animales, que todo lo salpica, y la pintura, por así decirlo, se extiende a través de la superficie de todas las figuras. Pienso que hay lo que se dice un poquito más de corriente en la pintura.

Estas obras que se ven aquí son un desarrollo de las primeras. Pero no se trata de un desarrollo sistemático o especialmente predecible.

D. M.: Cuando entras en la sala es como si entraras en una central eléctrica o algo parecido. La forma en que la escultura está situada delante del panel, parece una ola que al salpicar el panel adquiere color...

F. S.: El gran fondo es como el paisaje, y la escultura y los cuadros como objetos en el paisaje. Si se trata de *Moby Dick*, la mayor parte del paisaje es una marina. Es algo parecido a un horizonte.

Y es una forma de situar o dar un contexto a los mismos objetos físicos. Así que es como utilizar algo relacionado con la pintura, como si fuera una especie de decorado. Creo que es bastante sencillo: consiste básicamente en crear una especie de atmósfera, y no tanto para organizar todas las cosas, sino para liberarlas. Lo que espero es, como creo, liberarlas del contexto en el que realmente se encuentran, que es una sala de museo. ¡No es que yo tenga nada contra una sala de museo! Pero de alguna manera ellas mismas crean su propio entorno, llevan consigo su propio entorno. Así, aunque estén colocadas en un determinado espacio, ellas mismas crean su propio ambiente.

D. M.: Pero ¿no piensa tal vez que es demasiado modesto ponerlas como fondo o para crear una atmósfera?

F. S.: Bueno, lo mismo pienso yo; pero, ¿sabe?, existe un pequeño problema cuando se utiliza la técnica de reproducción con el vinilo y todo lo demás. Con el vinilo ha pasado algo bastante positivo. Se ha disociado un poquito del acto de crear arte y realmente ha acabado creando más atmósfera, pero no tratando de ser arte, sino siendo y haciéndose sentir como una técnica de reproducción.

D. M.: Respecto a la exposición itinerante de 1987/1988 existen dos nuevos desarrollos: los paneles y la escultura exenta. Hace dos años, recuerdo muy bien que todo lo llamaba usted pinturas...

F. S. (interrumpiendo): Exacto, exacto. Así es. Bueno, como ve, aquí están todos los niveles de actividad, pero pienso que todos ellos trabajan para alcanzar el mismo objetivo, que es hacer arte, y -en este caso concreto- dar una impresión particular, que es la versión contemporánea nuestra de Melville. Bueno, estoy seguro de que el pobre Melville estará dando vueltas en la tumba. Pero pienso que es un esfuerzo honrado. La mayoría de las imágenes que están en las piezas de collage son imágenes que no figuran en los cuadros, y luego la escultura procede también de las mismas imágenes de ola, lo que pasa es que éstas están hechas de una manera distinta. En cambio de ser sencillamente planas, están hinchadas. Son dos olas empuñadas juntas que acaban explotando.

D. M.: En las últimas obras que vimos en la exposición retrospectiva de 1987/1988 casi no existían líneas, y ahora las líneas parecen volver.

F. S.: No creo sin embargo que se trate de un cambio radical respecto a lo que acontecía en las pinturas de barras. Pero pienso también que estas pinturas no serían lo que realmente son si no hubiera sido por las pinturas de barras; la estructura, la forma en que funcionan juntas, siguen procediendo de esa especie de forma en la que siento que los cuadros deben colocarse juntos. Y pienso que mucho de esto sigue siendo lo mismo, pero no creo que esto importe demasiado. Siempre es lo mismo, se trata de la pintura; es decir, se trata de la expresión. Si haces cuadros,

