

2 OBRAS DE UNA COLECCIÓN

Abesti Gogora IV, de Eduardo Chillida, por Javier Maderuelo

7 KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

La exposición, abierta hasta el 25 de enero

Contemplando la *Composición VII*

Kandinsky: cómo entender su obra

La crítica, una selección

13 MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI, DE PALMA

Lucio Muñoz íntimo: 58 obras realizadas entre 1953 y 1997

Rodrigo Muñoz Avia: «Casas de alma»

Lucio Muñoz: «Buscar y encontrar»

17 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL, DE CUENCA

Los collages de Esteban Vicente

Elaine de Kooning: «Vicente pinta un collage»

21 MÚSICA

Ciclo: Madrigales de Monteverdi

Conciertos del Sábado: I Tribuna de Jóvenes Intérpretes: el violonchelo

Conciertos de Mediodía

25 AULA ABIERTA

Geoffrey Parker: «La crisis mundial del siglo XVII»

27 BIOLOGÍA

Análisis del sistema inmunitario innato

El Nobel Rolf Zinkernagel habló en la Fundación sobre sus trabajos

María Blasco: «Dianas contra el cáncer y el envejecimiento»

30 CIENCIAS SOCIALES

Gobiernos, partidos y votantes

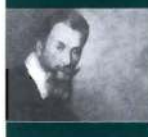
Primer proyecto de investigación colectivo del CEACS:

«Teoría empírica de la democracia»

Otros trabajos sobre el tema publicados en el Centro

CALENDARIO DE ACTIVIDADES EN ENERO

Más información: www.march.es



OBRAS DE UNA COLECCIÓN

1

Eduardo CHILLIDA
(1924-2002)

Abesti Gogora IV
1959-64

Madera de chopo

98 x 135 x 137 cm

**Museo de Arte Abstracto
Español, de Cuenca**

Javier Maderuelo

Catedrático de Arquitectura en la Universidad de Alcalá

A *besti Gogora IV* forma parte de un grupo muy reducido de esculturas en madera, realizadas entre 1960 y 1965, que le sirvieron a Eduardo Chillida para abrir una nueva etapa en su trabajo. El procedimiento artesanal y arcaico que utilizaba hasta entonces, la forja directa, no le permitía mover con facilidad piezas extensas y pesadas, tal vez por esta razón intentaba trabajar con otro material con el que poder afrontar mayores tamaños sin renunciar ni al carácter ni a la carga significativa que había ido consolidando con el hierro. Pero cambiar de material supone también cambiar de procedimiento operativo y de forma de pensar. El hierro, en la forja, se puede modelar, la madera se sierra, se talla, se arma y ensambla.

Por otra parte, la madera le permitió al artista asociar unos significados análogos a los del hierro en un país caracterizado por sus bosques milenarios y en el que los caseríos rurales permiten ver sus expresivos entramados de recias vigas de madera. Claude Esteban explica cómo Chillida, mientras paseaba en 1958 por un camino en Navarra, vio, medio escondida en la hierba, una viga de madera abandonada que le sugirió la posibilidad de crear este grupo de esculturas. De hecho, *Abesti Gogora IV* surgió como una gran viga recta y horizontal apoyada sobre otras que se retuercen, aunque luego, en el proceso de acabado, esta viga fue retirada quedando sólo el núcleo que se repliega sobre sí mismo.

En «Obras de una colección» un especialista en arte analiza una pintura o escultura expuesta en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca o en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca, de la Fundación Juan March. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es).



Abesti Gogora IV, 1959-64

Abesti Gogora IV está construida con vigas rectas de madera, ensambladas con lazos o colas de milano. Los cortes de las traviesas no responden a una forma general; así, hay brazos formados por una sola pieza y otros que, por requerir mayor grosor, se forman con la unión de dos. La irregularidad de grosores de las vigas, con su aspecto discontinuo, y las rugosidades de la madera,

con sus nudos evidentes, provocan un efecto visual similar al de la torsión en los hierros forjados, añadiendo a la obra un carácter vivo y expresivo, como si Naturaleza y esfuerzo artístico se conjugaran.

“*La madera tiene sus propios ritmos, su alma sonora*”

Los brazos que la componen se retuercen sin atrever a extenderse totalmente tomando, en dos de sus extremos, la forma de una gran «U». Pero, tal vez, lo que más clara-

mente caracteriza esta obra es el acabado. En ella, las vigas de madera han perdido la apariencia prismática original, han sido talladas con el hacha en unos gestos tan precisos como violentos. Por otra parte, no ha sido cubierta ni ocultada con tratamientos pictóricos o pátinas que alteren su color natural, lo que permite contemplar su estructura y su textura real, haciendo patente así un respeto por el carácter original del árbol del que procede.

En una mirada superficial, el acabado de la obra induce a creer que las vigas que la conforman no hubieran sido cortadas en una serrería sino desbastadas o talladas a grandes hachazos; sin embargo, sus superficies han sido perfectamente cepilladas y selladas y se aprecian injertos tapando los defectos naturales. La sensación de tosquedad que ofrece la obra tiene su origen en que las caras de cada viga presentan superficies alabeadas que distorsionan la linealidad de sus piezas. Al evitar una composición basada en líneas paralelas y perpendiculares, el conjunto de la obra parece insinuar un descoyuntamiento, lo que proporciona una vibración a las formas irregulares que expresa, a través de la imagen del esfuerzo y la tensión, el sufrimiento de su gestación.

La obra, que se apoya en tres puntos, ofrece perfiles netos y rudos, con una contundencia que provoca la idea de *áspero* que aparece enunciada en su título. Con la madera pone Chillida en evidencia la masa sólida a través de su volumen concreto. *Abesti Gogora IV* configura un espacio hermético con poca capacidad para insinuar el vacío que caracterizaba a sus anteriores obras en hierro. El vacío aparece aquí más como inquietud espacial que como hecho físico. El carácter masivo de la madera, utilizada en gruesos bloques, minimiza la direccionalidad que tienen las finas varillas de sus esculturas en hierro.

La obra de Eduardo Chillida empezó estando unida al ritmo musical de los martillos en una fragua. Pero muchos de los ritmos que proceden del trabajo en el País Vasco no se generan sólo en la herrería. La madera tiene también sus propios ritmos, su pulsión, su alma sonora. Uno de los ritmos, que ha llegado hasta nuestros días es el de la *txalaparta*, impresionante instrumento musical formado por dos grandes vigas horizontales de madera sobre las que se percute. *Abesti Gogora IV* mantiene la fuerza de los ritmos rápidos, quebrados y complejos de la *txalaparta* que provienen del antiguo trabajo de majar las manzanas para hacer la sidra y que conservan hoy, en un país industrializado, un sentido casi ritual. La música está muy presente en la vida y en la producción de Chillida. Muchos de los títulos de sus obras hacen referencia a elementos musicales, al canto, al rumor y al silencio, como sucede con esta escultura cuyo título significa: *Canto Áspero*. La voz grave y quebrada de la madera se impone en esta obra frente a los gritos agudos de los hierros modelados con tintineantes martillazos. Pero la metáfora del canto no es suficiente para explicar la obra, por esto voy a intentar otra sugerencia, otra metáfora que aparece como extraída de un juego de manos. Es curioso comprobar cómo la representación de sus propias manos se ha convertido en un tema recurrente en los dibujos y grabados de Eduardo Chillida.

La crítica y la historiografía formalistas, que no ve en la producción de Eduardo Chillida más que formas sin referente, califican habitualmente sus esculturas de *abstracción matérica*. Si nos ceñimos al contenido de este calificativo interpretaremos sus obras sólo como piezas abstractas. Pero ¿de dónde procede este repertorio de formas contundentes que aparecen en sus obras supuestamente *abstractas*? Si aceptamos que el origen iconográfico de muchas de las obras de Eduardo Chillida, tanto dibujos y grabados como esculturas, pueden ser resultado, consciente o inconsciente, de la estilización de sus propias manos, una gran cantidad de obras que quedarían arrinconadas en el ambiguo apartado de *abstracciones irreferenciales* podrían cobrar una nueva luz. Así, *Abesti Gogora IV* podría ser interpretada también como una gran mano semi-cerrada que se apoya sobre las yemas de los dedos mostrando las uñas, representadas por los extremos plegados en «U». No se trata de la mera representación de una mano sino de una esencialización en la que, por supuesto, no se deben buscar rasgos anatómicos, ni siquiera contar los cinco dedos. *Abesti Gogora IV* se convierte así en un arquetipo de mano, en el que las vigas-dedos, con sus rugosidades y pliegues, asimilados a las arrugas epiteliales y a las articulaciones digitales, parecen capaces de cobrar movimiento y asir, encerrando dentro de sí, un espacio, señalando direcciones o comprimiendo superficies, como sucede también con otras esculturas que se identifican con aquellas manos que peinan el viento o acarician el agua. ♦

“Un arquetipo
de mano con
vigas-dedos”



Eduardo Chillida trabajando en *Abesti Gogora IV*

Eduardo CHILLIDA (San Sebastián, 1924-2002) se inició como escultor en París en 1948. Tres años después comienza a trabajar en hierro forjado en Hernani, introduciendo con sus obras la abstracción expresionista en la escultura española. Ha realizado también obras en madera, acero, alabastro, terracota y granito, mostrando en ellas sus originales ideas sobre el espacio. Paralelamente ha desarrollado una intensa labor como dibujante y grabador, técnica que ha innovado con sus *gravitaciones*. Su obra escultórica ha sido galardonada en varios países y sus esculturas se pueden hallar ubicadas en museos y espacios públicos de numerosas ciudades de Europa.

