

2 OBRAS DE UNA COLECCIÓN

Brigitte Bardot, de Antonio Saura, por Chus Tudelilla

7 MAESTROS DE LA INVENCIÓN

Colección Edmond de Rothschild del Museo del Louvre
La historia del arte en 84 obras maestras del grabado
Pascal Torres Guardiola: «El 'sueño' ilustrado de la perfección»

12 POPOVA EN EL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO DE CUENCA

23 obras procedentes del Museo Estatal Tretyakov de Moscú
Una «amazona» de vanguardia

16 28 CUADROS DE ESTEBAN VICENTE EN PALMA

«Esteban Vicente: gesto y color» en el Museu d'Art Espanyol Contemporani.- «El océano del color», por Guillermo Solana

20 MÚSICA

Ciclo «Piano italiano del siglo XX».- Conciertos de Mediodía
Conciertos del Sábado: Tribuna de Jóvenes intérpretes: II. El violín

24 AULA ABIERTA

Diego Gracia: «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad»
Geoffrey Parker: «El cambio climático y el declive del imperio español»

28 POÉTICA Y POESÍA

Antonio Colinas: «La poesía, un modo de ser y estar en el mundo»

29 BIOLOGÍA

La formación de los frutos: su interés para la nutrición
Selectividad de las vesículas

31 CIENCIAS SOCIALES

Tres politólogos norteamericanos en el CEACS: John Ferejohn, James Alt y Samuel Popkin.- Nuevos cursos y seminarios



OBRAS DE UNA COLECCIÓN

3

Antonio SAURA
Huesca, 1930 - Madrid,
1998

Brigitte Bardot
1959

Óleo sobre lienzo

251 x 201 cm

Museo de Arte Abstracto
Español, de Cuenca

Chus Tudelilla

Crítica de Arte

Ahora que Antonio Saura no está, su mirada cruel atraviesa sin contemplaciones a quienes traspasan el umbral del museo y se enfrentan de sopetón con su *Brigitte Bardot*. Saura la pintó en 1959, dentro de un ciclo más extenso dedicado a la actriz y vedette francesa que tuvo su inicio en 1958; el mismo año del estreno de la película *En cas de malheur* de Claude Autant-Lara, en la que Bardot encarnó el papel de una joven completamente amoral, obediente sólo a sus instintos y dispuesta a imponerlos a los demás. Para entonces habían pasado ya tres años desde que Roger Vadim, director de cine y esposo de la Bardot, había creado al personaje, un modelo de mujer sexualmente liberada y dueña exclusiva de su cuerpo. Fueron las peculiaridades del personaje más que las dotes interpretativas de la actriz, ciertamente limitadas, las que sustentaron el fenómeno de la bardolatría que no pasó inadvertido a Saura, testigo agudo siempre de cuanto ocurría a su alrededor. Si Vadim creó a la mujer, Saura la convirtió en monstruo.

En la turbadora presencia de esta burguesita, destinada a conmovir la rígida moral del *star system* y a fundar el anhelo de una nueva era de permisividad, como anotaría Terenci Moix, halló Saura el modelo con que iba a dar continuidad a otro mito, el de la imagen de la vampira explorada por simbolistas y surrealistas, y que Bataille en sus escritos vincularía con el placer y el sufrimiento, la felicidad y el dolor, el erotismo y la muerte. Cuando Antonio Saura elige a

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 la Fundación Juan March (www.march.es).



Brigitte Bardot, 1959

Brigitte Bardot para dar nombre a su imagen pintada, no lo hace con ánimo de cuestionar el fervor de un público entusiasmado con la insolente ingenuidad de un prototipo de mujer creado a la medida de las expectativas del momento; sencillamente utiliza la radicalidad expresiva del personaje para desinhibir el deseo plástico oculto bajo las formas que arrojan al mito. Y la pinta

“
La imagen
primigenia de la
diosa madre
”

violentando las formas, como un monstruo devorador y salvaje que mira de frente a un espectador medroso y hasta atemorizado; nada que ver con la satisfacción con que la Olimpia de Manet se ofrece desnuda para complacer la avidez lasciva del *voyeur*. Ambas diosas, mundanas por activas, toman la iniciativa transgrediendo el orden establecido, fortalecidas en el dominio de su cuerpo y su sexualidad.

Aun cuando no hemos de pasar por alto que son estereotipos de mujer inventados por el hombre a lo largo de la historia para protegerse del temor que les suscita la voracidad sexual femenina. En este afán, Roger Vadim incluso llegó a sentirse dios cuando creó el personaje, y así lo dejó claro en el título de una de sus películas *Y Dios creó a la mujer* (1956).

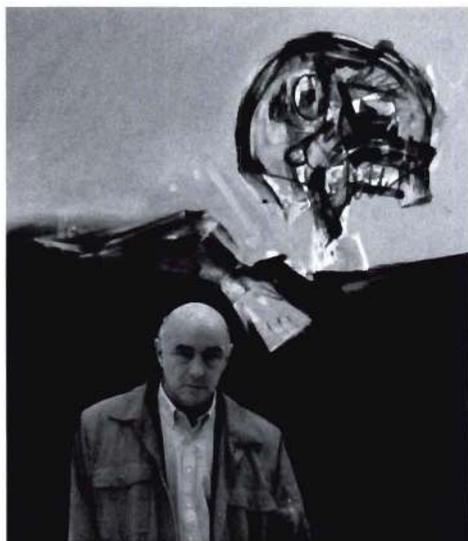
A salvo de Vadim, por fortuna, Saura desmonta el mito de la Bardot y regresa a los orígenes de la figura pintada de la mujer, imagen por la que sintió tal fascinación que la convirtió en tema central de su obra. Fue a partir de 1954 cuando, tras un período experimental muy intenso, Saura sintió la necesidad de un apoyo estructural que amarrara la acción gestual, proclive a descontrolarse en su expansión por el espacio de la pintura. Del armazón primario pronto surgieron ojos y bocas, rostros enigmáticos y grotescos, que iban a servir de tránsito hacia el esquema de la imagen del cuerpo humano. La ausencia de preparación académica determinó el alejamiento de Saura de la imagen del cuerpo perfecto, para atender en exclusiva a la imagen primigenia de la diosa madre, que pintará de modo obsesivo e intenso. Frente al decoro y estabilidad de los cuerpos de la tradición clásica, Saura activa un proceso violentador, de fenomenología estrictamente plástica, que descoyunta el armazón estructural para desatar el pasional proceso de la pintura hasta culminar en la afirmación de la imagen.

Saura había dejado de ser abstracto cuando decidió pintar la imagen del cuerpo humano; de todos modos, como el propio artista señaló, hay cuadros que pueden verse indistintamente desde el enfoque abstracto y desde el figurativo. Una situación ambivalente entre los límites de lo visible y lo invisible de la que participa este cuadro de *Brigitte Bardot*. Antonio Saura le dedicó su mirada cruel que, como escribió, «supone a un tiempo la desnudez y la permanencia de las huellas de su acción

–fulgor de la pincelada, arrepentimiento, superposición e inacabamiento– tanto como la evidencia de la estructura que la sostiene o la pasión por el fantasma que la nutre». El fantasma, objeto del deseo, es la modelo devorada por la sublime belleza del monstruo que «sexualiza el universo». Figura única y central de un escenario vacío, la imagen pintada se afirma en un proceso continuado de construcción y destrucción del que participan la vehemencia de la grafología gestual y la violencia de los brochazos. Pareciera que en la agitación provocadora Saura hubiera utilizado el pincel eyaculador al que hizo referencia en sus escritos sobre su admirado Pollock. Con cada movimiento de pincel, el pintor vierte en el espacio del cuadro nuevos gestos que van anticipando los siguientes, en una suerte de acumulación orgánica que pone en peligro la imagen-estructura, abstractizándola. En la batalla abierta del pintor frente a la tela, la imagen regresa, afirmándose en su belleza convulsa, de cruel intensidad. El cuerpo y el rostro de *Brigitte Bardot* son amasijos informes y extremadamente violentos de brochazos, manchas, vertidos y goteos que Saura aplica con furia e inusitada vehemencia, preservando siempre el esquema de la imagen-estructura del cuerpo femenino que identificamos por sus grandes senos apenas perfilados. La convulsión de la materia y del gesto del monstruo tiene su cenit en la agresividad de un rostro desencajado que pugna por salir del cuadro, abalanzándose ante el espectador, retándole con ojos alucinados y exhibiendo la voracidad de su boca por la que asoman los dientes envueltos en el «hocico de la tentación», expresión acertadísima de Terenci Moix para dar cuenta de la peculiar expresividad de los labios que Brigitte Bardot supo manejar de modo magistral. Si Roger Vadim le soltó la melena, Saura prefirió recogerse en un moño, quizás para acentuar el carácter dominante de quien quiso ser modelo e ideal erótico de su tiempo. A Saura, pintor de *retratos imaginarios*, no le interesó nunca mantenerse fiel al modelo, sino hacer prevalecer en su representación motivaciones estrictamente pictóricas: «La fidelidad al modelo, su presencia, condicionaría un proceso en el que su propio mecanismo conformador exige la disponibilidad –inversión de signos, interferencia de los mismos, superposición o multiplicación– frente al modelo. En la aproximación mental al objetivo, la memoria cuenta menos que la presencia, mientras que la presencia gradual de las etapas del proceso exige la fractura para conducirlo a feliz término. En principio, es la percepción esencial y global del acercamiento; al final su propio alejamiento exige el desentendimiento».