o si creas arte, debes expresarte dentro del contexto de la pintura. La pintura tiene su propia existencia, sus propias exigencias. Si quieres expresarte en términos visuales, lo harás condicionado por la pintura del pasado y condicionado por tus propias ideas sobre pintura. Estas cosas, por un lado te ayudan y por otro las sientes como restricciones, las sientes como algo que te retiene. Pero pienso que será distinto para cada uno. El cómo siente la gente estas cosas y cómo reacciona ante ellas, cómo reacciona ante las que podríamos llamar tradiciones pictóricas y ante los imperativos del pensamiento pictórico actual. Estas cosas afectan a su expresión. Todos dicen: "Bueno, yo tengo mis propias ideas." Bueno, ellos tienen sus propias ideas hasta el momento en que deben realmente expresarlas en términos visuales. Entonces es cuando sus propias ideas se confrontan con los medios de expresión y con todas las ideas sobre la cuestión. ¡Y esta confrontación -desgraciadamente para la mayor parte de la gente que se dedica al arte- no es muy feliz que digamos!

Amsterdam, abril de 1990

(Entrevista realizada por Dorine Mignot. Por gentileza, tomada del catálogo de la exposición titulada "Energies", Stedelijk Museum, Amsterdam, 8 abril-29 julio 1990, p. 67).



Frank Stella dibujando círculos de humo imaginarios en su estudio en Tyler Graphics, julio 1995. Fotografía: Marabeth Cohen-Tyler.

OBRAS



3. Talladega Five I, de la serie *Circuits*, 1982.

Fundación Juan March



4. *Pergusa Three, State I*, de la serie *Circuits*, 1983.

Fundación Juan March



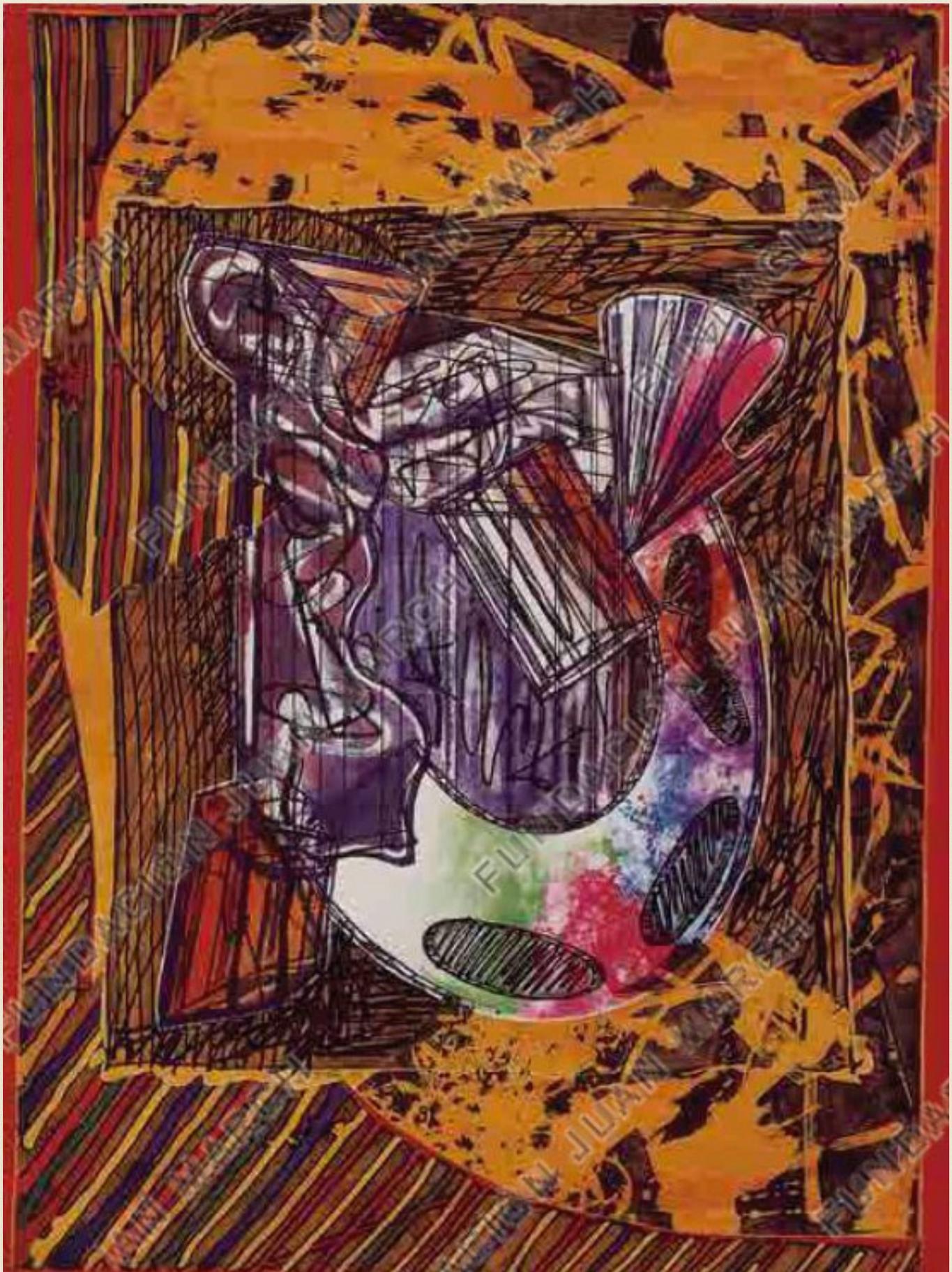
5. *La penna di hu* (blanco y negro), 1988.

