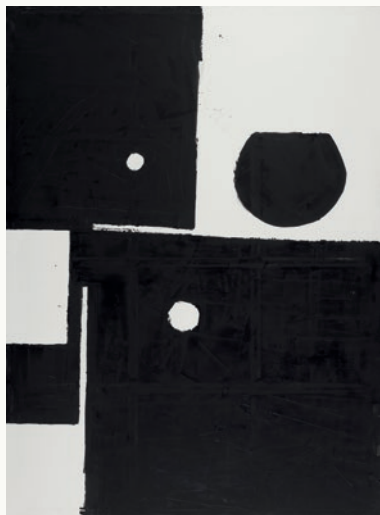


ACCENTS I DIFERÈNCIA

18.09.2020–28.02.2021



MIGUEL
ÁNGEL
CAMPANO

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO. ACCENTS I DIFERÈNCIA

Imma Prieto

Endinsar-se en l'univers de Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 - Cercedilla, Madrid, 2018) és apropar-se a una multiplicitat de referències, influències i estils. El projecte «Accents i diferència» que presentam a Es Baluard Museu és una revisió dels moments crucials de la seva trajectòria. Instants de canvi i ruptura, també de confessió.

«Accents i diferència» és també una relectura de l'exposició «D'après» que es presentà al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 2019. La mostra a Madrid, en què Campano participà activament abans de morir, suposa pensar de quina manera alguns artistes han estat clau en la seva trajectòria, des de Poussin, Delacroix, Guerrero o Gris, fins a l'escriptura de Rimbaud o de Lorca. Més que cercar un llegat directe, més aviat ens convida a detenir-nos i a reflexionar sobre el que ha significat per a la seva pintura haver-s'hi apropiat. La manera en què Campano ha tamisat mirades tan diverses i ha aconseguit crear un estil propi «a partir de». Si la mostra «D'après» ens acosta a un estudi exhaustiu de caràcter retrospectiu, «Accents i diferència» porta a terme una selecció de naturalesa antològica i reivindica el quefer de Campano. És a dir, se'n recupera el gest i es planteja un recorregut curatorial «a partir de»: Com es construeix Campano a partir de Poussin? I «Accents i diferència» a partir de «D'après»?

Amb aquest projecte refermam una de les principals línies d'investigació de la institució, tant des d'un punt de vista de recuperació i contextualització històrica de les pràctiques artístiques que s'han desenvolupat al territori balear, com des de la necessitat de visitar, rellegir i reescriure noves historiografies. Aquest gest, que posa de manifest les noves formes de coneixement del nostre llegat,

Miguel Ángel Campano, *SUBASH*, 20.9.94, 1994.
Oli damunt tela, 320 × 234 cm. Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció
Ajuntament de Palma

forma part també del quefer de Campano. Regressar, rellegir i tornar a imaginar altres maneres d'assumir el passat i els seus contextos.

Miguel Ángel Campano és una de les figures clau per entendre com el llenguatge pictòric recobrà el seu lloc a l'escena espanyola de la dècada dels vuitanta. La pintura es va obrir camí a través d'un diàleg entre abstracció i figuració, entre riquesa cromàtica o monocromia, dicotomies que també caracteritzen l'artista. Al llarg de la seva carrera, la pinzellada de Campano madura a partir d'un sol condicionant, obrir-se pas a la tela des d'una llibertat absoluta.

A la dècada dels setanta realitza algunes peces de petit format amb una clara empremta constructivista, geomètriques en les quals el color marca i dissol espais mitjançant la utilització de materials diversos (des del cartó a l'aglomerat o el contraxapat), com s'observa a *El volumen azul y amarillo* [El volum blau i groc] (1975). Aquesta obra, juntament amb altres treballs, s'inscriu en el període caracteritzat per algunes de les investigacions espacials desenvolupades pel Grupo de Cuenca. A partir d'aquest moment, Campano es distingeix per unes cromàtiques vives, enceses, en les quals el seu gest ja denota força i la seva pinzellada, ímpetu. Des d'aquesta empremta expressiva ens apropam a la investigació que portà a terme amb la sèrie «Vocales» [Vocals] (1979-1980), que realitza a partir de la poesia d'Arthur Rimbaud. Aquests treballs obren un nou camp semàntic en què l'artista reflexiona no només sobre la pintura, sinó sobre el seu significat.