BIBLIOGRAFÍA

Claude ESTEBAN, *Chillida*, Maeght, París, 1971.

Octavio PAZ, *Chillida*, Maeght, Barcelona, 1980.

Kosme DE BARAÑANO, *Chillida, 1948-1998*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1999.

Otras obras de Eduardo Chillida en la colección

Mármol y plomo, 1964
Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Elogio del hierro, 1956
Proyecto para el arco de la libertad II, 1980
Mendi Huts II, 1990
Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma

Lugar de encuentro, 1975
Fundación Juan March, Madrid (jardín)

Exposiciones de la Fundación con obra de Eduardo Chillida

Arte '73, 1973
Grabado Abstracto Español (itinerante), 1983-1999
Chillida, elogio de la mano, 2003

■ Con 44 pinturas, acuarelas, dibujos y grabados

KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

Hasta el 25 de enero está abierta en la Fundación Juan March, en Madrid, la exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», con 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 por Wassily Kandinsky, creador del arte abstracto



«Árabes III (con cántaro)», 1911

La Fundación Juan March ha querido presentar el trabajo del pintor desde sus inicios artísticos hasta el predominio del elemento abstracto, cuando inicia la pintura no figurativa, para complementar la muestra que hace 25 años esta misma institución trajo a Madrid –la primera dedicada a Kandinsky en España–, centrada en el período entre 1923 y 1944, el más geométrico y abstracto del artista.

Las obras de la presente exposición, que ha sido organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona, proceden principalmente del Museo Estatal Tretiakov

de Moscú y de diversos museos europeos, como el Centro Georges Pompidou de París, la Lenbachhaus de Múnich, el Von der Heydt Museum de Wuppertal, la Tate de Londres y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid.

La exposición parte del tema del paisaje y muestra la evolución artística de Kandinsky, desde sus obras más figurativas en los inicios (*El puerto de Odessa*, 1899), hasta una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y predominio del elemento abstracto que ya en 1920 ha alcanzado su máxima expresión.

Horario de las exposiciones

De lunes a sábado, 11-20 horas
Domingos y festivos, 11-15 horas
Visita virtual: www.march.es

Visitas guiadas:

Miércoles, 11-14 horas
Viernes, 16,30-19,30 horas



CONTEMPLANDO LA COMPOSICIÓN VII

***Composición VII*, realizada por Kandinsky en 1913, es sin duda la obra maestra de esta exposición, que ocupa ella sola una sala. Marion Ackermann* ha escrito para el catálogo un texto del que extractamos algunos párrafos.**

Con la conciencia de un artista conceptual, Wassily Kandinsky planeaba crear una obra maestra que fuese a la vez su mayor pintura. Se preparó durante meses, desarrollando las más diversas ideas pictóricas en centenares de dibujos, grabados, acuarelas y estudios al óleo. Por fin encargó un bastidor especialmente grande, de 2 x 3 metros, y en noviembre de 1913, en el breve espacio de cuatro días, realizó una pintura que tituló

Composición VII. A lo largo de su vida, Kandinsky atribuyó el rango de «composición» a sólo diez de sus obras. Otra prueba del procedimiento conceptual del pintor es que, cada uno de esos cuatro días, hizo que su compañera Gabriele Münter tomara una fotografía para documentar cada paso de la composición. Probablemente, Kandinsky quería conservar el recuerdo del proceso creativo de este cuadro tan sumamente importante para él y, al mismo tiempo, asegurar la futura oportunidad de ilustrar la obra a la luz de la teoría. Pero, sin duda, pensaba también en su público, en la «posteridad».

En la *Composición VII*, Kandinsky consigue a través de superposiciones refinadas una penetración intensiva de los elementos pictóricos y gráficos en el cuadro. Colocó los elementos gráficos donde quería evidenciar efectos pictóricos: por ejemplo, marcando la dirección de la expansión dinámica de los colores mediante haces de líneas o bien frenándolos con ellas. Los movimientos cromáticos llamados «efusiones» quedaban también indicados por medio de líneas y sombreados de rayas. La fuerza del

* Marion Ackermann: *Una pequeña guía para la observación de la «Composición VII»*



Fotografías sobre la creación de la *Composición VII*, realizadas por Gabriele Münter el 26, 27, 28 y 29 de noviembre de 1913.

color que se extiende libremente genera una enorme dinámica interna.

La inmensidad de tonalidades entremezcladas —que el observador sólo puede ir distinguiendo de modo progresivo— y las múltiples configuraciones de formas cromáticas alargan hasta el extremo el tiempo de observación de este cuadro, aunque contribuya también a ello la total carencia de horizontales y verticales estabilizadoras, así como las intersecciones de los contornos. Y ésa era justamente la intención de Kandinsky: que el observador pasase el máximo tiempo posible ante esta pintura. Pero su principal propósito era que el observador participara en el cuadro de todas las maneras imaginables. Ya desde lejos tenía que sentirse atraído sólo por la luminosidad y variedad de colores. Al acercarse, su mirada —en un movimiento digamos paralelo a la superficie del cuadro— debía seguir la elipse formada por la diagonal desde el ángulo inferior izquierdo hasta el superior derecho.

Kandinsky exigía del observador una nueva lectura que correspondiese al mensaje del cuadro: explorar una forma cromática tras otra, es

decir, ir descubriéndolas a través de esos campos de tensión que se habían creado y, por lo tanto, «pasear por el cuadro» por decirlo así. Al fin, para la máxima proximidad de la observación de la pintura, Kandinsky incluso marcó diferencias directamente en la superficie, acentuando ciertos puntos del óleo con témperas muy pastosas, de tal modo que partes más mates y otras más brillantes quedaban sutilmente diferenciadas. ♦



Composición VII. Detalle: ángulo superior izquierdo

KANDINSKY: CÓMO ENTENDER SU OBRA



En esta exposición se presenta el gran hallazgo de Wassily Kandinsky: LA ABSTRACCIÓN PICTÓRICA, esto

es, la representación de las cosas sin referencias figurativas al mundo que vemos. Este descubrimiento resultó central para

el desarrollo de una parte muy importante del arte.

Kandinsky, tras varios años de búsqueda, comprendió que la máxima intensidad de sentimiento sólo se podía lograr despojando a los cuadros de cualquier referencia formal al mundo de los objetos. Las formas abstractas

eran las únicas capaces de transmitir «sinestésicamente» los valores espirituales al alma del espectador.

En 1910 pinta su primera composición abstracta pura y termina el manuscrito *De lo espiritual en el arte*, en el que expone toda la teoría en la que basa su pintura.



EL COLOR Y SU INTERACCIÓN CON LAS FORMAS

«En general, el color es un medio para ejercer una influencia directa

sobre el alma. El color es la tecla. El ojo, el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.»

«Un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente.

Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras.»



LA PINTURA Y LA MÚSICA: UN MISMO FUTURO

Según Kandinsky, con la ABSTRACCIÓN la pintura se estaba aproximando a la música, ya que ambas comenzaban a

crear obras absolutas, obras que surgen por sí mismas como entes independientes sin referentes formales.

Al tiempo que Kandinsky pintaba su primera obra abstracta, Schönberg abría el camino al principio de la disonancia musical.

(De la Guía didáctica de la Exposición «Kandinsky: origen de la abstracción», por Isabel Durán)

LA CRÍTICA, UNA SELECCIÓN

UN LENGUAJE PICTÓRICO AUTÓNOMO

«Es muy significativo cómo Kandinsky se apoyó en el paisaje para lograr ese nuevo lenguaje pictórico autónomo, cómo asimismo lo entreveró de mística teosófica y cómo, en fin, lo supo articular con analogías musicales.»

Francisco Calvo Serraller

(«Babelia»/«El País»,
18-X-2003)

UNA IDEA DEL COLOR

«Las obras reconstruyen las épocas, las dudas, las convicciones del artista, tan intensas y variadas en esos años, y las cruza una idea del color que sobrecoge y las ata unas a otras, pero sin violencia, como reflexionando cada gesto, cada línea, cada trazo, cada mancha.»