Fundación Juan March



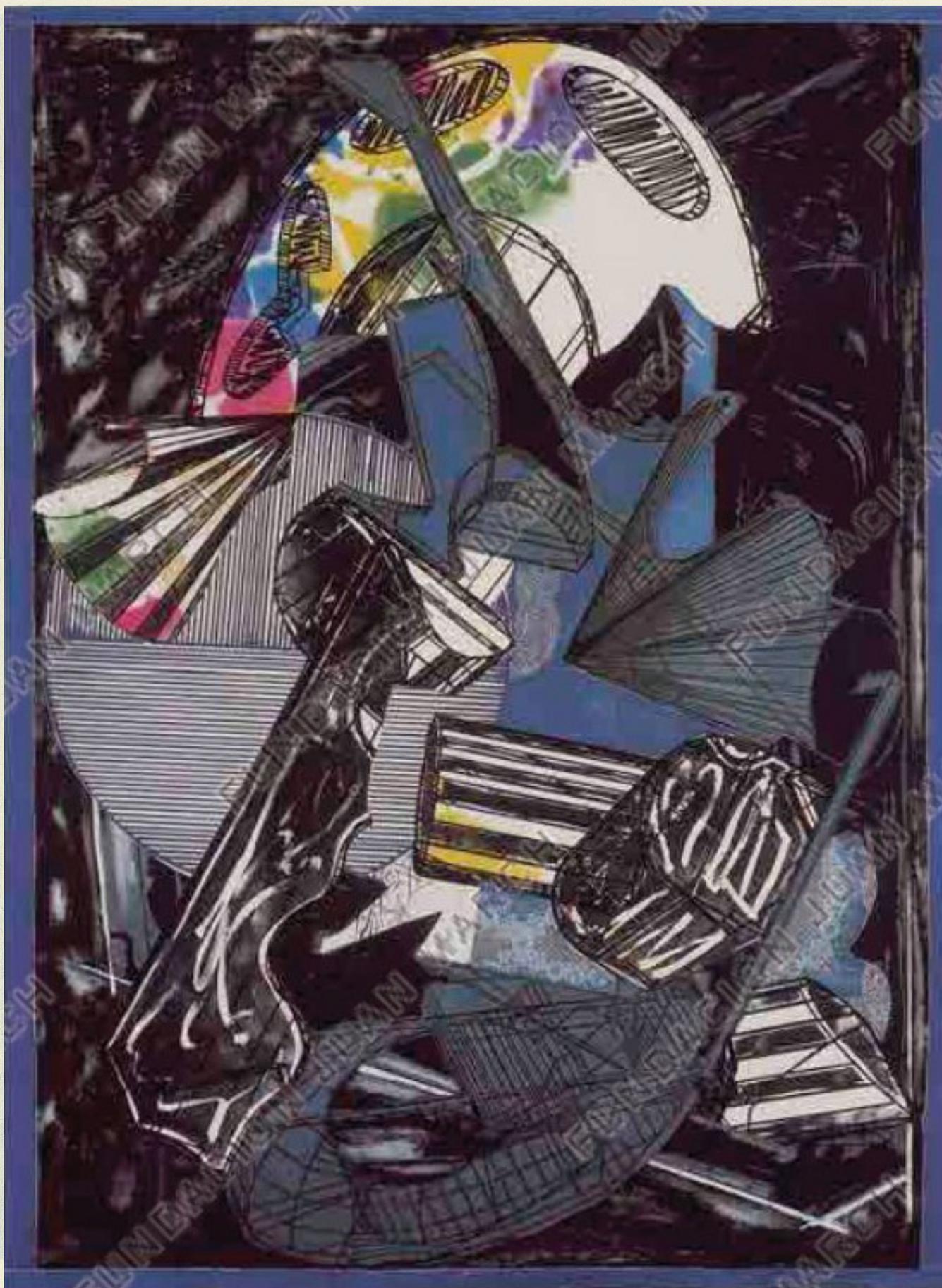
6. *La penna di hu*, 1988.