“ La sublime
belleza del
monstruo que
«sexualiza» el
universo ”

Al todopoderoso deseo plástico se debe la fascinante, perversa y, desde luego, surreal, permanencia mítica de *Brigitte Bardot* en Cuenca. ♦



Antonio SAURA (Huesca, 1930-Cuenca, 1998) comenzó a pintar en 1947. Hubieron de pasar todavía algunos años para que Saura realizara su particular travesía del surrealismo al informalismo, guiado por su intuición y el deseo irrefrenable de experimentar formas, técnicas y materiales. Portavoz del arte de su tiempo, contribuyó a la internacionalización de la plástica española a través del grupo El Paso (1957-1960). El cuadro *Brigitte Bardot* corresponde al período de máximo esplendor de su pintura, fundamentada en la valoración subjetiva del mecanismo que activa el proceso pictórico, sobre el que también teorizó en numerosos artículos y ensayos.

BIBLIOGRAFÍA

SAURA, Antonio: *Note Book (memoria del tiempo)*, Colección Arquitectura, 24, Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos y Librería Yerba, Murcia, 1992

SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000

MOIX, Terenci: *Mis inmortales del cine. Años 60*, Planeta, Barcelona, 2003

G. CORTÉS, José Miguel: *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997

Otras obras de Antonio Saura en la colección

Sudario XII, 1959

Cocktail Party, 1960

Retrato imaginario de Felipe II, 1967

Géraldine dans son fauteuil, 1967

Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca

Dea, 1959

Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma

Exposiciones de la Fundación con obra de Antonio Saura

Arte '73, 1973

Grabado Abstracto Español (itinerante), 1983-1999

Arte Español en Nueva York 1950-1970. Colección Amos Cahan, 1986

El Paso después de El Paso en la Colección de la Fundación Juan March, 1988

Saura. *Damas*. Obra sobre papel, 2003

■ Selección de la Colección E. de Rothschild del Museo del Louvre

LA HISTORIA DEL ARTE EN 84 OBRAS MAESTRAS

Algunas de las mejores piezas de la Colección Edmond de Rothschild se exhiben por primera vez reunidas. La Fundación Juan March rinde el primer homenaje internacional a una de las más prestigiosas colecciones de arte, que se conserva desde 1935 en el Museo del Louvre

El baño de Venus, Janinet según Boucher, 1783



Esta muestra refleja «los hitos fundamentales de la técnica del grabado en un recorrido de toda la historia moderna europea desde una perspectiva especial, que se inicia con el arte religioso de la Edad Media tardía y concluye con la constitución del Estado moderno en la Declaración Universal de Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789», señaló **Javier Gomá**, director de la Fundación Juan March, en la inauguración de la exposición, el pasado 6 de febrero, acto que contó con la presencia de la baronesa de Rothschild y de Aline Sylla, administradora general

del Museo del Louvre.

Pascal Torres, conservador de esta colección y de la Calcografía del Louvre, explicó que «al optar por la Fundación Juan March para acoger esta muestra, se unen dos historias de mecenazgo que guardan bastantes semejanzas. Es la primera vez que un grupo tan significativo de obras del legado Rothschild abandona el Louvre y se exponen al público. El complejo sistema de cláusulas que los herederos de Rothschild incluyeron en su donación lo hacía casi imposible».

EL «SUEÑO» ILUSTRADO DE LA PERFECCIÓN

Por Pascal Torres Guardiola*



El sueño de un lugar ideal que reuniese el conjunto de las obras maestras de las artes (gráficas u otras), lo realizó Edmond de Rothschild. La exposición que presentamos al público madrileño se propone rendir homenaje no solamente al coleccionista ilustre que fue Edmond de Rothschild, sino también a las obras que reúne la colección que sus herederos ofrecieron al Museo del Louvre.

Este conjunto excepcional de piezas pretende –tal era la voluntad del coleccionista– presentar, a través de una selección de obras maestras, la evolución, desde su nacimiento, del arte del grabado a través de su identidad propia dentro del ámbito de las artes gráficas.

Dibujo y grabado aparecen en esta presentación tan unidos y tan complementarios que resulta necesario exponer aquí los verdaderos fines, así como el gusto personal, de Edmond de Rothschild quien reunió –tal era el reto de su vida– piezas tan singulares y tan ilustres. De hecho, el conjunto de obras reunidas por Edmond de Rothschild no es ajeno al capricho del aficionado ilustrado.

Parece que las obras fundamentales de la Colección Edmond de Rothschild hayan sido reunidas para ofrecer al público un recorrido histórico en el que se retratan los grandes momentos de la historia de la civilización occidental, pero usando, además del poder de sugestión de las imágenes, su papel como testigos. En vez de seguir el ejemplo romántico de reconstrucción de la historia por la imagen pintada o grabada posteriormente a los hechos, la Colección Edmond de Rothschild ilustra la historia con piezas maestras de cada época: este comportamiento se acerca íntimamente al espí-

**Extracto del texto del catálogo*

Paisaje con tres árboles, 1643, Rembrandt



ritu de la museografía moderna. Presentamos en esta exposición obras que son verdaderos testigos de la invención: desde la xilografía del siglo XV hasta el invento de la talla dulce en los talleres florentinos, desde la generalización de las técnicas del grabado en las escuelas del norte, en Italia y en Francia, hasta la novedosa definición técnica y estilística de la época barroca...

De hecho, aunque pueda dar lugar a una teoría, o a un sueño poético, sobre el desarrollo de las artes, esto no debe impedir el disfrute de los momentos de puro gozo estético como los que están vinculados al arte de Rembrandt. El fin del recorrido de la exposición consagrada a los

Maestros de la invención revela unos fines menos nobles que los precedentes: se trata del uso político que la propaganda revolucionaria hace del arte del dibujo y del grabado. La Revolución Francesa se hizo al mismo tiempo que la revolución de las artes gráficas, preparando a la vez el Estado capitalista y el lenguaje de la propaganda agresiva.

Edmond de Rothschild fallece en 1934 y su colección es donada al Estado francés en 1935. Entra en el Museo del Louvre bajo el Frente Popular. Escapa al intento de «embargo de los bienes israelitas» por parte de los nazis gracias a un sentido del honor salvaguardado por algunos conservadores del museo.



La colección del barón Edmond de Rothschild, en su conducta positivista, corresponde exactamente a un tiempo, una época pasada en que la manifestación de la verdad había adquirido la forma de la acumulación de indicios, la reunión de la totalidad del sentido alrededor de un eje del saber. El eje escogido por Edmond de Rothschild fue el de las artes gráficas, y en especial el de la estampa, desde su nacimiento hasta el siglo XIX. Obra de continuidad, obra de la inquietud dentro de la exaltación, todo en su proceder está tan marcado por el tiempo, por la época, tan «cerrado» en el sentido de la historia, que esta última, siempre al margen de los fenómenos que la forman, se encuentra revelada en la

manifestación de una ilusión apolínea de la claridad. El proceder de Edmond de Rothschild ha permitido reunir las más hermosas piezas del arte de la estampa y algunos de los dibujos más célebres de las escuelas europeas. Se manifestaba aquí la voluntad afirmada de reintegrar en el patrimonio nacional algunas piezas mayores «que habrían podido salir de Francia, ya que el proyecto de la donación del conjunto de la colección empezó a dibujarse desde muy temprano en el espíritu del coleccionista».

Los puntos fuertes están representados por el Renacimiento italiano, alemán y francés, Francia y Flandes del siglo XVII, la obra de Rembrandt, la



El paseo público, 1792, Philibert Louis Debucoirt



El sueño del doctor, hacia 1498, Alberto Dürero

estampa francesa en colores del siglo XVIII: los momentos principales de la historia de las artes gráficas que Edmond de Rothschild ha querido ilustrar son los que corresponden a una refundición sintética de los principales estilos y a la invención de nuevas formas del lenguaje artístico, privilegiando siempre la pieza maestra al número superfluo de piezas documentales.

Esta exposición, titulada «Maestros de la invención», tiene como único objetivo recordar al público internacional la existencia de una de las colecciones privadas más prestigiosas y que nunca ha estado reunida en la historia de las artes gráficas. Por último, es también la ocasión de interrogarse, más allá del paradigma del coleccionista singular que fue el barón Edmond de Rothschild, sobre el sentido que las colecciones de artes gráficas, que unen la estampa al dibujo y al libro impreso o iluminado, pueden adquirir hoy en día en el seno de nuestros establecimientos museográficos. ♦

CATÁLOGO CIENTÍFICO EN TRES IDIOMAS

El catálogo de la exposición, de 260 páginas, incluye, entre otros textos, un estudio original de Pascal Torres titulado *La Colección Edmond de Rothschild o la historia de las artes gráficas en Occidente*, biografías de los autores y bibliografía. Concebido como un catálogo científico, ofrece, además, fichas técnicas catalográficas que profundizan en la importancia de cada una de las piezas expuestas, así como su valor museográfico en el seno de la propia Colección Edmond de Rothschild. En algunos casos las obras han sido comentadas por vez primera y se ha contado para esta labor con los mejores especialistas. El catálogo se publica en español, francés e inglés. 28 euros.