Delfín Rodríguez

(«Blanco y Negro Cultural»/
«ABC», 18-X-2003)

ESCUCHAR LOS COLORES

«Siéntese en la sala donde está *Composición VII* y, después de desnudar a Kandinsky a través



«El muro rojo. El destino», 1909

de sus paisajes y de sus improvisaciones, pasee lentamente por el cuadro. De otro modo, ni lo verá ni, aún menos, lo oirá. Para Kandinsky, la pintura también es música. Escuche los colores.»

José Ignacio Aguirre

(«Metrópoli»/«El Mundo»,
24-X-2003)

BÚSQUEDA DE EQUILIBRIO

«El camino hacia la culminación de ese nuevo lenguaje pictórico con sus dudas, sus logros y la búsqueda del equi-

librio entre la figuración y la abstracción es el que reconstruye ahora la Fundación Juan March.»

Gregorio García Maestro

(«La Razón», 8-X-2003)

QUEMANDO ESFERAS

«Sus inicios tantearon los terrenos de la figuración para ir quemando esferas y llegar a convertirse en el padre de lo abstracto.»

Antonio Lucas

(«El Mundo»,
8-X-2003)

UNA DIMENSIÓN ESPIRITUAL

«Lo que nos hace hoy más admirable a Kandinsky es su voluntad de darle una dimensión espiritual a la nueva pintura.»

Pablo Jiménez

(«Siete Días Médicos», 17-X-2003)

DESLIGARSE DE LA REALIDAD

«(...) Principio de una profunda investigación sobre colores y formas que desligó de la realidad.»

Miguel Lorenci

(«Agencia Colpisa», 8-X-2003)

MOVIMIENTO ANTICLÁSICO

«El movimiento al que da vida es anticlásico, no sólo porque niega todo fundamento naturalista en el arte, sino también porque concibe la necesaria renovación del arte como una victoria del irracionalismo oriental, frente al racionalismo artístico occidental.»

Lara Luna

(«Arte de vivir», 1-XI-2003)

SOLUCIONES NUEVAS

«Utilizó incansablemente la acuarela para buscar solucio-

nes nuevas. Prefería pintar sobre papel, por su secado más rápido y su bajo coste. No obstante, siempre hacía las últimas versiones de grandes dimensiones y al óleo.»

Jorge Muñoz

(«Inversión», 7-XI-2003)

UNA INTELIGENCIA PRIVILEGIADA

«Es el pintor que busca la "pureza" en la expresión pictórica: detrás de los pinceles tenía una inteligencia privilegiada.»

Mauro Armiño

(«El nuevo lunes», 27-X-2003)

EL INTERIOR DEL ARTISTA

«Una exposición importante, bella y única, del otoño madrileño. Una explosión de color y una experimentación de formas que conduce a la abstrac-

ción como modo de pintar y como resonancia del interior del artista.»

Concha Benavent

(«Crítica», enero 2004)

LA REALIDAD PSÍQUICA

«Kandinsky se hace simbolista, antirracional y reivindica la realidad psíquica como idea inspiradora.»

Pablo Sobisch

(«Guía del Ocio», 17-X-2003)

HACIA EL ARTE NO-IMITATIVO

«La pintura de iconos, el folclore tradicional, más todo su amplio bagaje intelectual, van conformando una personalidad artística hacia el arte no-imitativo.»

Dolores Arroyo

(«Ubicarte.com», 16-X-2003)



«Mujer en la ventana», de Rembrandt

Próxima exposición en febrero

MAESTROS DE LA INVENCION

de la Colección Edmond de Rothschild del Museo del Louvre

Por primera vez se presenta fuera del Museo del Louvre un conjunto de obras maestras sobre papel (s. XV a XVIII) de grandes artistas como Durero, Rafael, Rembrandt, Van Dyck, Watteau, David, entre otros, procedentes de la Colección Edmond de Rothschild que posee el museo francés. Del 6 de febrero al 30 de mayo.

■ Con 58 obras realizadas entre 1953 y 1997



LUCIO MUÑOZ ÍNTIMO

«Una selección de obras de cámara, pequeñas casas de alma donde mi padre, día a día, año tras año, guardó copias de su propia alma, una y múltiple a la vez, siempre la misma y siempre distinta».

Son palabras de Rodrigo Muñoz Avia, hijo de Lucio Muñoz, en las que resume la exposición de este artista, una de las figuras más relevantes del informalismo español del siglo XX.



La muestra ofrece una selección de obras íntimas, de pequeño y mediano formato en su mayoría, junto con otras obras de mayores dimensiones, sin renunciar al concepto de intimidad referido en su título; sus obras más reposadas, de

cámara, menos conocidas. La exposición nos acerca, se indica en el catálogo, desde el silencio y la intimidad de la mirada, al proceso creativo de Lucio Muñoz; un proceso vital en el que la literatura y la música fueron estímulos constantes de su creación plástica. Sus obras se presentan como evocaciones de un mundo interior; espacios para la reflexión, sugerencias para comprender el mundo.

Exposición «Lucio Muñoz íntimo» 26 noviembre 2003 - 14 febrero 2004

Horario de visita: lunes a viernes: 10-18,30 horas

Sábados: 10-13,30 horas. Domingos y festivos: cerrado.

Internet: www.march.es/museopalma

CASAS DE ALMA

Por Rodrigo Muñoz Avia*

Hemos querido poner el foco en una vertiente menos conocida de Lucio Muñoz. Hemos puesto entre paréntesis sus espectaculares murales o sus grandes formatos, los tableros raspados, quemados y magullados, los torbellinos románticos, las grandes presencias objetuales, orgánicas o arquitectónicas. Nos hemos fijado en los cuadros más pequeños y en las piezas menos vistas. Y, poco a poco, hemos ido completando la selección con otras obras que, no siendo necesariamente pequeñas, comparten el mismo aliento reposado, sutil, sostenido. Todo esto da la visión de un Lucio Muñoz que hemos llamado «íntimo», de cámara.

Los primeros cuadros que encontramos, respetando la siempre clarificadora ordenación cronológica, *Las pirámides* (1953-54), *Casas color tierra* (1954) y *Señales para orientarse en las vías* (1955), son magníficas muestras de un período de formación en el que el pintor indaga en el terreno de una abstracción geométrica muy debida a Klee, como es el caso de otros muchos compañeros de su generación. Como representantes de los primeros 60, uno de los períodos más fértiles y aplaudidos en la obra de mi padre, encontramos *Homenaje a la Niña de los Peines* y *Landor*, ambos de 1960. Ésta es una época de consolidación en el lenguaje pictórico –también consolidación profesional– presidida

por un rigor y contundencia extremos, tal como apreciamos en la tabla *Landor*. Del año 1966 son las obras *Proyecto en altura III*, *Proyecto en profundidad* y *Proyecto para una noche*, cuyos títulos nos anuncian ya la aproximación a una cierta objetividad. Las maderas planas, ennegrecidas y arañadas de los primeros 60 se están sustituyendo por formas más recortadas y cada vez más tendentes hacia lo orgánico. En estos cuadros empieza a insinuarse ya uno de los rasgos definitorios durante muchos años de la pintura de Lucio Muñoz: la línea del horizonte.

La misma serenidad, el mismo universo, encontramos en *Carpia Yís* (1979) y *Romua 3* (1980),



«Señales para orientarse en las vías», 1955



«Papel 49-92», 1992



«Tabla 30-95», 1995

sólo que en ellos, casi diez años después, ha entrado la luz. Es la época en que mi padre decía haber sacado los fantasmas a pasear en pleno mediodía. «La poética del misterio a plena luz, sin trucos, o con trucos más sutiles», decía. Representan también su tendencia a bautizar sus criaturas con nombres inventados.

Ruk de Agosto (1989), *Grina de Sequeros* (1989), *Aria para Deller* (1990), *Oratorio de violeta isia* (1990), *Según Aspi* (1990), *Sin título 2* (1991), *Idis de Marzo* (1991) y *Doble Ruk* (1991-93) son una profusa muestra de una época espléndida en la pintura de Lucio Muñoz, marcada por la evolución desde lo orgánico y paisajístico a lo arquitectónico. Los cuadros de los años 1994 y 1995, así como los de 1997, son una cuidadísima selección del período final en la pintura de mi padre.