Fundación Juan March



7. *Bene come il sale*, 1989.

Fundación Juan March



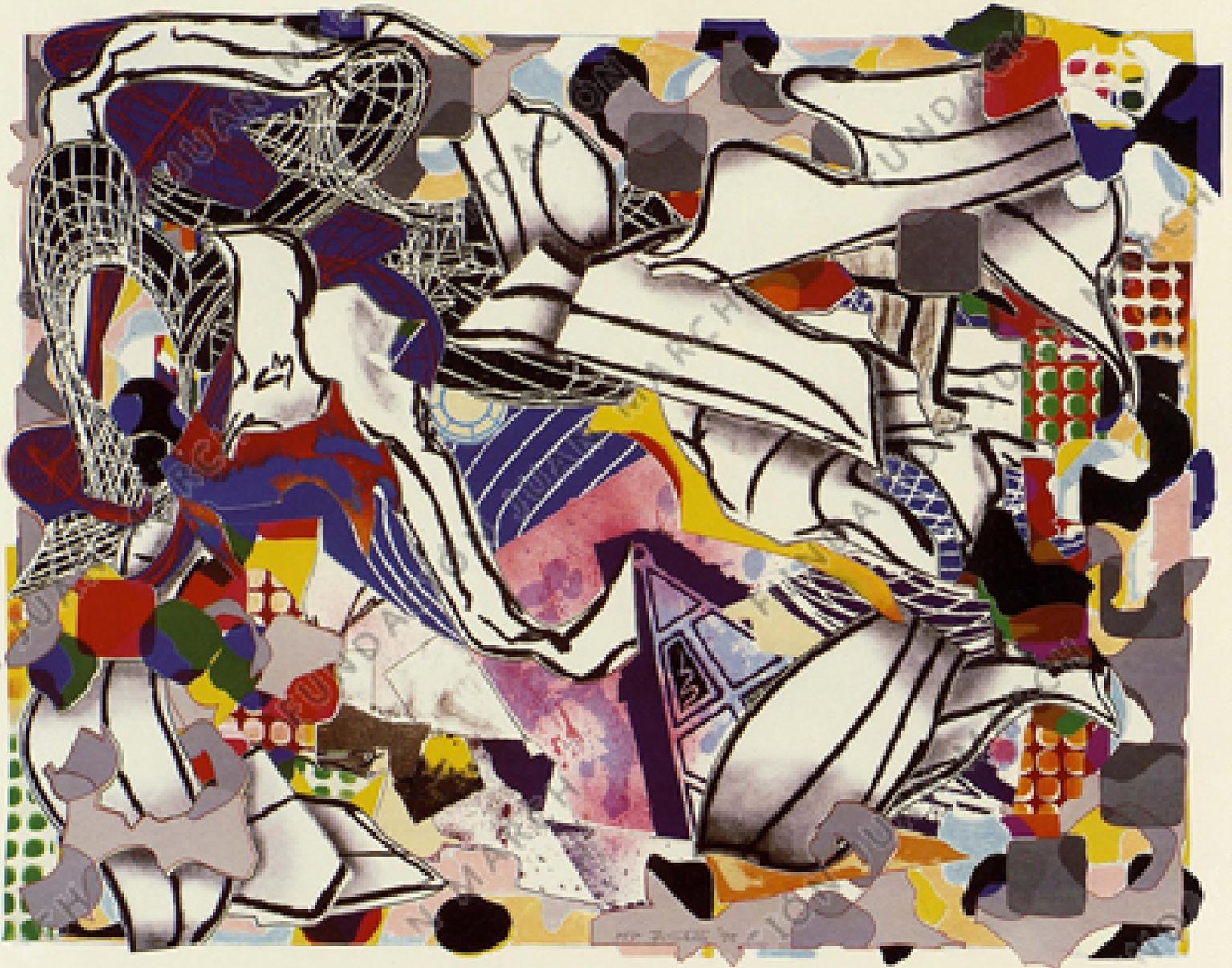
8. *Giufà e la berretta rossa*, 1989.