CARPETA CON 12 FACSIMILES

Se ha editado una carpeta con 12 facsímiles con obras de la exposición. Estas láminas pueden adquirirse sueltas (6 euros, sin enmarcar y 40 euros enmarcadas). Carpeta completa: 60 euros.

Maestros de la Invención

6 febrero - 30 mayo 2004

De lunes a sábado: 11- 20 horas
Domingos y festivos: 10-14 horas
www.march.es

Visitas guiadas
Miércoles: 11-14 horas
Viernes: 16,30-19,30 horas





ПОПОВА

El Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca exhibe obras de Liubov Popova (1889-1924), uno de los principales exponentes del cubo-futurismo ruso y del constructivismo.

Liubov Popova ocupa, sin duda, un lugar en la historia del arte ruso del primer cuarto del siglo XX. Interesada por el arte clásico occidental, especialmente por el Renacimiento italiano, por el arte ruso antiguo, sobre todo por la pintura de iconos, por el cubismo y por el futurismo, defendió fielmente la revolución artística y social. Bajo la influencia constructivista de Malevich y Tatlin, asimiló el arte moderno europeo y adoptó los principios de la vanguardia rusa en búsqueda de un nuevo lenguaje visual.

La exposición presenta obras en diferentes técnicas: óleo sobre lienzo y contrachapado, gouache, tinta china y collage sobre papel y cartón que muestran los cambios de estilo de su trayectoria artística. Popova desarrolló una investigación formal donde su preocupación por la forma, la luz, el color y el espacio le permitió ofrecer una nueva estética y ampliar las fronteras del arte a todos los ámbitos de la vida cotidiana.

Boceto para la escenografía de *El magnífico cornudo*, 1922 (arriba) y Construcción dinámico-espacial, 1921





Estudio de modelo, c. 1913

UNA «AMAZONA» DE VANGUARDIA

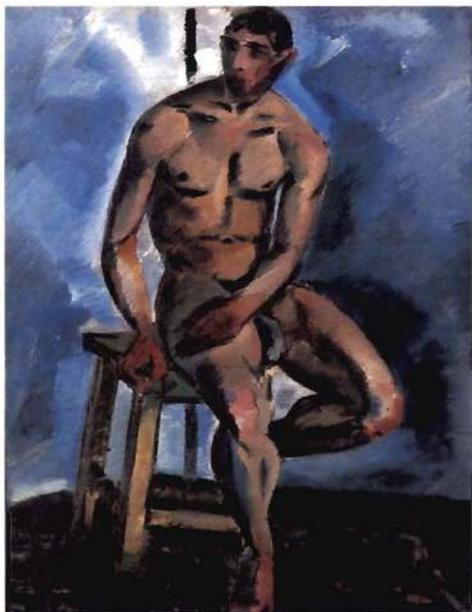
Por Anna Maria Guasch*

ellas, su destacada posición en la vanguardia europea así como su activa militancia en los círculos artísticos rusos explican en parte la fuerza y el protagonismo de estas «amazonas» de la vanguardia.

El doble compromiso de estas artistas con las tradiciones autóctonas rusas, así como respecto a las influencias extranjeras, explicaría en parte este protagonismo que en último término vendría reafirmado por el «mérito artístico» de sus pinturas y dibujos, así como de sus trabajos en campos como la escenografía, la fotografía, el diseño de objetos o el diseño textil.

En el ámbito artístico las «amazonas» cumplirían un doble destino: por una parte su compromiso con la historia estilística de la vanguardia a través de distintas y siempre originales aportaciones, desde las cubo-futuristas hasta las constructivistas pasando por las suprematistas y, por otra, su decidido apoyo a toda idea de reforma cultural en contra de las tradiciones, del *statu quo* y de los cánones estéticos desfasados, así como su defensa de una mentalidad profesional abierta y libre de toda ideología social y política.

Del grupo de las «amazonas» fue Liubov Popova la que más sensible se mostró a la par a las vanguardias foráneas, como el cubismo francés, el futurismo italiano, así como a las vanguardias autóctonas como el suprematismo y el constructivismo. La temprana muerte de Popova a la edad de 34 años le impidió militar en las filas del productivismo, un movimiento en el que ya no había lugar para la mujer-amazona, donde el matriarcado de las amazonas fue sustituido por un nuevo pa-



Modelo masculino, c. 1910

triarcado jerárquico y en el que las mujeres se retiraron a la periferia de los contramovimientos, el realismo heroico y el realismo socialista.

La carrera artística de Liubov Popova, que fue descrita como una «joven increíblemente bella, siempre cordial y vistosa», fue breve e intensa y buscó, sobre todo en su obra de madurez, aunar las dos revoluciones, la artística y la social, lo cual le llevó a mantener una posición ambivalente entre tendencias contradictorias e irreconciliables, el suprematismo de corte espiritual de Malevich y el constructivismo social derivado de la obra de Tatlin y Ródchenko. Con motivo de la exposición póstuma que se realizó de su obra en 1924, el mismo año de su muerte, y en la que fue definida como «mujer constructora», su hermano Pavel destacó su espíritu revolucionario paralelo a su constante búsqueda de la innovación estilística.

En la formación de Popova fueron de gran im-

portancia los viajes al interior de Rusia donde descubrió la arquitectura y la decoración de frescos e iconos de las antiguas iglesias, a los que siguieron diversas estancias en Italia y París. En sus estancias en la capital francesa se interesó por la versión menos ortodoxa del cubismo analítico.

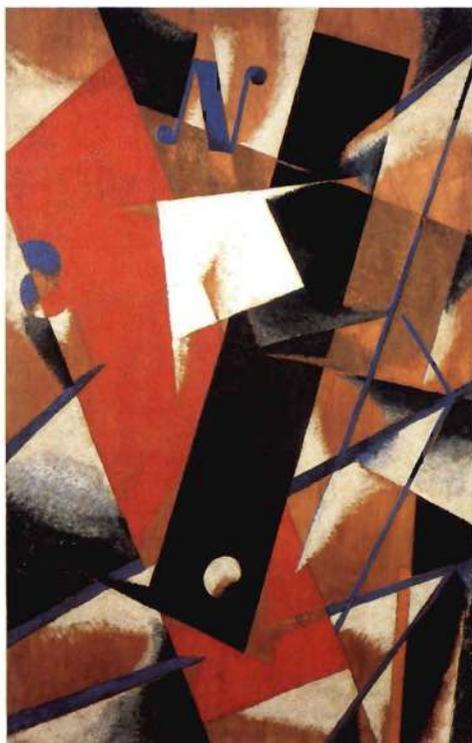
Pero sin duda el verdadero modelo para Popova es Malevich y, como él, introduce el dinamismo pictórico basado en la yuxtaposición de facetas geométricas. Los caminos hasta cierto punto paralelos por los que discurrían los trabajos de ambos empezaron a separarse. En Popova observamos su uso del modelado tonal y su interés por la textura pictórica, una textura que más allá de las propiedades físicas (dotar de grosor a la superficie del cuadro) se consideraba fundamental para la construcción del cuadro y para dotarlo de mayor luminosidad y dinamismo. De los contactos de Popova con el ideario suprematista de Malevich aprendió la libertad para realizar una diversidad de experimentos en el terreno de la abstracción. El período suprematista de Popova comprende obras abstractas, *Arquitecturas pictóricas*, en las que el uso de formas geométricas simples y colores puros, así como el intento de incorporar la cuarta dimensión, le ayudaron a liberarse de toda referencia figurativa y a incorporar planos flotantes puramente no-referenciales, sin renunciar del todo a ciertos aspectos cubistas.

También Popova desarrolló en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado de Moscú una importante labor pedagógica. Escribió un texto a modo de ideario filosófico en cinco puntos en pos de una obra equilibrada y armoniosa:

1. Búsqueda de un espacio pictórico derivado del cubismo.
2. Búsqueda de la línea como el medio básico para definir la forma.
3. Búsqueda de un color asociado al suprematismo.
4. Búsqueda de la energía, que era el objetivo del futurismo.
5. Búsqueda de la textura en el tratamiento de superficies.

Por otro lado, el origen de sus trabajos más conocidos y celebrados, sus *Construcciones dinámico-espaciales*, se encuentra en escritos de 1921 en los que la artista plantea de nuevo las diferencias cada vez más acusadas entre una composición y una construcción. Si por composición entiende «una disposición de los materiales hecha de una forma regular y con buen gusto», la construcción consiste en un «propósito y necesidad» o, lo que es lo mismo, en una combinación intencionada de diversos fundamentos pictóricos como volumen, material, textura, color y espacio.