En una categoría diferente a la de las tablas, pe-

ro nunca más pertinente su inclusión en una exposición, se sitúan los papeles y collages. Los papeles (tanto el *Papel 49-92*, como los siete más pequeños del año 1993) representan uno de esos beneficios tangenciales que la técnica del grabado aportó a la pintura de mi padre. En ellos trabajaba con pasta de papel empapada que colocaba sobre un soporte de madera, lo que le permitía una gran libertad y rapidez en los cambios, todo lo contrario de lo que ocurría con el grabado o con la madera, un material mucho menos dócil. En los collages, el refinamiento que se anunciaba ya en los papeles llega a su grado máximo, y para el espectador que no los conozca será una sorpresa descubrir esta variante plástica de la obra de Lucio Muñoz. Entre ellos, *La campaña de Sargón*, es un regalo personal de mi padre a mi madre, y está basado en un relieve asirio del siglo VIII a.C. expuesto en el Louvre. ♦

* Extracto del texto del catálogo



BUSCAR Y ENCONTRAR

Un comentario a la frase de Picasso
«Yo no busco, encuentro»

Lucío Muñoz

En arte casi siempre se está buscando. Se puede buscar antes, después o en distintas fases de la realización de la obra. Desde que nos enfrentamos a la superficie blanca y surgen los primeros impulsos, las primeras acciones sobre el cuadro, se está buscando, se está como formulando una pregunta casi siempre llena de inseguridad, pero lógicamente se está también esperando un resultado satisfactorio, una respuesta. Esa respuesta no siempre llega, o llega semioculta por mil causas o circunstancias y la dejamos pasar de largo, no la hemos identificado.

(...) el mío es un método intransferible, al menos parcialmente.

1º En primer lugar hay que tener la mente despejada, y estar en perfectas condiciones físicas. De lo contrario vale más dedicar el día a otra actividad. (...)

2º Entrar en el estudio con actitud desenfadada, puede ser silbando, y no dirigirse al cuadro con ansiedad, ni siquiera mirarlo en un principio.

3º Una vez sentado frente al cuadro pero sin mirarlo, con un cigarrillo encendido, si se fuma, y en todo caso con gran tranquilidad y un café,

es conveniente comprobar que el espacio está tranquilo y nada distrae. A continuación se mira el cuadro de repente y éste puede ser el instante en que el cuadro se deja sorprender con más facilidad. (...)

4º Una vez entablado el combate, que no es otra cosa que la búsqueda de un equilibrio, primero en el alambre y después en la dosificación de la pócima que le das al cuadro, es conveniente, si el cuadro aún no está moralmente vencido, es decir, si no has podido aún agarrar por las orejas al conejo, no aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos porque esta actitud suele ser fatal. El acierto sólo puede ser el hallazgo pleno y si se confunde cualquier signo gratificante con las orejas del conejo, estarás confundiendo creatividad con bien hacer, y el acierto superficialmente grato, con el arte. (...)

5º A partir del momento en que se ha producido el hallazgo, o al menos tienes esa impresión, todo es maravilloso. El tiempo que falta para terminar el cuadro es el tiempo más dulce. Has encontrado algo, y ese algo hay que condimentarlo poco y bien, de lo contrario corres el riesgo de que desaparezca por culpa de esa euforia que te lleva a la ostentación». (...)

■ 27 obras realizadas de 1950 a 1994



LOS COLLAGES DE ESTEBAN VICENTE

Prefiero pensar que el collage –escribió Esteban Vicente– es otra forma de pintar, más que un medio definido y limitado. Las dimensiones propias del material determinan la calidad de esta superficie «no pintada». (...) En el collage encuentro una valiosa serenidad y la concreción que son esenciales para la existencia de mi imagen en la pintura.

Para José María Parreño, subdirector del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia –de donde proceden las obras de la exposición y autor de uno de los textos del catálogo–, «la singularidad de Esteban Vicente en el contexto del expresionismo abstracto



Esteban Vicente en Hawái, 1969. Foto: Francis Haar

americano encuentra su mejor plasmación en los collages. En su genial utilización del color, en su humildad material, en su equilibrio espacial riguroso se resume su lenguaje. Y son una pieza clave del puente que le conduce de la figuración de su etapa europea y los primeros años americanos –hasta 1939– a la abstracción radical con la que, una década más tarde, entrará a formar parte de la Escuela de Nueva York».

Exposición «Esteban Vicente»

15 octubre 2003 - 8 febrero 2004

Horario: 11-14 horas y 16-18 horas (los sábados, hasta las 20 horas).

Domingos, 11-14,30 horas. Lunes, cerrado.

Internet: www.march.es/museocuenca

BIOGRAFÍA DE ESTEBAN VICENTE

1903-1936

Esteban Vicente Pérez nace en Turégano, Segovia, el 20 de enero de 1903. Estudia tres años en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1928 expone por primera vez en el Ateneo de Madrid. En 1929 marcha a París. Visita a Picasso en su estudio. Expone en el Salon des Surindépendants. Conoce al estadounidense Michael Sonabend, que será más tarde su marchante de Nueva York. En 1935 se casa con la norteamericana Esther Cherniakofsky Harac (Estelle Charney). En 1936 durante la Guerra Civil española trabaja en la sierra de Madrid, antes de marcharse a Estados Unidos.

1937-1960

Primera exposición individual en Nueva York en la Galería Kleemann. En 1940 adopta la nacionalidad estadounidense. En 1942 enseña español en Dalton School y trabaja como locutor en la radio. En 1943 muere su hija Mercedes, se divorcia de su esposa y se casa con María Teresa Babin. En 1947 hace amistad con Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline y Barnett Newman, y con los críticos Harold Rosenberg

VICENTE PINTA UN COLLAGE

Por Elaine de Kooning*

El collage es una técnica para llegar a la pintura..., el collage es un boceto de una pintura..., el collage es un sustituto de una pintura», dice Esteban Vicente al describir su actitud poco convencional hacia el soporte. Dedicado a la pintura durante treinta largos años, Esteban Vicente volvió al collage un domingo en Berkeley, California, en el año 1950. Quería trabajar y los tubos de pinturas y pinceles no habían llegado todavía. Recortó un suplemento dominical en color y pegó los trozos creando una composición. Este primer collage fue el boceto para una futura pintura. Vicente nunca ha empezado un collage como un proyecto en sí mismo, sino que lo utiliza como salida cuando se encuentra bloqueado con una pintura, o, también, cuando pretende explorar un fragmento específico en dicha pintura. Sin embargo, «a veces estos bocetos se terminan por sí mismos». Cuando esto ocurre, viene a significar para Vicente lo mismo que cualquiera de sus pinturas. Aunque Esteban Vicente emplea la mayoría de su tiempo pintando, los collages constituyen ahora la mitad de su producción anual (cerca de ocho obras en cada técnica).

El estilo actual de Esteban Vicente es fruto del trabajo y del esfuerzo de diez años, durante los cuales no expuso ni una sola vez. A lo largo de estos años realizó cientos de dibujos, paisajes y retratos. La mayoría de estas obras se vendieron o se destruyeron. Vicente, sin embargo, no estaba contento y decidió abandonar el estilo figurativo para dedicarse por completo a la abstracción. Los collages y pinturas pertenecientes a estos tres últimos años se encuentran agrupados alrededor de las paredes de su estudio de la East Tenth Street de Nueva York, y no parecen guardar ninguna relación con los trabajos realizados antes de 1950. Por ello, su estilo actual parece ser otro ejemplo de misteriosa transformación descrita por Harold Rosenberg en su artículo sobre los pintores americanos del «Action Painting» (*Art News*, diciembre 1952), que recorrió las vanguardias artísticas de los años cuarenta con «la misma pasión de un movimiento religioso».

«Siempre hay en la pintura de Esteban Vicente una insistencia cons-



«Sin título», 1978

tante en sus propios modos que la hacen ser independiente. Tiene una técnica heterodoxa —una filosofía, por tanto— en cualquier estilo que elija. Fiel a esta técnica heterodoxa, Esteban comienza un collage como lo hace con una pintura: con un dibujo a carboncillo. El papel, como el lienzo, lo clava a un tablero de madera de tres metros cuadrados que hace las

veces de caballete. A continuación, y trabajando como si cada paso fuera el último, ya que no tiene ninguna idea preconcebida de cómo será la obra terminada, empieza a aplicar los trozos de papel coloreado, principiando por las zonas pequeñas hasta las más grandes, «de forma que el espacio no se bloquee». Algunas veces decide que una pintura está acabada cuando todavía el lienzo no está totalmente cubierto de color. De la misma manera, lo blanco de la hoja de papel sobre la que pega los trozos de papel coloreado queda, al final, ligeramente al descubierto. «Lo importante es conservar la sensación de blanco, la sensación abierta que produce el blanco». «Pero», continúa el pintor, «esto se consigue más fácilmente añadiendo blanco a cualquier otro color». Así, tanto sus collages como sus pinturas aparecen cubiertos de parches de color muy contrastados que producen unos efectos curiosamente volátiles y ligeros... Esta evanescencia resulta de la cercanía de los tonos, que es tan uniforme que hace que, en una fotografía en blanco y negro de una obra de Vicente, dos colores totalmente dispares pierdan sus contornos y aparezcan como en un solo tono. Vistos los colores de una obra de Vicente durante las distintas horas de un día cualquiera, apreciamos ciertos cambios sutiles que se dan entre ellos. Al atarde-

y Thomas B. Hess. En 1949 da clases en la Universidad de California. En 1951 participa en la organización de la histórica exposición *9th Street*; el crítico Thomas B. Hess lo incluye en *Abstract Painting: Background and American Phase*, ensayo fundamental sobre la Escuela de Nueva York. Es seleccionado para la primera exposición de grupo de esta Escuela. De 1959 a 1964 es profesor en la Universidad de Nueva York.