Fundación Juan March



9. *Jonah Historically Regarded (Dome)*, de la serie *Moby Dick Domes*, 1992.

Fundación Juan March



10. *Ambergris*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*, 1993.

Fundación Juan March



11. *A Bower in the Arsacides*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*, 1993.



12. *Monstrous Pictures of Whales*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*, 1993.



13. *The Whale-Watch*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*, 1993.



14. *Limanora*, de la serie *Imaginary Places*, 1994.

Fundación Juan March



16. *Libertinia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.

Fundación Juan March



17. *Despairia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.



18. *Calvinia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.



19. *Feneralia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.

Fundación Juan March



20. *Riallaro* (blanco y negro), de la serie *Imaginary Places*, 1995.



21. *Riallaro*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.



22. *Spectralia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.

Fundación Juan March



23. *Swoonarie*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.

Fundación Juan March



24. *Fanattia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995.

Fundación Juan March



25. *Egyptosis Relief*, de la serie *Imaginary Places II*, 1996.



26. *Jundapur*, de la serie *Imaginary Places II*, 1996.

Fundación Juan March



Frank Stella en su estudio en Tyler Graphics, mayo 1994. Fotografía: Marabeth Cohen-Tyler.

BIOGRAFÍA

- 1936 Nace el 12 de mayo en Malden, Massachusetts.
- 1950-54 Ingresa en la Phillips Academy de Andover y recibe clases del pintor abstracto Patrick Morgan.
- 1954-58 Estudia Historia en la Universidad de Princeton, New Jersey, donde asiste al taller de pintura de William Seitz. Durante estos años frecuenta museos y galerías de arte en Nueva York. Cursa estudios de pintura y se interesa por el expresionismo abstracto. Durante sus últimos meses en Princeton pinta influenciado por Rothko y Gottlieb, en contraste con sus primeras obras, realizadas bajo la influencia de De Kooning y Frankenthaler.
- 1959 En abril expone profesionalmente por primera vez en la galería Tibor de Nagy, participando en la exposición colectiva *Selections* con la obra *Club Onyx*, de las pinturas de *Black series*.
- 1960 Celebra su primera exposición individual en la galería Leo Castelli de Nueva York. Primera adquisición de una obra suya por un museo: The Museum of Modern Art de Nueva York compra *The Marriage of Reason and Squalor* (1959).
- 1961 Viaja a Europa por primera vez, visitando Inglaterra, Francia, España y Marruecos. Expone individualmente en la galería Lawrence de París. En Londres se casa con Barbara Rose. Un año más tarde nace su hija Raquel.
- 1964 Participa en la XXXII Bienal de Venecia.
- 1965 Se celebra la exposición *Frank Stella* en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Participa en la VIII Bienal de São Paulo. En otoño imparte un ciclo de conferencias en la Universidad de Yale, Conneticut.
- 1966 Exposición itinerante *Frank Stella: Recent Paintings* con origen en The Pasadena Art Museum, California. Participa en la XXX Bienal de Pintura Americana Contemporánea en la Galería Corcoran de Washington, D. C. Nace su hijo Michael.
- 1967 Realiza sus primeras litografías en el taller Gemini G.E.L de Los Angeles, donde conoce a Kenneth Tyler. Un año más tarde presenta una exposición de pinturas y dibujos en la Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C.
- 1970 Completa las series de grabados: *Aluminium Series*, *Copper Series* y *Newfoundland Series* en Gemini G.E.L. Exposición retrospectiva itinerante, *Frank Stella*, dirigida por William Rubin con origen en The Museum of Modern Art de Nueva York, continuando su trayectoria por Londres, Amsterdam, Pasadena y Toronto.