El paso de la pintura de caballete a la obra utilitaria real y el cambio del artista-creador al artista-constructor, Popova la trasladó a diseños teatrales (decorados y vestuario) que hay que entender como extensiones orgánicas de su pintura de «estudio». Todos ellos pueden entenderse como singulares exponentes de una



Construcción dinámico-espacial, 1921

«obra de arte total» que incorpora todas las formas de la vida cotidiana y que en último término es una prolongación de la rigurosa investigación formal llevada a cabo por Popova en sus composiciones arquitectónicas y dinámico-espaciales. ♦

***Anna Maria Guasch** es profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

Extracto del texto del catálogo

Exposición «Popova»

18 febrero - 16 mayo 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



■ 28 obras del pintor segoviano

ESTEBAN VICENTE: GESTO Y COLOR

Si antes la Fundación presentó en el Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, una selección de collages de Esteban Vicente, ahora se pueden ver en Palma, en el Museu d'Art Espanyol Contemporani, 22 pinturas, 5 collages y un dibujo que muestran su trayectoria artística desde principios de los años 50 a finales de los 90.

Bajo el título «Gesto y color» se reflejan dos de los aspectos principales de la obra de Esteban Vicente. El gesto, por la expresividad que transmite a través de la pincelada, sobre todo en los años 50 y 60; y el color por el amplio cromatismo empleado en sus obras, más acentuado desde los años 60.

Esteban Vicente (Turégano, Segovia, 1903 - Long Island, 2001) vive y recibe su formación artística entre Madrid, París, Barcelona y Londres, hasta que en 1936 estalla la Guerra Civil en España y decide abandonar su país natal para establecerse definitivamente en Estados Unidos. Allí se encontró con un país en plena efer-

vescencia cultural a la que se adaptó y en la que participó, siendo el único español miembro precursor de la mítica Escuela de Nueva York del expresionismo abstracto americano, junto con artistas como Pollock, De Kooning, Rothko o Motherwell.



Agosto, 1964

EL OCÉANO DEL COLOR

Por Guillermo Solana*



Número 5, 1950

En el verano de 1954, un grupo de pintores formado entre otros por Willem de Kooning, su esposa Elaine y Franz Kline pasaron juntos unas semanas en Bridgehampton, Long Island, en una casa llamada *The Red House*. Por allí desfilaron aquel verano muchos artistas, poetas y críticos de Nueva York, y entre ellos, como uno de los habituales, el español Esteban Vicente, que diez años después iba a adquirir su propia casa en Bridgehampton. En «La casa roja» hubo muchas fiestas aquel verano. Un día, Franz (o quizá fuera Elaine) tomó dos pomelos, los pintó de blanco y dibujó cuidadosamente en su piel las costuras típicas de las pelotas de béisbol y los rótulos de la marca. A la mañana siguiente, en el partido, Esteban Vicente hacía de *pitcher*, Kline de *catcher*, y el escultor Philip Pavia bateaba. Cuando Franz le pasó a Esteban uno de los pomelos «camuflados», todos excepto Pavia sabían ya lo que se preparaba y Bill de Kooning, sin poder contenerse, se partía de risa en medio del campo. Esteban lanzó la «pelota»: Pavia balanceó el bate y la golpeó... Y entonces, claro, la explosión de la fruta, la lluvia de jugo verdoso y las carcajadas de todos, menos el bateador, muy enfadado, que se limpiaba la cara y la ropa. Al fin cesaron las risas, y Pavia creyó que la broma había terminado: «Está bien, ahora vamos a jugar». «Un momento, que tengo que hablar con Vicente», dijo Franz, mientras le pasaba a Esteban la segunda pelota falsa que llevaba escondida. Y la historia se repitió, con la hilaridad consiguiente.

Si no temiera ponerme demasiado solemne, diría que esta anécdota encierra una doble alegoría del arte de la pintura, y de la diferencia entre pintura antigua y moderna. Pintar un pomelo para vestirlo de pelota de béisbol, costuras y rótulos incluidos era un truco digno de la vieja idea de la pintura como *trompe l'oeil*, como trampa. Pero lo que viene después, el lanzamiento del pomelo a toda velocidad como una pelota de béisbol y el estallido de la fruta al ser golpeada por el bate, deshaciéndose en el aire y salpicando su zumo, parece una metáfora de la nueva pintura que



Goyescas, 1983

especie de manifiesto, Rosenberg ofrecía una fórmula memorable del nuevo movimiento pictórico. En cierto momento, decía, los pintores norteamericanos habían comenzado a ver el lienzo, no ya como un espacio en el que reproducir o plasmar o expresar un objeto, sino como «una arena en la que actuar» («an arena in which to act»). Lo que para aquellos pintores tenía lugar sobre lienzo no era una imagen sino un «acontecimiento» («not a picture but an event»). Se puede discutir si las tesis, retóricamente tan brillantes, de Rosenberg, se ajustaban a la práctica efectiva de De Kooning, Pollock o Kline. Pero en todo caso, la caracterización como *action-painter* o como pintor gestual no hacía justicia a Esteban Vicente. Ni siquiera en el período inicial de su carrera como pintor abstracto, hacia 1951-53. A partir de mediados de los cincuenta, el pintor español se alejaría resueltamente de lo gestual para ir en busca de otro horizonte: de una experiencia pura de la luz y el espacio expresada únicamente a través del color.

Esteban Vicente había dado el salto a la abstracción en 1950, tras una dilatada carrera como pintor figurativo, en Madrid, París y Nueva York. La huella de De Kooning, el líder del movimiento por entonces, es perceptible en esta fase inicial de la pintura abstracta de Esteban Vicente, en las formas agudas de ritmo sincopado, en los planos superpuestos, en el vaivén perceptivo entre figura y fondo. Pero a diferencia de De Kooning y Kline, el acento de la pintura de Vicente no descansa en la «bravura» del brochazo. Su punto fuerte, en contraste con otros compañeros de aventura, eran las transiciones suaves de un color a otro, de un plano a otro. Y mientras en la pintura de De Kooning y de Kline dominaban los contrastes tajantes de claro y oscuro (a veces de blanco y negro), Vicente tendía a atenuar esos mismos contrastes de valores, sustituidos por una modulación continua del color. Su pintura no era trágica, sino esencialmente lírica. La última gran mutación en la pintura de Esteban Vicente se verifica hacia 1980. La estructura rigurosa de verticales y horizontales que ha-

se estaba haciendo en Nueva York en los años cincuenta. Una imagen del expresionismo abstracto: de la pintura como gesto más rápido que el pensamiento y como estallido de color. La anécdota sugiere todavía otro detalle alegórico: el gesto, cuando se reitera por segunda vez, pierde su frescura y tiene algo de insistente, que suena a falso...

La concepción gestual de la pintura había sido canonizada en 1952, dos años antes de la historia de los pome-los, por Harold Rosenberg, un poeta y crítico del círculo de los De Kooning, en un famoso artículo titulado «The American Action Painters». En aquella

bía dominado sus composiciones en la década anterior se deshace. Reaparecen entonces algunas leves pinceladas, algunos acentos lineales e incluso ciertas insinuaciones figurativas. En la factura de su última etapa, Vicente conquistará una magnífica libertad.

En la última etapa de la carrera de Vicente aflora algo que había estado latente en su obra durante mucho tiempo: el paisaje. Los paisajes de Vicente se basan en el juego rítmico entre colores cálidos y fríos, que sugieren proximidad y lejanía. Las formas frías azules y verdes flotan a veces contra un fondo cálido o bien, inversamente, un rojo o un naranja se dispone ante una lejanía en verdes atenuados. Colores cálidos y fríos marcan un ritmo esencialmente orgánico de contracción y dilatación. El ritmo de un latido, o de una respiración.



Experiencia, 1998

El elemento esencial es la luz: una luz que desborda los efectos puramente ópticos para generar una experiencia visionaria. Uno de los testimonios más citados del pintor se refiere a la experiencia de una puesta de sol a la orilla del mar. El pintor describe cómo el Sol descende, y los vapores que emanan del agua provocan un estremecimiento, un temblor en la imagen del astro poniente. «Entonces, finalmente, el Sol se hunde en el océano, desaparece. Y lo que queda en el cielo es una forma idéntica al Sol, pero de color verde. Afecta al ojo de este modo. Todos estos fenómenos son lo que yo creo que es el color.» Los fenómenos de que habla Vicente son las «post-imágenes»; ecos, resonancias, colores que nuestro ojo segrega para compensar el impacto de un estímulo excesivo que nos desborda, que nos sobrepasa. Es inevitable recordar las pinturas en las que Turner representó el Sol como un vórtice deslumbrante capaz de anegar y sumergir al espectador. En la pintura de Vicente se da ese mismo deslumbramiento. Las últimas formas sugeridas en su pintura, una rosa, un árbol, un camino, un astro, subsisten como islas en un inmenso océano de color, y nuestro propio ego parece a punto de hundirse y ahogarse en él, en ese éter fluido, infinito. ♦

* **Guillermo Solana** es profesor titular de la Universidad Autónoma de Madrid
Extracto del texto del catálogo

Exposición «Esteban Vicente: gesto y color»

25 febrero - 22 de mayo

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

Sábados: 10,30 a 14 horas. Domingos y festivos: cerrado.