1961-1990

En 1964 participa en la fundación de la New York Studio School of Drawing, Painting and Sculpture. En 1969 es seleccionado para la muestra *The New American Painting and Sculpture: The First Generation* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1984 es nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Escuela de Diseño Parsons de Nueva York. En 1985 obtiene la Medalla de Oro Salus de la Academia Nacional del Diseño de Nueva York y el Premio de la Academia Americana e Instituto de Artes y Letras. En Madrid se celebra la gran exposición *Esteban Vicente, pinturas y collages, 1925-1985* de la Fundación Banco Exterior de España (1987) y en 1988 lo seleccionan para ocho exposiciones colectivas, entre otras: *Aspects of Collage, Assemblage, and the Found*

Object in Twentieth Century Art en el Museo Guggenheim de Nueva York.

1991-2001

En 1993 es elegido miembro de la Academia Americana de Artes y Letras y nombrado Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Universidad de Long Island. En 1995, gran retrospectiva de sus collages: *Esteban Vicente. Collages 1950-1994* en el IVAM. En 1998 se inaugura la exposición *Esteban Vicente. Obras de 1950-1998* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Asiste a la inauguración del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, en Segovia. Viaja a España y se le otorga la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid se abre al público una sala permanente dedicada a sus obras.

Esteban Vicente fallece en su casa de Bridgehampton (Long Island, Nueva York) el 11 de enero de 2001.



«Collage con amarillo, azul y naranja», 1963



«Mealii», Hawaii, 1969

cer, aparecerán brillantes y luminosos, planos y claros al mediodía. El pintor encuentra que los tonos en contraste son demasiado gráficos y estadísticos. Por ello, cuando pinta usando únicamente el color, prefiere trabajar con el juego de la luz. «Para mí, el color significa luz», dice el pintor, rechazando así la sensualidad que se produce cuando el color significa «superficie».

Los colores de su paleta son los mismos que los de las hojas de papel que tiene almacenadas en un armario de su estudio. Predominan los malvas, azules, grises, rosas, rojizos, ocre y naranjas. Las sombras son intermedias. Opacas, duras, arenosas, tiznadas, pálidas o profundas. Cada color se modifica con la adición de los distintos complementarios o del blanco. Vicente afirma que nunca utiliza un color tal y como sale del tubo, pero que con frecuencia, los rojos y amarillos que consigue brillan con una intensidad poco común en colores mezclados. ♦



En su estudio de Bridgehampton, hacia 1970.
Foto: John Redd

*Extracto del artículo publicado en «Art News», septiembre de 1952, incluido en el Catálogo.

■ Los miércoles 14, 21 y 28 de enero

MADRIGALES DE MONTEVERDI



Claudio Monteverdi, a quien la moderna musicología asigna un puesto junto a Beethoven, Wagner o Verdi, es una figura crucial en el paso de la polifonía horizontal «a la antigua» a la polifonía «moderna»; de la era del contrapunto a la de la armonía; y, sin embargo, no es tan conocido como otros músicos protagonistas de esa transición. En tres conciertos, La Capilla Real de Madrid, bajo la dirección de Oscar Gershensohn, interpreta en tres conciertos una selección de sus 8 libros de madrigales con instrumentos originales.

❖ Salón de actos 19,30 horas.

Estos conciertos se retransmiten en directo por Radio Clásica, de RNE

La **Capilla Real de Madrid** es un conjunto vocal e instrumental que desde 1992 viene desarrollando una destacada labor en el terreno de la música histórica con instrumentos de época. Desde entonces se ha presentado en los más prestigiosos festivales y ciclos musicales. En 1995 comienza su andadura en el campo de la ópera barroca. Actualmente prepara, para la celebración de su 10º Aniversario, un homenaje al

Maestro Corselli con el reestreno del *Réquiem* y la *Missa «Ecce Sacerdos Magnus»*.

Oscar Gershensohn (Buenos Aires, Argentina) es director titular del Coro de la Universidad Complutense de Madrid, de la Orquesta y Coro Vía Magna, del Curso Internacional de Música Barroca de la Comunidad de Madrid y director artístico desde su fundación de La Capilla Real de Madrid.





EL MADRIGAL Y MONTEVERDI

Por más que Monteverdi (Cremona, 1567-Venecia, 1643) sea asiduo compositor en el estilo de la *seconda prattica*, no representa a una vanguardia rupturista que nada quiere saber del pasado inmediato. Aunque lo pretendiera, no podría permitirse tal lujo, ya que se debe a su oficio tanto en la corte de Mantua como en la maestría de capilla veneciana donde el estilo tradicional (conocido como *stile grave*, *stile a capella*, *stile antico*, *stile osservato*, *stile legato*) era de alguna manera oficial de la música religiosa, en la que sólo paulatinamente se irían infiltrando procedimientos nuevos. La *seconda prattica* sería el idioma de la nueva música profana, de la que no se desterraban perentoriamente procedimientos propios de la *prima prattica* y encontrará en los ocho libros de madrigales monteverdianos su gran monumento, que de 1586 a 1638 van marcando el primer período de manifestación y consolidación del Barroco musical y sus logros y señas de identidad.

Desde el punto de vista textual el madrigal musical surge en conexión con el movimiento literario que encabeza P. Bembo buscando una lengua italiana común. Su punto de partida es la lengua de Dante, Petrarca y Boccaccio, el toscano, que se considera entre todos los dialectos italianos el más semejante al latín, la lengua madre. La partida oficial de nacimiento del madrigal, anunciando la decadencia de la *frottola*, se data en 1530 en Roma con la publicación de la colección *Madrigali di diversi musici. Libro Primo de la Serena*.

El paso musical de la *frottola* al madrigal se produce cuando todo el dispositivo polifónico es confiado a voces humanas, que facultativamente podían ir duplicadas por instrumentos ad libitum. El dispositivo-tipo de la música religiosa era el cuarteto de voces. El madrigal prefirió trabajar con cinco voces mediante la utilización de dos voces de soprano y en un intenso proceso de complejidad en su escritura terminará entrando en crisis y motivando la búsqueda de nuevos caminos.

El madrigal es ante todo una forma musical propia, no un simple texto puesto en música. Esto permite que entre sus primeras manifestaciones y los *Madrigales guerreros y amorosos* monteverdianos exista, a pesar de la distancia cronológica y la enorme evolución musical, un común denominador: la libertad estructural que proporciona el texto. Por otra parte, los cambios morfológicos, las técnicas utilizadas (monodía, bajo continuo, estilo concertato...) hacen del madrigal un concepto equívoco: especialmente los dos últimos libros de madrigales de Monteverdi apenas tienen de común con los anteriores al 1600 algo más que el nombre. El madrigal había alcanzado con el cambio de siglo su curva de inflexión e iniciaba su disolución, para dar paso al género melodramático. ♦

Daniel Vega, vicedirector del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
(De la Introducción general del programa de mano)

■ Conciertos del Sábado

I TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES:
EL VIOLONCHELO

El violonchelo es el protagonista de la I Tribuna de Jóvenes Intérpretes que ofrecen los «Conciertos del Sábado» este mes. En dúo con el piano y en cuatro conciertos, escuchamos una selección de músicas compuestas para este instrumento.

SÁBADO 10

Dmitri Atapine, violonchelo
Olga Semushina, piano
 Obras de R. Schumann,
 A. Dvorak, G. Cassadó,
 P. I. Chaikovsky, F. Chopin
 e I. Stravinsky.

SÁBADO 17

Irina Comesaña, violonchelo
Duncan Gifford, piano
 Obras de C. Debussy,
 L. v. Beethoven y S. Prokofiev.

SÁBADO 24

María Cabezón, violonchelo
Ulrich Hofmann, piano
 Obras de L.v. Beethoven, N.
 Paganini, C. Franck y D. Popper.

SÁBADO 31

Piotr Karasiuk, violonchelo
Juan Carlos Garvayo, piano
 Obras de B. Bartók, D.
 Shostakovich y J. Brahms.