- 1971 Comienza la serie de litografías *Benjamin Moore* en Gemini G.E.L. Viaja a Brasil, París y Londres. Participa en la exposición *The Structure of Colour* en el Whitney Museum Art of American Art de Nueva York.
- 1972-1973 Realiza la series de litografías *Purple* en Gemini G.E.L y *Multicolored Square* en Petersburg Press, Nueva York. Completa el grabado *Tetuán III* para una carpeta destinada a recaudar fondos para la cátedra en honor de Meyer Shapiro en la Universidad de Columbia, Nueva York. Durante estos años viaja a Londres, Ginebra y Lisboa.
- 1974 Realiza la serie *Paper Reliefs Project*, su primer trabajo en Tyler Graphics, Nueva York. Comienza a experimentar la técnica del aguafuerte sobre relieves de metal en la Swan Engraving Company de Bridgeport, Conneticut. Un año después nace su hija Laura de su relación con Shirley de Lemos Wyse. Los grabados *Eccentric Polygons* son publicados por Gemini G.E.L. Viaja a Londres, París, Italia y Alemania. Recibe un título honorario del Minneapolis College of Art and Design.
- 1976-1980 Trabaja en la serie de grabados *Exotic Birds* y en las serigrafías *Hand-Colored*. Realiza un dibujo para un coche BMW. Durante estos años viaja nuevamente a Londres, París, Basilea, Roma, Munich, India y a los pantanos Everglades de Florida. Realiza la serie de litografías en offset y grabados *Sinjerli Variations*, publicados por Petersburg Press. Celebra las exposiciones *Frank Stella: Painting and Recent Prints*, en la galería John Berggruen de San Francisco, y *Frank Stella: Paintings, Drawings and Prints 1959-1977*, en la galería Knoedler de Londres, entre otras. Contrae matrimonio con la Dra. Harriet McGurk en 1978. Recibe el *Claude Moore Fuess Award* en la Phillips Academy de Andover, Massachusetts. Trabaja en las series de grabados *Polar Co-ordinates for Ronnie Peterson* y *Shards* en Petersburg Press.
- 1982-1986 Celebra la exposición itinerante de obra gráfica *Frank Stella: Prints, 1967- 1982*, con origen en el Museum of Art de la Universidad de Michigan, Ann Arbor, siguiendo un largo itinerario por Estados Unidos. Completa las series de grabados *Swan Engravings* y *Circuits* además de la serie *Playskool* de relieves en Tyler Graphics. Continúa viajando por todo el mundo: Suiza, Rusia, Suecia, Francia, Holanda, Escocia, Egipto e Italia. Recibe la Medalla a la pintura del Skowhegan School, Maine, y el premio de Honor al Arte y a la Cultura de la Alcaldía de Nueva York. Nacen sus hijos Peter y Patrick. Trabaja en la serie de grabados *Illustrations after El Lissitzky's Had Gadya*. En 1983 es nombrado *Charles Eliot Norton Professor of Poetry* (poesía) en la Universidad de Harvard, donde celebra un ciclo de conferencias bajo el título *Working Space*. Recibe títulos honorarios de la Universidad de Princeton, Darmouth College de Hanover, en New Hampshire, y la Universidad Brandeis de Waltham, Massachusetts; además del premio del Arte Americano de Pennsylvania Fine Arts Academy, Philadelphia. Durante estos años celebra numerosas exposiciones.
- 1987 Comienza a experimentar con formas de bóvedas tridimensionales en su obra gráfica. Se realiza la exposición retrospectiva itinerante *Frank Stella 1970-1987*, organizada por William Rubin, con origen en el Museum of Modern Art de Nueva York, e itinerario por Amsterdam, París, Minneapolis, Houston y Los Angeles.
- 1989 Entre las diferentes exposiciones de obra gráfica que presenta, destaca la exposición itinerante *Frank Stella: The Circuits Prints*, con origen en el Walker Art Center de Minneapolis.