Internet: www.march.es/museopalma

■ Los miércoles 10, 17, 24 y 31 de marzo

PIANO ITALIANO DEL SIGLO XX



El pianista, de Pablo Picasso

Un estreno absoluto y dos primeras audiciones en España ofrece el ciclo de tarde de este mes dedicado a la música italiana para piano del siglo XX, programado con motivo de los centenarios del nacimiento de Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi. Más de doce compositores, desde los históricos Respighi o Busoni hasta las nuevas generaciones completan un panorama tan sugerente como desconocido en España

MIÉRCOLES 10

Sandro Ivo Bartoli

Tre Preludi sopra melodie gregoriane, de O. Respighi; Barlumi, La notte dei morti y Maschereche passano, de G.F. Malpiero; Undici pezzi infantili, de A. Casella; y Sonata 1942, de I. Pizzetti.

MIÉRCOLES 17

Roberto Prosseda

Sonatina Canonica, Tre episodi dal Balletto Marsia y

Quaderno musicale di Annalibera, de L. Dallapiccola; y Partita, Toccata, Invenzioni nº 6, 1, 2, 3, 8, y Le petit chat, de G. Petrassi.

MIÉRCOLES 24

Sandro Ivo Bartoli

Due ricercari sul nome «B.A.C.H.» y A notte alta, de A. Casella; Sonata per pianoforte, de L. Berio; y Fantasia contrappuntistica, de F. Busoni.

MIÉRCOLES 31

Roberto Prosseda

Variazioni, Invenzione 4 y B.A.C.H. (primera audición en España), de A. Clementi; WasserKlavier, ErdenKlavier, Brin y Leaf, de L. Berio; 4 Interludi: nº 1, 2, 3, 8 (estreno absoluto), de A. Solbiati; Études boréales nº 1, 2, 3, de I. Fedele; Autodafé, de M. Dall'Ongaro; y Concerto Spaziale: atesse (primera audición en España), de N. Sani.

❖ Salón de actos, 19,30 horas.

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



Luciano Berio

Alfredo Casella

DEL LIBRETO A LA LIBERTAD

Cien años de música italiana

Sandro Ivo Bartoli

En los albores del siglo XX, la Italia musical se hallaba en una situación de calamitoso retraso respecto de los países más cultos y sofisticados de la Europa central. Un público viciado y provinciano había permitido al género de la ópera lírica ejercer una hegemonía casi absoluta sobre la vida musical de la nación. El piano sirvió de instrumento de salones. El músico que quizá más que ningún otro merece el título de iniciador de un renacimiento instrumental italiano es Ferruccio Busoni, que señaló la senda neoclásica, identificando con notable anticipación una de las tendencias musicales más significativas de principios del siglo XX.

Un exiguo elenco de compositores italianos, nacidos todos ellos alrededor de 1880 e identificados después como la «generación del ochenta», sintió la necesidad de desvincularse del yugo de la ópera lírica y de recuperar una presencia instrumental italiana en la escena internacional. Malipiero y Alfredo Casella, a su regreso de París, se afanaron no poco para lograr la renovación instrumental italiana. También había vuelto de Rusia, donde había formado parte de la orquesta del Teatro de San Petersburgo, el bolognés Ottorino Respighi, mientras que ya estaba en plena actividad el parmesano Ildebrando Pizzetti. Careciendo, como se ha dicho anteriormente, del respaldo de una tradición instrumental ininterrumpida como la alemana o la france-

sa, una vez emancipados del mundo de la ópera, se hallaron en la situación ideal de poder dar rienda suelta a la fantasía creativa sin prestar demasiada atención al estilo ni a la forma, circunstancia única e irrepetible que hizo posible el desarrollo del siglo XX musical italiano.

Gracias sobre todo al trabajo didáctico y divulgativo de la generación del ochenta, comenzaban a asomarse a la escena compositores más jóvenes pero de categoría internacional como Giorgio Federico Ghedini, Goffredo Petrassi y Luigi Dallapiccola. Dallapiccola, el primer italiano que adoptó las teorías seriales de Schoenberg, se había impuesto también en los Estados Unidos como un compositor de primera fila. Las experimentaciones de las décadas de los años cincuenta y sesenta dejaron después sitio a tendencias más accesibles, y la obra de cada individuo se transformó cada vez más en una experiencia particular, no vinculada a tendencias de grupo ni ideológicas. En el campo estrictamente interpretativo, después de Busoni Italia ha conocido a otros grandes pianistas. Arturo Benedetti Michelangeli ha inspirado a generaciones de jóvenes entre los que destaca Maurizio Pollini, siempre atento a la música contemporánea. Más jóvenes son maestros de la categoría de Massimiliano Damerini, Bruno Canino y Giancarlo Cardini. ♦

(De la Introducción del programa de mano)

CONCIERTOS DE MEDIODÍA

LUNES, 1

RECITAL DE PIANO

Tatiana Kriukova

Obras de D. Scarlatti, C. Debussy, F. Mendelssohn, M. Ravel, M. Zalba y S. Rachmaninov

LUNES, 8

RECITAL DE VIOLÍN Y PIANO

Dúo Concertante (Juan Antonio Mira, violín y Cristina Ferriz, piano)

Obras de W. A. Mozart, L. v. Beethoven, L. Janáček y M. Ravel

LUNES, 15

RECITAL DE VIOLONCHELO Y PIANO

Antonio Martín Acevedo (violonchelo) y Miguel Ángel Ortega Chavaldas (piano)

Obras de J. Brahms y D. Shostakovich

LUNES, 22

RECITAL DE PIANO

Daniel Blanch

Obras de W. A. Mozart, F. Schubert y M. de Falla

❖ **Salón de actos. 12,00 horas**

❖ **Tatiana Kriukova** imparte clases en el Centro Superior de Música de San Sebastián «Musikene».

❖ **Juan Antonio Mira** es profesor de la Orquesta Nacional de España.

❖ **Cristina Ferriz** es profesora de piano en el Conservatorio Profesional de Música «El Espinillo», en Madrid.

❖ **Antonio Martín Acevedo** actualmente completa su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

❖ **Miguel Ángel Ortega Chavaldas** es profesor pianista acompañante en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

❖ **Daniel Blanch** ha sido premiado en distintos concursos nacionales e internacionales.

■ Conciertos del Sábado

TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: II. EL VIOLÍN



En marzo vuelve a los «Conciertos del Sábado» la Tribuna de Jóvenes Intérpretes en una segunda serie, esta vez dedicada al violín. Al igual que en el primer ciclo, con el violonchelo como protagonista, se podrá escuchar un variado repertorio de piezas en dúo con el piano a violinistas españoles menores de 30 años.

SÁBADO 6

Rafael López Bolívar, violín
Sebastián Mariné, piano

Sonata Op. post., de M. Ravel; Sonata nº 1, de S. Prokofiev; Frates, de A. Part; y Zapateado, de P. Sarasate.

SÁBADO 13

Luis Esnaola, violín
Juan Carlos Garvayo, piano

Sonata nº 1 en Sol menor BWV 1001, de J. S. Bach; Capricho nº 24, de N.

Paganini; Sonata nº 3 en Re menor, Op. 108, de J. Brahms; y Fantasía sobre temas de la ópera «Carmen» de Bizet, Op. 25, de P. Sarasate.

SÁBADO 20

Felipe Rodríguez, violín
Sara Marianovich, piano

Adagio y Fuga de la Sonata nº 1 en Sol menor, BWV 1001, de J. S. Bach; Capriccio en Mi bemol mayor, Op. 1 nº 19, de N. Paganini; Capriccio. Ofrenda a Sarasate y Sonata pimpante, de J. Rodrigo;

Capricho vasco, Op. 24, de P. Sarasate; y Fantasía sobre «Carmen» de Bizet, de F. Wasmann.

SÁBADO 27

Dúo Roca-Ocaña
Marta Roca, violín
Esteban Ocaña, piano

Schön Rosmarin y Liebesleid, de Fritz Kreisler; Sonata en Re mayor D. 384, de F. Schubert; Sonatina nº 1, de S. Sargon; Le grand tango, de Astor Piazzolla; y Sonata nº 2 en Sol mayor, de Maurice Ravel.

❖ Salón de actos. 12,00 horas

BALANCE MORAL DEL SIGLO XX: LA ÉTICA DE LA RESPONSABILIDAD

Diego Gracia



La responsabilidad individual y colectiva del hombre como columna vertebral de la ética en el siglo XX es el tema que, a lo largo de ocho sesiones, del 2 al 25 de marzo, aborda Diego Gracia, catedrático de Historia de la Medicina en la Universidad Complutense y especialista en Bioética, en una nueva «Aula abierta» de la Fundación.