❖ **Salón de actos 12,00 horas**



Con la «I Tribuna de Jóvenes Intérpretes: el violonchelo», la Fundación Juan March inicia una nueva línea con el propósito de mostrar los nuevos talentos emergentes en el ámbito musical: españoles o extranjeros residentes en España, menores de 30 años, aunque auténticos profesionales, que ofrecen un repaso al repertorio dedicado a un instrumento concreto o conjunto de cámara. La Fundación prosigue así el apoyo que viene brindando desde sus comienzos a los músicos jóvenes, tanto compositores como intérpretes. En 2001 organizó, conjuntamente con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, un ciclo titulado «Jóvenes intérpretes» con conciertos sinfónicos (en el Teatro Monumental de Madrid) y de cámara (en la Fundación). Y de 1981 a 1988 se estrenaron y editaron 44 obras de compositores menores de 30 años en las 7 Tribunas de Jóvenes Compositores que celebró esta institución.



CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 12

RECITAL DE PIANO

Alberto Urroz

Obras de J. S. Bach - F.B. Busoni, L. van Beethoven, F. Liszt y F. Chopin.

LUNES, 19

RECITAL DE CANTO Y PIANO

Juan Luque Carmona (tenor) y **Rafael Quero Castro** (piano)

Obras de R. Schumann y J. Turina.

LUNES, 26

RECITAL DE MÚSICA DE CÁMARA

Levon Melikian (violín), **Pilar Serrano** (violonchelo) y **Sofía Melikian** (piano)

Obras de L. van Beethoven, D. Shostakovich y A. Babadzhanian.

❖ **Alberto Urroz** es profesor de piano por oposición en el Conservatorio Amaniell de Madrid.

❖ **Juan Luque Carmona** es ganador del Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas (Barcelona).

❖ **Rafael Quero Castro** es catedrático del Conservatorio de Córdoba y hasta 2000 ha sido director de dicho Centro.

❖ **Levon Melikian** es profesor de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.

❖ **Pilar Serrano** es Ayuda de Solista de la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española.

❖ **Sofía Melikian** ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional y la Orquesta Estatal de Cámara de Armenia.

❖ **Salón de actos**
12,00 horas

LA CRISIS MUNDIAL DEL SIGLO XVII

Geoffrey Parker

Del 13 de enero al 5 de febrero, el hispanista inglés Geoffrey Parker, imparte en la Fundación Juan March un «Aula abierta» sobre «La crisis mundial del siglo XVII». En ocho conferencias este destacado especialista en la historia del Siglo de Oro español se propone analizar cómo el estudio de nuestra historia nos enseña a mejorar el presente y futuro de nuestra civilización.

ENERO 2004

Martes 13

Clima y crisis

Jueves 15

La ecología en la crisis

Martes 20

El absolutismo en época de

crisis

Jueves 22

La demografía en la crisis

Martes 27

Contestando a la crisis

Jueves 29

La crisis de la Monarquía española 1625-39

FEBRERO 2004

Martes 3

La crisis de la Monarquía española 1640-68

Jueves 5

Haciendo frente a la catástrofe

- ❖ 18-19,30 h. Clase práctica. Entrada restringida previa inscripción gratuita. Plazo hasta el 12 de Enero de 2004. Plazas limitadas.

- ❖ 19,30-21 h. Conferencia. Entrada libre

Geoffrey Parker

Nació en Nottingham en 1943. Doctor en Historia por la Universidad de Cambridge y Doctor Honoris Causa por la Universidad de Bruselas. Ha dirigido numerosas tesis doctorales e impartido cursos en Universidades de Verrano como la Complutense, Menéndez Pelayo o Duques de Soria en España. Es autor, coautor o editor de 31 libros y de numerosos trabajos, con especial interés hacia la historia de España, especialmente de los siglos XVI y XVII.

Miembro de la British Academy (1984), está en posesión de la Gran Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica y de la de Alfonso el Sabio. Asimismo posee el Premio Samuel Morison y en 2000 ganó el John Simon Guggenheim y el Harry Frank Guggenheim.





La serie de agitaciones que sufrieron la mayoría de las regiones del planeta durante tres décadas, a mediados del siglo XVII, reclaman un estudio sistemático. No por ser la única catástrofe global conocida, sino por ser la primera que dejó abundantes documentos y por su magnitud: mató a millones de personas y forzó a muchas más a vivir en la miseria.

Se puede teorizar sobre una futura catástrofe de dos maneras diferentes: prediciendo lo que puede ocurrir basándonos exclusivamente en las tendencias actuales, o mirando al pasado, estudiando catástrofes similares que ocurrieron en el pasado. Muchos historiadores, sociólogos y politólogos han escogido la primera vía; ninguno ha abordado la segunda de una forma sistemática. Éste es el objetivo de Geoffrey Parker en su trabajo.

Claro que estudiar mecanismos causales y copiar estrategias de hace 350 años no impedirá que se pueda producir otra catástrofe en el siglo XXI, pero puede ayudarnos a prepararnos mejor. Si identificamos los factores estructurales, políticos, económicos e ideológicos en una determinada sociedad afectada que anticipó (o ayudó a hacerla posible) una respuesta apro-

piada a mediados del siglo XVII, considerando cómo los resultados podrían haber sido diferentes en caso de no haber ocurrido, podemos obtener valiosas lecciones para hoy y mañana.

Las cinco primeras lecciones se ocupan de los elementos que causaron la crisis mundial. Las dos siguientes tratan de la crisis de la monarquía española en el reinado de Felipe IV. La última comenzará examinando las áreas que permanecieron ilesas, y luego se compararán las diferentes estrategias adoptadas para la recuperación por los diferentes Estados y se extraerán las conclusiones, por si volvieran a plantearse en el futuro problemas similares.

Estas conferencias anticipan el libro que sobre el mismo tema está preparando el profesor Parker y que próximamente editará Taurus en español.

Integrada por ocho sesiones en torno a un mismo tema, el Aula Abierta consta de una clase práctica, anterior a la conferencia pública, con lectura y comentarios de textos previamente seleccionados, y a la que asisten sólo profesores de enseñanza primaria y secundaria, que pueden obtener créditos de utilidad para fines docentes.

■ Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

ANÁLISIS DEL SISTEMA INMUNITARIO INNATO

«Receptores estimuladores e inhibidores del sistema inmunitario innato» es el título del *workshop*, que, organizado por **Miguel López-Botet** y **David Raulet**, se celebra en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, entre el 19 y el 21 de enero. En esta reunión, que cuenta con los siguientes invitados: R. Biassoni, M. Colonna, M. Cooper, P. Engel, H. Werner, K. Kärre, L. Lanier, E. Long, M. López-Botet, O. Mandelboim, A. Moretta, P. Parham, H. Ploegh, D. Raulet, W. E. Seaman, T. Spies, P. Sun, J. Trowsdale, C. Vilches, E. Vivier y W. M. Koyoyama, se tiene previsto analizar los últimos avances relacionados con la estructura y función de varios sistemas reguladores de la respuesta inmune innata, así como las estrategias de evasión utilizadas por algunos agentes patógenos.

¿Qué es el sistema inmunitario innato?

El denominado sistema inmunitario innato incluye un conjunto de mecanismos de vigilancia, que operan de modo rápido como primera barrera defensiva frente a los patógenos microbianos. Durante la respuesta inmunitaria innata intervienen diferentes tipos de células originadas en la médula ósea; algunas circulan por la sangre desde donde migran a través de los vasos sanguíneos para concentrarse en el foco inflamatorio. Por el contrario, otras células, como los macrófagos, células dendríticas y mastocitos

residen en los tejidos, donde actúan como centinelas dando las señales de alarma que propician la intervención del resto.

¿Cuál es la función de las células dendríticas?

La función principal de las células dendríticas es la de presentar o mostrar antígenos a los linfocitos. Además las células dendríticas detectan señales presentes en tejidos dañados o inflamados. Por tanto si las células dendríticas están preactivadas por esos estímulos, entonces son capaces de inducir inmunidad, pero si no, en circunstancias fisiológicas, son encargadas de mantener la tolerancia frente a componentes normales de los tejidos, y así frenar el desarrollo de enfermedades autoinmunes.



El anuncio de los doce *workshops*, que el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología auspiciará a lo largo de 2004 ha aparecido en dos de las revistas más prestigiosas de la comunidad científica, *Cell* y *The EMBO Journal*.



El profesor Zinkernagel en la Fundación.

CÉLULAS DENDRÍTICAS

Precisamente este tema fue tratado en una reunión en la Fundación Juan March, que se celebró los días 6, 7 y 8 de octubre. Entre los invitados se encontraba el premio Nobel **Rolf Zinkernagel**, quien ha destacado por su capacidad de cuestionar experimentalmente «dogmas» establecidos que le ha hecho mantener varias polémicas científicas, que han sido fructíferas a la hora de generar hipótesis provocativas y hacer avanzar nuestro conocimiento sobre el funcionamiento del sistema inmunitario.

Rolf Zinkernagel recibió el premio Nobel en 1996 por sus experimentos realizados en colaboración con el Dr. **Peter Doherty** en Cambera (Australia), quien organizará un *workshop* en el Centro de Reuniones sobre Biología en junio de 2004.