- 1990-1991 En Tyler Graphics completa la litografía *The Symphony*, realizada por encargo del Programa del Departamento de Estado Americano *Art in Embassies*, y la serie de grabados *Moby Dick*. Realiza el mural exterior *Dusk* para la torre del edificio *Pacific Bell* de la compañía del gas en Los Angeles. Entre otras exposiciones destaca *Frank Stella 1958-1990* en el Kawamura Memorial Museum of Art de Japón, país donde había expuesto ya en repetidas ocasiones.
- 1992 Completa las series de grabados en técnica mixta *Moby Dick Domes* y *The Fountain*, que se incluirían en la exposición itinerante *Innovation in Collaborative Printmaking: Kenneth Tyler, 1963-1992*, con origen en el Yokohama Museum of Art, Yokohama, Japón. Celebra varias exposiciones entre las que destacan: *Frank Stella: from the Print Collection* en el Hishorn Museum and Sculpture Garden de Washington, D.C., y *Frank Stella Architectural Projects*, con origen en el Tokyo American Center de Tokyo, e itinerante por diversas ciudades japonesas. Diseña los frisos decorativos y el interior de la cúpula del Princess of Wales Theatre de Toronto. Recibe varios encargos de esculturas.
- 1993 Realiza la serie de grabados *Moby Dick Deckle Edges*. Entre otras destaca la exposición *Frank Stella: Moby Dick Series, Engravings, Domes and Deckle Edges*, en la Stadthaus Ulm, Ulmer Museum, Alemania.
- 1994-1995 Diseña esculturas y murales para el Ssangyong Building de Seúl, el Ritz-Carlton, Millenia Hotel y Pontiac Marina Project de Singapur. Comienza la serie de grabados *Imaginary Places*. Viaja a Japón con motivo de la inauguración del Tyler Graphics Archive Collection en Fukushuma y celebra la conferencia titulada *Melrose Avenue* en la Universidad de Keio. Exposición retrospectiva *Frank Stella* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.
- 1996 Realiza la serie de grabados en técnica mixta *Imaginary Places II*.
- 1997 Actualmente vive y trabaja en Nueva York.

CATÁLOGO

1. *Talladega Three I*, de la serie *Circuits*, 1982
Aguafuerte
167,6 x 132,1 cm.
2. *Talladega Three II*, de la serie *Circuits*, 1982
Relieve
167,6 x 132,1 cm.
3. *Talladega Five I*, de la serie *Circuits*, 1982
Relieve y xilografía
167,7 x 132,1 cm.
4. *Pergusa Three, State I*, de la serie *Circuits*, 1983
Relieve y xilografía
167,6 x 132,1 cm.
5. *La penna di hu* (blanco y negro), 1988
Relieve, aguafuerte y aguatinta
196,9 x 149,2 cm.
6. *La penna di hu*, 1988
Relieve, aguafuerte, xilografía, serigrafía, stencil
y coloreado a mano
141 x 167,6 cm.
7. *Bene come il sale*, 1989
Aguafuerte, aguatinta y relieve
196,9 x 149,2 cm.
8. *Giufà e la berretta rossa*, 1989
Aguafuerte, aguatinta, relieve y grabado
197,5 x 147,3 cm.
9. *Jonah Historically Regarded (Dome)*, de la serie
Moby Dick Domes, 1992
Aguafuerte, aguatinta, relieve, grabado,
serigrafía stencil y coloreado a mano
186,7 x 134,6 x 15,2 cm.
10. *Ambergris*, de la serie *Moby Dick Deckle Edges*,
1993
Litografía, aguafuerte, aguatinta, relieve,
grabado y serigrafía
106 x 133,4 cm.
11. *A Bower in the Arsacides*, de la serie *Moby Dick
Deckle Edges*, 1993
Litografía, aguafuerte, aguatinta, relieve y
collagrafía
148 x 126 cm.
12. *Monstrous Pictures of Whales*, de la serie *Moby
Dick Deckle Edges*, 1993
Litografía, aguafuerte, aguatinta, relieve y
serigrafía
120,7 x 192 cm.
13. *The Whale-Watch*, de la serie *Moby Dick Deckle
Edges*, 1993
Litografía, aguafuerte, aguatinta y relieve
184,2 x 185,4 cm.
14. *Limanora*, de la serie *Imaginary Places*, 1994
Litografía, aguafuerte, aguatinta y relieve
61 x 53,3 cm.
15. *Figleflia*, de la serie *Imaginary Places*, 1994
Litografía, aguafuerte, aguatinta y relieve
61 x 53,3 cm.
16. *Libertinia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Relieve, serigrafía, aguafuerte, aguatinta,
litografía y grabado
54,6 x 125,1 cm.