MARZO 2004

Martes 2

Responsabilidad, término moderno

Jueves, 4

Max Weber y la ética de la responsabilidad

Martes 9

La filosofía de los valores: responsabilidad y respuesta a los valores

Jueves 11

La responsabilidad en el existencialismo alemán

Martes 16

La responsabilidad en la

filosofía francesa

Jueves 18

La responsabilidad en el pensamiento español

Martes 23

Responsabilidad y globalización

Jueves 25

Responsabilidad y bioética

❖ 18-19,30 h. Clase práctica. Entrada restringida previa inscripción gratuita.

Plazas limitadas.

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



Diego Gracia

Nació en Madrid en 1941. Doctorado en Medicina por la Universidad Complutense de Madrid (UCM), bajo la dirección de Pedro Laín Entralgo. Estudios de posgrado en Historia de la Medicina en la Universidad de Heidelberg y de Bioética en diferentes centros de Estados Unidos, con becas de la Fundación FVS de Hamburgo y del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano. Colaborador Científico del Instituto Arnau de Vilanova del CSIC (1974). Profesor Agregado de Historia de la Medicina y Antropología médica en la UCM (1978). Catedrático de Historia de la Medicina de la misma Universidad, a la jubilación del profesor Laín Entralgo (1979).



Ninguna época ha podido conformarse con la mera repetición de las doctrinas éticas elaboradas en períodos anteriores. Los problemas son distintos, cambian los contextos de interpretación y las soluciones que cabe considerar correctas o prudentes.

Cada época se ve obligada a elaborar su o sus propias éticas. La ética del tiempo de Aristóteles no fue la misma que la propia del Helenismo, ni ésta se identificó con las que cobraron vigencia en la Edad Media, ya en el ámbito cristiano, ya en el musulmán o en el judío. Y lo mismo sucedió en la época moderna. En ésta cabe diferenciar las actitudes y teorías morales por siglos, e incluso dentro de ellos por zonas o regiones geográficas, lingüísticas, culturales, políticas y religiosas.

Si algún siglo ha sido prolífico en literatura moral, éste es el XX. Si por algo ha destacado, es por la profusión de tendencias y doctrinas. ¿Hay algún hilo rojo que permita ordenar ese proteiforme conjunto de sistemas? ¿Hay algo característico en la reflexión ética propia del siglo XX? El concepto de «responsabilidad», que permite organizar la mayor parte de los sistemas morales surgidos a lo largo de sus cien años. Hay algunos otros que no se ajustan a este esquema, pero suele tratarse de meras repeticiones de doctrinas surgidas en siglos anteriores. E incluso en ellos es patente el esfuerzo por asumir la categoría de responsabilidad y adecuarla a sus propios planteamientos.

El curso analizará los orígenes del término responsabilidad, el surgimiento de la ética de la responsabilidad a comienzos de siglo y su evolución en los principales pensadores a todo lo largo de la centuria, tanto en el ámbito cultural germánico como en el francés, el español y el anglosajón. Se estudiarán los enfoques y las aportaciones de Max Weber, Edmund Husserl, Max Scheler, Nicolai Hartmann, Dietrich von Hildebrand, Karl Jaspers, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Emanuel Lévinas, José Ortega y Gasset, Xavier Zubiri, Jürgen Habermas, Karl Otto Apel y Hans Jonas, entre otros.

Si alguna característica ha tenido la filosofía del siglo XX, es la de haberse hecho cuestión explícita del fenómeno de la temporalidad, resaltando la importancia del futuro en la vida humana. Lo que diferencia al ser humano de los animales es su capacidad de prever el futuro, adelantándose a los acontecimientos. Este aumento de la capacidad de predicción se ha visto multiplicado por los rápidos avances de la ciencia. A su vez, la reflexión sobre el futuro ha convertido la idea de responsabilidad en categoría básica de la reflexión filosófica y ética. Precisamente por su capacidad de predicción, el ser humano es responsable de su futuro, tanto individual como colectivamente. De ahí que tanto la ética ecológica como la bioética, dos novedades fundamentales aparecidas en el siglo XX, puedan y deban situarse en el interior del amplio panorama de las éticas de la responsabilidad. ♦

■ El hispanista inglés habló sobre la crisis mundial en el futuro inmediato

EL CAMBIO CLIMÁTICO Y EL DECLIVE DEL IMPERIO ESPAÑOL

Geoffrey Parker



Uno de los cuatro factores que determinaron la crisis mundial de mediados del siglo XVII, que produjo entre otras situaciones catastróficas el declive del Imperio español, fue un repentino episodio de «enfriamiento global», señaló en un encuentro con periodistas en la Fundación Juan March el historiador e hispanista inglés Geoffrey Parker, con motivo del Aula Abierta que, con el título de «La crisis mundial del siglo XVII», impartió entre el 13 de enero y el 5 de febrero.

Como ya explicó el profesor Parker, a lo largo de las ocho conferencias de que constó el Aula Abierta, la crisis mundial de mediados del siglo XVII no fue la única catástrofe global conocida –la de la Peste Negra de mediados del siglo XIV tuvo consecuencias más terribles–, pero sí la que ha dejado más abundantes testimonios a nivel mundial, lo que ha permitido al historiador inglés ocuparse de lo sucedido a partir de cuatro factores:

- ◆ Un repentino episodio de «enfriamiento global» que situó muchas zonas de un planeta superpoblado (aunque no todas) bajo una presión extrema.
- ◆ A pesar de estos apuros, muchos gobiernos (aunque no todos) aumentaron sensiblemente la presión social, religiosa y, sobre todo, fiscal.
- ◆ El desmoronamiento del régimen demográfico predominante debido a esas presiones.
- ◆ Surgieron nuevas ideologías radicales en muchas sociedades, que provocaron orgías de violencia y explosiones de creatividad.

En el encuentro con los periodistas, que en más de una ocasión trajeron el tema de la crisis mundial al presente y al futuro más inmediato y en el que también participó, subrayando la deuda de gratitud contraída con las aportaciones de los hispanistas ingleses al mejor conocimiento de la historia de España, el historiador español Carlos Martínez Shaw, el profesor Parker manifestó su creencia de que «la interacción de los cuatro elementos en el ‘proceso’ produjo una crisis global simultánea» y que el cambio climático «constituyó el más importante y el menos maleable de los cuatro factores».



La Armada Invencible, cuadro atribuido a Aert van Antum, Museo Marítimo Nacional, de Londres

«No comparto –añadió– el argumento determinista según el cual las fuerzas naturales inexorablemente desbordaron a los agentes humanos; más bien considero la interacción de los sistemas humano y natural como la clave para comprender el impacto de la crisis. Estoy interesado por igual en las diversas respuestas humanas a la adversidad ecológica y en el desarrollo de esa adversidad; y trato de identificar qué factores estructurales, políticos, económicos e ideológicos impidieron (o facilitaron) una respuesta adecuada, sirviéndome en el libro que voy a publicar en los próximos meses de la Monarquía como ejemplo principal.»

UN TERCIO DE LA POBLACIÓN MUNDIAL PODRÍA DESAPARECER

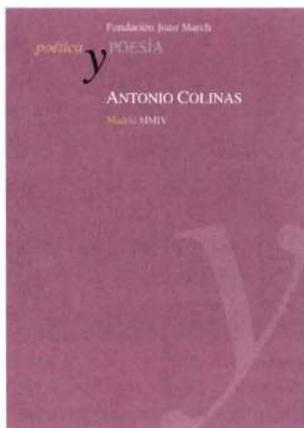
Insistiendo en el tema de la importancia del clima en los avatares históricos, Parker, en una entrevista con Javier Ors, en «La Razón», señalaba que «sólo el hombre industrial cree que no hay una influencia del clima en la Historia. En el siglo XVII, el campesino sí lo sabía. Sólo hoy, que vivimos fuera del calendario agrario, lo ignoramos. Pero en un país como Etiopía sí que conocen cómo influye la climatología». Ángel

Vivas, de «El Mundo», recogió en su información que el historiador no oculta «su propósito de que un estudio semejante sirva para prevenir las posibles consecuencias de una crisis futura, ‘ya que –son palabras de Parker– hoy vivimos un calentamiento global igual que en el XVI se vivió un enfriamiento global’».

Rocío García, de «El País», acercó el tema al presente, recogiendo la idea del historiador de que «la mayoría de los gobiernos está ya preparando planes alternativos para sobrevivir y que ésta es la razón del comportamiento de algunos Estados respecto a las materias primas, como el petróleo». Jesús García Calero, de «ABC», estableció una serie de analogías contemporáneas, al hilo de las palabras de Parker: «El historiador considera que, en caso de cambio climático acelerado, perdería un tercio de la población actual, unos dos mil millones de personas. Pero el problema de la escasez de los recursos se dirimiría antes». ♦

UN MODO DE SER Y ESTAR EN EL MUNDO

Antonio Colinas



*Me he sentado en el centro del bosque a respirar.
He respirado al lado del mar fuego de luz.
Lento respira el mundo en mi respiración.
En la noche respiro la noche de la noche.*

(Comienzo del «Canto XXXV»
de *Noche más allá de la noche*)

Cuando al poeta **Antonio Colinas** le preguntan qué es poesía, le gusta decir simplemente que es «un modo de ser y de estar en el mundo»; y también confiesa que «el poeta ha escrito tantas Poéticas como años de creación ha habido en su vida». Y es lo que hizo, escribir, leer y, por tanto, explicar cuál es su Poética, a la que añadió «nuevas notas», que son las que presentó el 17 y 19 del febrero en dos actos públicos con los que la Fundación iniciaba una nueva actividad cultural, «Poética y Poesía».