Con el profesor Zinkernagel se organizó, en la sede de la Fundación Juan March, un encuentro con periodistas, en el que expuso algunas de sus ideas y explicó algunas de sus líneas de trabajo.

Uno de los temas centrales en sus investigaciones es el estudio de la llamada «ignorancia inmunológica». Esta situación puede definirse como la presencia simultánea en el organismo

de un antígeno y los elementos que pueden rechazarlo sin que exista respuesta inmunitaria. Es decir, ambos elementos se ignoran en una situación de coexistencia pacífica. Sus investigaciones han permitido establecer que estas condiciones son en las que se encuentran los antígenos implicados en la diabetes infantil (y posiblemente en otras muchas enfermedades autoinmunes) y desde luego en el caso de la mayoría de los antígenos tumorales. Uno de los objetivos finales de los estudios del grupo del Dr. Zinkernagel es el establecimiento de protocolos de vacunación que permitan la eliminación efectiva de células tumorales y prevengan el rechazo de trasplantes.

¿Es posible una vacuna contra el cáncer?

La inmunología tumoral ha seguido una historia larga, en la que la idea inicial era que el cáncer no tenía antígenos, carecía de estructuras que fueran reconocibles por el sistema inmunitario. Sin embargo actualmente nadie duda de que los tumores son potencialmente antígenicos. El problema es que no son inmunogénicos por lo que es difícil manipularlos para inducir una respuesta inmunitaria. La evolución de la inmunología tumoral está trabajando en la prevención mediante vacunas de la implantación de células tumorales. ♦



María Blasco explica sus investigaciones.

DIANAS CONTRA EL CÁNCER Y EL ENVEJECIMIENTO

Con motivo de una reunión que sobre «Telómeros y telomerasa. Dianas terapéuticas para el cáncer y el envejecimiento» se desarrolló entre el 17 y el 19 del pasado mes de noviembre, **María Blasco**, del Centro Nacional de Investigaciones Oncológicas y que acababa de recibir en Suiza el Premio de la Fundación del Cáncer Josef Steiner, mantuvo un encuentro con la prensa especializada.

¿Por qué se relaciona a los telómeros y a la telomerasa con el envejecimiento?

La disfunción telomérica es una de las causas principales de los procesos de envejecimiento tal y como se deduce de numerosas enfermedades de envejecimiento prematuro, como la disqueratosis congénita, caracterizada por un ritmo anormalmente acelerado de pérdida de telómeros. Los enfermos son mutantes para la telomerasa. Estos estados patológicos se caracterizan por una disminución de la capacidad de proliferación y renovación de los tejidos, siendo el fallo hematopoyético la causa más habitual de muerte.

¿Cuál es la relación de la telomerasa con el cáncer?

La capacidad de las células tumorales de vivir

indefinidamente está acompañada por la activación de la telomerasa. De hecho la detección de la actividad de la telomerasa se podría utilizar como un marcador de la actividad tumoral, dado que esta enzima está inactiva en células somáticas normales.

¿Se podría utilizar el control de la actividad de la telomerasa en el diseño de nuevas terapias antitumorales?

Estudios recientes han demostrado que la inactivación selectiva de la telomerasa conlleva un progresivo acortamiento de los telómeros y finalmente a la apoptosis (muerte) de la célula tumoral. Se está trabajando en el desarrollo de estrategias antitumorales basadas en inmunoterapia contra la telomerasa. Esta estrategia está siendo probada en cáncer de mama.

A esta reunión acudieron 30 científicos invitados: Susan M. Bailey, María A. Blasco, Petra Boukamp, Kathleen Collins, Titia de Lange, Inderjeet Dokal, Susan M. Gasser, Eric Gilson, Calvin B. Harley, W. Nicol Keith, Joachim Lingner, Kun P. Lu, Victoria Lundblad, Jean-Louis Mergny, Stephen Neidle, Roger R. Reddel, Jerry W. Shay, Juan A. Subirana, Robert H. Vonderheide, Woodring E. Wright y Virginia A. Zakian. ♦

■ Primer proyecto de investigación colectivo del CEACS

GOBIERNOS, PARTIDOS Y VOTANTES

¿Hasta qué punto la democracia funciona en la práctica de acuerdo con los ideales que regulan su funcionamiento? ¿En qué medida los ciudadanos tienen a su disposición y emplean mecanismos de control para castigar a los malos gobiernos y premiar a los buenos? Éstas son algunas de las cuestiones a las que trata de responder un proyecto de investigación que, bajo el título de *Teoría empírica de la democracia*, se está desarrollando en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (CEACS).

Dirigido por **José María Maravall**, director del Centro y catedrático de Sociología en la Universidad Complutense de Madrid, y por **Ignacio Sánchez-Cuenca**, profesor del Centro y profesor titular de Sociología de la misma Uni-

versidad, se trata del primer proyecto de investigación colectivo realizado por miembros del CEACS y financiado íntegramente por el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones.

Además de los profesores Maravall y Sánchez-Cuenca, participan en la investigación seis Doctores miembros del CEACS —**Paloma Aguilar**, **Sonia Alonso**, **Belén Barreiro**, **María Fernández**, **Marta Fraile** y **Alberto Penadés**— y **Carles Boix**, de la Universidad de Chicago y profesor asociado al CEACS. Colabora también **Braulio Gómez** (Universidad Complutense) como Ayudante de Investigación.

Ignacio Sánchez-Cuenca resume el contenido de esta investigación: «Se aborda el problema del control democrático de los gobiernos a través de las elecciones y de la competición entre partidos políticos. Analizamos, entre otras cuestiones clave de la teoría empírica de la democracia, cómo se forman las evaluaciones globales de una tarea de gobierno, en qué medida se pueden compensar malos resultados en un área con buenos en otra, hasta qué punto los ciudadanos están informados sobre la gestión de los políticos, cómo pueden éstos sobrevivir independientemente de su actuación o qué instituciones pueden garantizar un mejor control ciudadano de las decisiones que tome un gobierno».

En la serie *Estudios/Working Papers* que viene editando periódicamente el CEACS desde 1990 –hasta ahora con 198 números– y que incluye trabajos de profesores, investigadores, estudiantes e invitados del mismo, han aparecido hasta ahora algunos avances del proyecto, que enumeramos. Estas publicaciones, de carácter no venal, están a disposición de los investigadores en el CEACS y pueden consultarse en la página web de la Fundación Juan March: www.march.es



José María Maravall
*The Political
Consequences of Internal
Party Democracy*
(2003/190)*



Ignacio Sánchez-Cuena
*How Can Governments
Be Accountable if Voters
Vote Ideologically?*
(2003/191)

Otros *Estudios/Working Papers* relacionados con el tema del proyecto:

- ◆ **Maravall, J. M.** *Accountability and Manipulation*. 1996/92.
- ◆ **Morillas, J. R.** *Objetivos de los votantes, accountability de los políticos: el comportamiento electoral de los votantes cambiantes al PSE en las elecciones generales de 1993 y la accountability del incumbent*. 2000/156.
- ◆ **Alt, J. E.** *Credibility, Transparency, and Institutions*. 2002/173.
- ◆ **Huber, J. and Martínez-Gallardo, C.** *Cabinet Instability and the Accumulation of Experience in the Cabinet: The French Fourth and Fifth Republics in Comparative Perspective*. 2002/184.

*Una versión en español de este trabajo se corresponde al capítulo 3 del libro *El control de los políticos*, del mismo autor (Madrid, Taurus, 2003). Ver página siguiente.

Serie «Tesis doctorales»

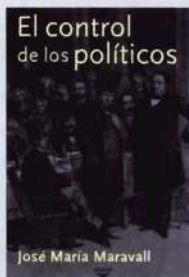
Asimismo, Belén Barreiro y Marta Fraile, ambas Doctoras miembros del CEACS, y participantes en la investigación, han realizado y publicado en el mismo sus respectivas tesis doctorales, cuyo tema se relaciona con la misma.

- ◆ **Belén Barreiro:** *Democracia y conflicto moral: la política del aborto en Italia y España*. 1998/19.
- (Publicado con el mismo título como libro en la editorial Istmo, 2000.)
- ◆ **Marta Fraile:** *Does the Economy Enter the Ballot-box? A Study of the Spanish Voters' Decisions*. 2001/28.

El control de los políticos**José María Maravall**

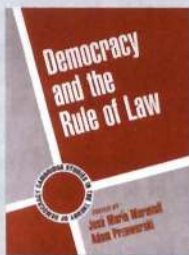
Madrid, Taurus, 2003

En su libro, José María Maravall analiza qué estrategias típicas utilizan los gobernantes para sobrevivir en el poder cuando sus políticas son impopulares y si los votantes premian o castigan a los gobiernos según los resultados de su gestión. También aborda en qué medida la organización interna de un partido le ayuda a permanecer en el poder y cómo, en ciertas circunstancias, estrategias de poder pueden utilizar la relación entre el Estado de derecho y la democracia para judicializar la política, con lo que se socavan tanto el entramado del régimen democrático como el del Estado de derecho. Lo que en este trabajo hace el autor es subvertir, de alguna manera, las teorías demasiado complacientes de la democracia. La discusión de una serie de cuestiones da lugar a un profundo replanteamiento de los mecanismos de la democracia representativa.