17. *Despairia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Serigrafía, aguatinta, aguafuerte, relieve,
litografía, grabado y mezzotinta
50,8 x 132,1 cm.
18. *Calvinia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Serigrafía, litografía, aguafuerte, relieve,
aguatinta, collagrafía y grabado
52,1 x 132,1 cm.
19. *Feneralia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Serigrafía, litografía, aguafuerte, aguatinta,
relieve y collagrafía
116,8 x 106,7 cm.
20. *Riallaro* (blanco y negro), de la serie *Imaginary Places*, 1995
Aguafuerte, aguatinta, relieve y collagrafía
116,8 x 81,3 cm.
21. *Riallaro*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Serigrafía, litografía, aguafuerte, relieve,
aguatinta y collagrafía
116,8 x 81,3 cm.
22. *Spectralia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Litografía, aguafuerte, aguatinta, relieve y
serigrafía
67,3 x 81,3 cm.
23. *Swoonarie*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Aguafuerte, aguatinta, relieve, litografía,
xilografía y serigrafía
106,7 x 132,1 cm.
24. *Fanattia*, de la serie *Imaginary Places*, 1995
Aguafuerte, grabado, relieve, litografía,
estampación, xilografía y mezzotinta
138,4 x 104,1 cm.
25. *Egyptosis Relief*, de la serie *Imaginary Places II*,
1996
Relieve, aguafuerte y aguatinta
80,6 x 80,6 x 4,4 cm.
26. *Jundapur*, de la serie *Imaginary Places II*, 1996
Litografía, serigrafía, aguafuerte, aguatinta,
relieve y estampación
73,7 cm. Ø

La Fundación Juan March
creada en 1955, es una institución con
finalidades culturales y científicas,
situada entre las más
importantes de Europa por sus actividades.
En el campo del arte ha organizado más de
450 exposiciones en España y el extranjero, y ha
concedido 500 ayudas para estudios o
trabajos de creación artística.
Además de ser propietaria de la colección del
Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca y del
Museu d'Art Espanyol Contemporani, en Palma de Mallorca,
posee un fondo pictórico y escultórico que
exhibe en su sede de Madrid y
en exposiciones itinerantes.
Por su labor artística recibió del Rey de España,
en 1980, la Medalla de oro a las Bellas Artes.

© Editorial de Arte y Ciencia, S. A. 1997
© Frank Stella/Tyler Graphics Ltd./VEGAP, Madrid. 1997
Textos: Sidney Guberman y Dorine Mignot
Traducción: Pablo Herrero
Diseño Catálogo: Jordi Teixidor
Créditos fotográficos: Steven Sloman (obras) y Marabeth Cohen-Tyler (fotos del artista)
Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S. L.
ISBN: 84-7075-469-6 (Fundación Juan March)
ISBN: 84-821768-8-1 (Editorial Arte y Ciencia)
Depósito Legal: M. 5.364-1997