El poeta, Premio Nacional de la Crítica y Premio Nacional de Literatura, autor de numerosos libros de poemas, de recopilaciones más o menos completas y, también, de antologías de su propia obra, armó, públicamente, en la Fundación Juan March su propia selección: unos,

poemas ya conocidos y recogidos en libros, otros inéditos, y con esa selección hizo, el segundo día de los dos de que consta esta nueva actividad, con la que la Fundación Juan March quiere ocuparse, a partir de ahora, de forma continuada de la poesía y de sus poetas, una lectura de su obra poética.

Con esa selección de poemas y con el texto de su conferencia previa, en la que intentó fijar su lenguaje poético, el hallazgo y la fidelidad a la propia voz del poeta, se ha hecho un cuaderno de tirada limitada, que se entregó a los asistentes y que tiene voluntad de perdurar como libro, pues en esas páginas se reconoce el poeta, su voz, en la teoría y en la práctica. ♦

Peticion de cuadernos: olga@mail.march.es
Disponibles en Internet: www.march.es

■ Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología

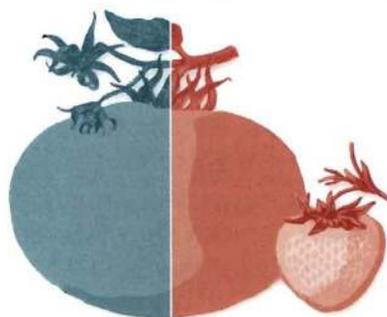
LA FORMACIÓN DE LOS FRUTOS: SU INTERÉS PARA LA NUTRICIÓN

«El proceso de formación de los frutos: desde los genes y moléculas hasta el fenotipo», es el título del *workshop* que, organizado por **Mondher Bouzayen, James Giovannoni**

y **Antonio Granell**, se celebra en el Centro de Reuniones Internacionales sobre Biología, los días 1, 2 y 3 de marzo. A esta reunión asisten, además de 29 participantes, 20 invitados: Asaph Aharoni, Alan B. Bennett, Miguel A. Botella, Mondher Bouzayen, Arnaud Bovy, Peter M. Bramley, Mathilde Causse, Alisdair R. Fernie, James Giovannoni, Giovanni Giuliano, Antonio Granell, Don Grierson, Harry J. Klee, Avraham A. Levy, Jean-Claude Pech, Eran Pichersky, Jocelyn K. Rose, Graham B. Seymour, Steven D. Tanksley y Martin F. Yanofsky. Estudiar los frutos de las plantas desde la perspectiva más básica, la de su desarrollo, desde los genes y moléculas hasta las características que apreciamos como consumidores, es el tema de la reunión cuyo contenido explica Antonio Granell.

¿Por qué es importante estudiar los frutos y el desarrollo que conduce a su formación?

Fundamentalmente porque el proceso de formación de los frutos constituye un apasionante problema biológico: un programa de desarrollo en el que se conjugan la información genética y las



influencias medioambientales. Los frutos han sido diseñados por la evolución para optimizar la diseminación de las semillas; y por ello parte del

programa genético subyacente responde a ese objetivo. La obtención de frutos con características específicas fue, desde el principio, un objetivo primordial de la agricultura y no es sorprendente, por tanto, que muchos frutos actuales (como es el caso de los tomates) sean muy diferentes de los que se encontraron los primeros agricultores. La evolución en este caso ha sido «guiada» por la mano del hombre. Pero a nadie se le escapa la importancia de los frutos en una correcta alimentación humana. Los frutos constituyen una fuente variada y rica en nutrientes, y nos proporcionan vitaminas y otros compuestos (*nutraceuticals*) que son altamente valiosos para prevenir o combatir enfermedades como las afecciones cardiovasculares e incluso ciertas formas de cáncer. El estudio de los mecanismos íntimos (genético-moleculares) responsables de la formación del fruto no es, por tanto, una cuestión meramente de interés biológico sino que tiene que ver con la salud y la nutrición.

¿Cómo se las ingenian las plantas para construir un fruto?

Los científicos saben que es el programa genéti-

co el que dirige la división y diferenciación de células que en algunos casos llegan a alcanzar tamaños cientos de veces mayor que el inicial y acumular compuestos como azúcares o carotenos en altas concentraciones.

¿Existe un programa único seguido por todas las especies vegetales para formar un fruto?

Es posible que no, sino que haya adaptaciones particulares en cada caso. Los frutos son quizás los órganos en los que las plantas han desarrollado mayor imaginación. Tenemos simplemente que recordar la cornucopia de frutos que nos ofrece la naturaleza, algunos de los cuales son muy apreciados por sus cualidades organolépticas y nutritivas. Lo que resulta fascinante es que

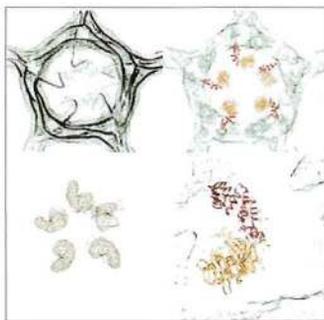
la parte apreciada (comestible) deriva ontogénicamente en muchos casos de un tejido diferenciado del pistilo de la flor o incluso puede proceder de tejidos accesorios al mismo. Como ejemplo de los múltiples senderos explorados por la evolución es que dentro de las solanáceas, a las que pertenecen por ejemplo frutos tan diversos como el tomate, el pimiento o la berenjena, se encuentran especies que nos sorprenden con frutos que ya no son bayas, sino cápsulas, o incluso drupas con estructuras rígidas. Y, sin embargo, todas las solanáceas producen flores de estructura relativamente similar. En fin, los frutos siguen siendo una fuente de salud y disfrute. Esperamos que el estudio de los mecanismos moleculares que hacen que ello sea posible nos depare un fructífero futuro. ♦

SELECTIVIDAD DE LAS VESÍCULAS

Organizado por **Barbara M. F. Pearce** e **Ignacio V. Sandoval**, entre el 29 y el 31 de marzo se celebra el *workshop* titulado «Mecanismos moleculares de la selectividad de las vesículas», en el que intervienen como invitados W. Almers, A. Benmerah, L. Brodin, F. M. Brodsky, E. Conibear, I. Gaidarov, V. I. Gelfand, J. Goldberg, G. M. Griffiths, V. Haucke, J. E. Hinshaw, I. T.

McMahon, S. Munro, D. G. Owen, B. M. F. Pearce, R. Puertollano, M. S. Robinson, I. V. Sandoval, C. J. Smith, E. Smythe, H. Stenmark, D. J. Stephens y L. M. Traub.

La endocitosis es el proceso por el cual las célu-



Esquema de la unidad estructural de una vesícula

las eucariotas incorporan moléculas de su entorno extracelular mediante la formación de vesículas formadas a partir de la membrana plasmática. La endocitosis tiene varias funciones que incluyen la incorporación de nutrientes así como la digestión de detritos extracelulares. El conocimiento de estos mecanismos es esencial dado que algunas bacterias y virus aprovechan el proceso de endocitosis para

su entrada en las células. Se analizará la aplicación de técnicas para el conocimiento de la estructura y de la fisiología de estos mecanismos de transporte; y cómo ciertas enfermedades se originan por un fallo en el desarrollo de estas funciones específicas. ♦

■ Comienza el semestre de primavera

TRES POLITÓLOGOS NORTEAMERICANOS INVITADOS AL CEACS

En marzo se reanudan en el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales los cursos y seminarios que imparten especialistas en ciencia política y sociología, generalmente procedentes de universidades u otras instituciones extranjeras. John Ferejohn, James Alt y Samuel Popkin, catedráticos de Ciencia Política de tres prestigiosas universidades norteamericanas, Stanford, Harvard y San Diego, respectivamente, hablarán a lo largo de dos días.

John Ferejohn

Jueves 25 de marzo

A theory of political independent judiciary
(Una teoría sobre un poder judicial políticamente independiente)

Viernes 26 de marzo

External and internal explanation
(Explicación externa e interna)

John Ferejohn (1944) es catedrático de Ciencia Política en la Universidad de Stanford y miembro de la Hoover Institution. Sus investigaciones cubren la teoría política positiva, la teoría económica, el derecho, la filosofía de las ciencias sociales o la política estadounidense. Ha publicado en prestigiosas revistas académicas y, entre otros libros, la compilación *Constitutional Culture and Democratic Rule*, 2001.