***Democracy and the Rule of Law***Editado por **José María Maravall y Adam Przeworski**

Nueva York, Cambridge University Press, 2003

Este libro es fruto de la reunión que sobre el mismo tema se celebró en junio de 2000 en la sede del CEACS. José María Maravall y Adam Przeworski, este último miembro del Consejo Científico del mismo, son los compiladores del libro y autores de la introducción y de dos capítulos. Otro capítulo ha corrido a cargo de Ignacio Sánchez-Cuenca.



La cuestión que se plantea en él es por qué los gobiernos actúan o no de acuerdo a las leyes. Frente a la respuesta tradicional de los juristas de que la ley tiene una eficacia causal autónoma (la ley manda cuando las acciones siguen normas ya existentes; la relación entre las leyes y las acciones es de obediencia, obligación o conformidad), los autores defienden una interpretación positiva según la cual el Estado de derecho resulta de elecciones estratégicas de los actores relevantes. El Estado de derecho es sólo un posible resultado en el que actores políticos tramitan sus conflictos usando todos aquellos recursos que puedan reunir: sólo cuando estos actores tratan de resolver tales conflictos recurriendo a la ley, la ley gobierna. Lo que distingue al «gobierno de la ley» como equilibrio institucional del «gobierno mediante ley» es la distribución del poder. Lo primero surge cuando ningún grupo es lo suficientemente fuerte como para dominar a los otros y cuando la mayoría usa las instituciones para conseguir sus intereses. Los conflictos entre el gobierno de la mayoría y el gobierno de la ley son simplemente conflictos en los que los actores usan bien los votos o las leyes como instrumentos de poder.

10, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO I TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: EL VIOLONCHELO (I)	Dmitri Atapine (violonchelo) y Olga Semushina (piano)	Obras de R. Schumann, A. Dvorak, G. Cassadó, P.I. Chaikovsky, F. Chopin e I. Stravinsky
12, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Alberto Urroz	Obras de J. S. Bach-F. Busoni, L.v. Beethoven, F. Liszt y F. Chopin
13, MARTES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Clarinete y piano (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)	Enrique Pérez Piquer (clarinete) y Aníbal Bañados (piano) Comentarios: Carlos Cruz de Castro	Obras de W. A. Mozart, C. M. von Weber, F. Poulenc, J. Françaix, J. Pons, W. Lutoslawsky y D. Milhaud
19,30	AULA ABIERTA «La crisis mundial del siglo XVII» (I)	Geoffrey Parker: «Clima y crisis»	
14, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «MADRIGALES DE MONTEVERDI» (I) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	La Capilla Real de Madrid Director: Oscar Gershensohn	Madrigales (Libros I, II, III y IV), de C. Monteverdi
15, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)	Elisaveta Blumina Comentarios: Tomás Marco	Obras de W.A. Mozart, F. Schubert, P. I. Chaikovsky y S. Prokofiev
19,30	AULA ABIERTA «La crisis mundial del siglo XVII» (II)	Geoffrey Parker: «La ecología en la crisis»	
17, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO I TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: EL VIOLONCHELO (II)	Irina Comesaña (violonchelo) y Duncan Gifford (piano)	Obras de C. Debussy, L. v. Beethoven y S. Prokofiev
19, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Canto y Piano	Juan Luque Carmona (tenor) y Rafael Quero (piano)	Obras de R. Schumann y J. Turina
20, MARTES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Clarinete y piano	Enrique Pérez Piquer (clarinete) y Aníbal Bañados (piano) Comentarios: Carlos Cruz de Castro	(Programa y condiciones de asistencia como el día 13)
19,30	AULA ABIERTA «La crisis mundial del siglo XVII» (III)	Geoffrey Parker: «El absolutismo en época de crisis»	
21, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «MADRIGALES DE MONTEVERDI» (II) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	La Capilla Real de Madrid Director: Oscar Gershensohn	Madrigales (Libros V, VI y VII), de C. Monteverdi
22, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano	Elisaveta Blumina Comentarios: Tomás Marco	(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)
19,30	AULA ABIERTA «La crisis mundial del siglo XVII» (IV)	Geoffrey Parker: «La demografía en la crisis»	
24, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO I TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: EL VIOLONCHELO (III)	María Cabezón (violonchelo) y Ulrich Hofmann (piano)	Obras de L. v. Beethoven, N. Paganini, C. Franck y D. Popper
26, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Música de cámara	Levon Melikian (violín), Pilar Serrano (violonchelo) y Sofía Melikian (piano)	Obras de L. v. Beethoven, D. Shostakovich y A. Babadzhanian
27, MARTES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Clarinete y piano	Enrique Pérez Piquer (clarinete) y Aníbal Bañados (piano) Comentarios: Carlos Cruz de Castro	(Programa y condiciones de asistencia como el día 13)
19,30	AULA ABIERTA «La crisis mundial del siglo XVII» (V)	Geoffrey Parker: «Contestando a la crisis»	
28, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «MADRIGALES DE MONTEVERDI» (y III)	La Capilla Real de Madrid Director: Oscar Gershensohn	Madrigales (Libros VIII y IX), de C. Monteverdi

(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

-29, JUEVES
11,30

RECITALES PARA JÓVENES
Piano

Elisaveta Blumina
Comentarios: Tomás Marco

(Programa y condiciones de asistencia como el día 15)

19,30

AULA ABIERTA
«La crisis mundial del siglo XVII» (VI)

Geoffrey Parker: «La crisis de la Monarquía española 1625-39»

31, SÁBADO
12,00

CONCIERTOS DEL SÁBADO
I TRIBUNA DE JÓVENES INTERPRETES:
EL VIOLONCHELO (y IV)

Piotr Karasiuk (violonchelo)
y Juan Carlos Garvayo (piano)

Obras de B. Bartók, D. Shostakovich y J. Brahms



RECITALES PARA JÓVENES, en Palma de Mallorca

Continúan los Recitales para Jóvenes en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, en Palma de Mallorca, los viernes 16 y 30 de enero, a las 11,30 horas, con el siguiente programa:
Recital de violonchelo y piano, por Luis Miguel Correa (violonchelo) y Rumiko Harada (piano).
Comentarios: Pere Estelrich.
Programa: Obras de J. S. Bach, L.v. Beethoven, J. Brahms, C. Saint-Saëns, H. Villalobos, A. Torrandell, D. van Goens y M. de Falla.

Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud de los centros al Museo (Tfno. 971 71 35 15).



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid
Tfno.: 91 435 42 49 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es
Internet: <http://www.march.es>

EXPOSICIÓN «KANDINSKY: ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN»



Hasta el 25 de enero, 44 obras realizadas entre 1899 y 1920 por Wassily Kandinsky.

(Visita virtual: www.march.es)

Las obras proceden del Museo Estatal Tretyakov de Moscú, y de diversos museos europeos.

❖ Horario de visita:

De lunes a sábado, 11-20 h.
Domingos y festivos, 11-15 h.

❖ Visitas guiadas:

Miércoles, 11-14 h.
Viernes, 16,30-19,30 h.

MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE CUENCA



Casas Colgadas, Cuenca
Tfno.: 969 21 29 83 - Fax: 969 21 22 85
Horario de visita: 11-14 h. y 16-18 h. (los sábados, hasta las 20 h.)
Domingos, 11-14,30 h. Lunes, cerrado. www.march.es/museocuenca

❖ Esteban Vicente: collages

27 obras realizadas entre 1950 y 1994 procedentes del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, de Segovia. Hasta el 8 de febrero de 2004.

❖ Colección permanente del Museo

Pinturas y esculturas de autores españoles contemporáneos.
(Visita virtual en la página web)

MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI (FUNDACIÓN JUAN MARCH), DE PALMA



c/ Sant Miquel, 11, Palma de Mallorca
Tfno.: 971 71 35 15 - Fax: 971 71 26 01
Horario de visita: Lunes a viernes: 10-18,30 h. ininterrumpidamente.
Sábados: 10-13,30 h. Domingos y festivos: cerrado.
www.march.es/museopalma

❖ Lucio Muñoz íntimo

58 obras realizadas entre 1953 y 1997, procedentes de colecciones particulares. Hasta el 14 de febrero.

❖ Colección permanente del Museo

70 pinturas y esculturas, pertenecientes a 52 autores españoles del siglo XX.
(Visita virtual en la página web)