James Alt

Lunes 29 de marzo

Transparency and the government budget
(La transparencia y el presupuesto del Gobierno)

Martes 30 de marzo

A new look at the political business cycle
(Una nueva aproximación a los ciclos político-económicos)

James Alt es catedrático de Ciencia Política en la Universidad de Harvard. Sus principales áreas de investigación son la economía política, el estudio de las instituciones y la política británica. Ha publicado en prestigiosas revistas académicas y es compilador, entre otros libros, de *Competition and Cooperation*, 1999.



Samuel Popkin

Martes 20 de abril

Changing media, changing politics
(Cambios en los medios de comunicación,
cambios en la política)

Miércoles 21 de abril

Campaigning and governing
(Hacer campaña y gobernar)



Samuel Popkin es catedrático de Ciencia Política en la Universidad de California en San Diego. Ha investigado en el área del comportamiento político y en las campañas electorales. Entre sus publicaciones, destacan *The Reasoning Voter*, 1991 y *The Rational Peasant*, 1979.

Seminarios del Centro

Los temas de estas reuniones (a las que sólo asisten alumnos y miembros del CEACS) giran en torno a las transiciones a la democracia y procesos de consolidación democrática (especialmente en el Sur y Este de Europa), partidos políticos y sistemas electorales, problemas del Estado de bienestar, la economía política de las sociedades industriales y la estratificación social. El contenido de los seminarios y de otros trabajos realizados en el Centro se recoge resumido en la colección de *Estudios/Working Papers* (www.march.es).

NUEVOS CURSOS EN EL CENTRO

La actividad docente del programa de Master del CEACS se concreta en unos cursos que se imparten durante dos años, cada uno de ellos dividido en un semestre de otoño y otro de primavera. Estos cursos son desarrollados por los profesores permanentes del Centro y los profesores visitantes.

Desde marzo se imparten nuevos cursos a cargo de **José Ramón Montero**, de la Universidad Autónoma de Madrid (*Comportamiento electoral: modelos, dimensiones y factores*), **Gøsta Esping-Andersen**, de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (*Key Issues in Contemporary Sociology: the Social Bases of Inequality*), **Jimena García-Pardo**, de la Universidad Complutense de Madrid (*Economía II*), **Esther Ruiz**, de la Universidad Carlos III de Madrid, y **Marta Fraile**, de la Universidad Pompeu Fabra (*Métodos cuantitativos de investigación social II*), y **Andrew Richards** e **Ignacio Sánchez-Cuenca** ambos del Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales (*Research in Progress*). ♦



1, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Tatiana Kriukova	Obras de D. Scarlatti, F. Mendelssohn, C. Debussy, M. Ravel, M. Zalba y S. Rachmaninov
2, 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 «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (I)	Diego Gracia: «Responsabilidad, término moderno»	
3, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «DVRÁK EN SU CENTENARIO» (y IV) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Dubhe Quartet (Bruno Vidal, violín, Víctor Arriola, violín, Emilio Navidad, viola y José Enrique Bouché, violonchelo) y Juan Carlos Cornelles, piano	Cuarteto nº 12 en Fa mayor, Op. 96, «Americano» y Cuarteto en La mayor, Op. 81
4, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano (Sólo pueden asistir grupos de alumnos de colegios e institutos, previa solicitud)	Iliana Morales Comentarios: Tomás Marco	Obras de A. Soler, L.v. Beethoven, F. Chopin, I. Albéniz, G. Gershwin, E. Lecuona, M. Moleiro y A. Ginastera
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (II)	Diego Gracia: «Max Weber y la ética de la responsabilidad»	
6, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: II. EL VIOLÍN (I)	Rafael López Bolívar, violín y Sebastián Marín, piano	Obras de M. Ravel, de S. Prokofiev, A. Part y P. Sarasate
8, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Violín y piano	Juan Antonio Mira, violín y Cristina Ferriz, piano	Obras de W. A. Mozart, L.v. Beethoven, L. Janacck y M. Ravel
9, 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 2)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (III)	Diego Gracia: «La filosofía de los valores: responsabilidad y respuesta a los valores»	
10, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «PIANO ITALIANO DEL SIGLO XX» (I) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Sandro Ivo Bartoli, piano	Tre Preludi sopra melodie gregoriane, de O. Respighi; Barlumi, La notte dei morti y Maschereche passano, de G. F. Malipiero; Undici pezzi infantili, de A. Casella; y Sonata 1942, de I. Pizzetti
11, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano	Iliana Morales Comentarios: Tomás Marco	(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (IV)	Diego Gracia: «La responsabilidad en el existencialismo alemán»	
13, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: II. EL VIOLÍN (II)	Luis Esnaola, violín y Juan Carlos Garvayo, piano	Obras de J. S. Bach, N. Paganini, J. Brahms y P. Sarasate
15, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Violonchelo y piano	Antonio Martín Acevedo, violonchelo y Miguel Ángel Ortega Chavalas, piano	Obras de J. Brahms y D. Shostakovich
16, 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 2)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (V)	Diego Gracia: «La responsabilidad en la filosofía francesa»	
17, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «PIANO ITALIANO DEL SIGLO XX» (II)	Roberto Prosseda, piano	Sonatina Canonica, Tre episodi dal Balletto Marsia y Quaderno musicale di

(Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)

Annalibera, de L. Dallapiccola; Partita, Toccata, Invenzioni n.ºs. 6, 1, 2, 3 y 8 y Le petit chat, de G. Petrossi

18, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano	Iliana Morales Comentarios: Tomás Marco	(Programa y condiciones de asistencia como el día 4)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (VI)	Diego Gracia: «La responsabilidad en el pensamiento español»	
20, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: II. EL VIOLÍN (III)	Felipe Rodríguez, violín y Sara Marianovich, piano	Obras de J. S. Bach, N. Paganini, J. Rodrigo, P. Sarasate y F. Wasmann
22, LUNES 12,00	CONCIERTOS DE MEDIODÍA Piano	Daniel Blanch	Obras de W. A. Mozart, F. Schubert y M. de Falla
23, 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 2)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (VII)	Diego Gracia: «Responsabilidad y globalización»	
24, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «PIANO ITALIANO DEL SIGLO XX» (III) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Sandro Ivo Bartoli, piano	Due ricercari sul nome «B.A.C.H.» y A notte alta, de A. Casella; Sonata per pianoforte, de L. Berio; y Fantasia contrappuntística, de F. Busoni
25, JUEVES 11,30	RECITALES PARA JÓVENES Piano	Iliana Morales Comentarios: Tomás Marco	(Programa y condiciones asistencia como el día 4)
19,30	AULA ABIERTA «Balance moral del siglo XX: la ética de la responsabilidad» (y VIII)	Diego Gracia: «Responsabilidad y bioética»	
27, SÁBADO 12,00	CONCIERTOS DEL SÁBADO TRIBUNA DE JÓVENES INTÉRPRETES: II. EL VIOLÍN (y IV)	Dúo Roca-Ocaña (Marta Roca, violín y Esteban Ocaña, piano)	Obras de F. Kreisler, F. Schubert, S. Sargon, A. Piazzolla y M. Ravel
30, 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 2)
31, MIÉRCOLES 19,30	CICLO «PIANO ITALIANO DEL SIGLO XX» (III) (Transmitido en directo por Radio Clásica, de RNE)	Roberto Prosseda, piano	Variazioni, Invenzione 4 y B.A.C.H. de A. Clementi; Wasserklavier, Erden Klavier, Brin y Leaf, de L. Berio; 4 Interludi: nos 1, 2, 3, 8 de A. Solbiati; Étudens boreales nos 1, 2, 3, de I. Fedele; Autodafé, de M. Dall'Ongaro; y Concerto Spaziale: atesse, de N. Sani

EXPOSICIÓN «MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE»

6 febrero - 30 de mayo 2004

84 grabados y dibujos (siglos XV a XVIII) de artistas como Durero, Rafael, Rembrandt, Van Dyck, Watteau, David, entre otros, de la Colección Edmond de Rothschild del Museo del Louvre.

♦ Horario de visita:

De lunes a sábado, de 11-20 h.
Domingos y festivos, de 10 a 14 horas.

♦ Visitas guiadas:

Miércoles, de 11 a 14 horas
Viernes: de 16,30 a 19,30 horas.

Castelló, 77. 28006 Madrid
Tfno.: 91 435 42 40 - Fax: 91 576 34 20
E-mail: webmast@mail.march.es
Internet: http://www.march.es

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

♦ Popova

23 obras de la artista rusa Liubov Popova entre 1910 y 1922, procedentes del Museo Estatal Tretyakov de Moscú. 18 febrero-16 mayo 2004.

♦ Colección permanente del Museo (Visita virtual de la colección 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: 10,30-14 h. Domingos y festivos: cerrado. www.march.es/museopalma

♦ Esteban Vicente: gesto y color

28 obras realizadas entre 1950 y 1999. Diversas procedencias. 23 febrero- 22 mayo 2004.

♦ Colección permanente del Museo (Visita virtual en la página web)

♦ Recitales para Jóvenes

Viernes 12 y 19 de marzo, a las 11,30 h.
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 al Museo.