Simultàniament, i coincidint amb les seves estades a París, aprofundeix en la realització d'obres de gran format amb les quals reinterpreta alguns dels grans mestres de la pintura francesa: no és difícil pensar en Paul Cézanne i la sèrie de pintures sobre la muntanya de Sainte-Victoire en relació amb obres com *El zurdo* [L'esquerrà] (1980), en què s'aprecia un interès clar en la descomposició espacial mitjançant una geometrització dels volums. O algunes de les representacions en què la mar esdevé protagonista, com a

Naufregio [Naufragi] (1983) o *Mar* (1983). Si bé a la primera es descobreixen influències de Delacroix o, potser també, de Géricault, ambdós principals precursors del romanticisme francès, a la segona s'estableixen diàlegs que ens acosten a l'impressionisme de Monet. Tot i que, per damunt de tots, és Poussin qui més desperta l'admiració de l'artista madrileny, sobretot en la manera d'entendre la ruptura i la innovació. Apropar-nos als estudis de Poussin sobre el tema del diluvi ens retorna a les obres abans esmentades i a altres representacions, com les treballades a la sèrie «La Grappa» o a «Ruth y Booz» [Ruth i Booz], les quals ens aproximen als quadres *L'Automne* [La tardor] i *L'Été* [L'estiu], que pertanyen a *Les Quatre Saisons* [Les quatre estacions] de Poussin.

Quelcom que cal destacar en les apreciacions de Campano és com a cada composició s'entremesclen maneres d'entendre l'espai pictòric, com s'apropa a la mirada de cada un dels mestres que ha estudiat. No és difícil trobar l'empremta de Poussin combinada amb aspectes que rememoren Cézanne. Campano cerca una mena d'absolut, una font heterogènia des de la qual poder assumir un sentit ple del significat de pintura. El seu treball engloba tradició i avantguarda, forma i contingut, sempre reafirmat per una mena d'energia primigènia que l'empeny cap al seu camí personal. Una de les singularitats que més bé defineix el seu estil passa, precisament, pel fet d'admetre que no hi ha un estil que el definesqui. La impossibilitat de classificació és un dels trets que millor parla del seu esperit lliure i curiós, en revisió i investigació constant. La seva obra sap aproximar-se a una certa visceralitat carregada d'una energia que madura a partir d'impulsos. Si, d'una banda, es deté a estudiar i a analitzar la història de l'art, d'altra banda està al dia de tot allò que esdevé en el seu context, no només a nivell pictòric, sinó també literari o musical. I sempre envoltat d'un flux que el vincula a nous horitzons plàstics.

Al principi dels anys noranta la seva obra fa un tomb que el va apropant a un univers cada vegada més abstracte,

allunyat de narratives. Fins i tot les interpretacions sobre el paisatge sintetitzen a la perfecció la seva habilitat per reduir la figura a la mínima expressió.

Com sempre en la seva trajectòria, ens trobam simultàniament obres que responen a altres inquietuds. Composicions com *SUBASH*, 20.9.94 (1994) o *Sin título 4* [Sense títol 4] (1991) s'obren a un diàleg entre el blanc i el negre mitjançant el qual podem afirmar que hi ha un retorn a un grau zero de la pintura. Gradualment va desapareixent tota referència «a alguna cosa o a algú».

Apropar-nos a aquestes obres ens permet pensar que la pintura segueix més enllà del límit de la tela. Són obres expansives, en les quals els traços o les figures, d'estirp geomètrica, semblen retallades. Campano dissecciona l'espai, l'amplia o el redueix i mostra un control absolut sobre la tela. Combina línies rectes o corbes, i provoca que sigui el duel entre el blanc i el negre el que marqui la tensió pictòrica. Com ell mateix confessà en una entrevista realitzada els anys noranta:

«A mi m'interessa molt el poder d'evocació. El blanc i el negre és a la base de tota la pintura. En la concepció d'un quadre sempre hi ha un moment en blanc i negre, encara que només sigui per dir: aquí hi ha l'espai buit de la tela i ara jo hi afegesc alguna cosa. Aquest afegir sempre serà el negre. [...] A mi m'interessa que amb dos o tres elements plàstics es puguin fer milers de coses, sempre hi haurà una combinació diferent, per això precisament és difícil arribar a un carreró sense sortida».¹

Es tracta d'entendre les seves paraules a manera de reflexió pausada al voltant de l'espai i la pràctica artística, només així

1. Conversa entre Miguel Ángel Campano i Santiago B. Olmo, Sóller, 1993 (publicada al catàleg *Pinturas 1993*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid).

podem comprendre una de les seves apostes més singulars, emblemàtiques i suggeridores. Amb *Elías (d'après Daniel Buren)* [Elías (segons Daniel Buren)] (1996-1999), Campano adopta el mur com a tela i projecta l'expansió del seu gest en l'espai arquitectònic. En aquesta sèrie-instal·lació parteix del punt com a mínima expressió de la geometria, però també com a síntesi de les incursions espacials del francès Daniel Buren, el qual, amb l'ús de formes simples, estableix noves realitats mitjançant el color i l'expansió de formes en l'espai. Campano, a través d'una repetició gairebé il·limitada cercle/punt, compon i descompon noves cosmogonies a partir de la ubicació de cada un dels punts en l'espai de la sala. Tal com s'observa a les fotografies de la seva primera intervenció a la galeria Maior, a la proposta realitzada per a l'exposició «D'après», al MNCARS, o a la que s'ha portat a terme a Es Baluard Museu, per a la qual són els punts mateixos els que guien l'espectador des de l'escala exterior fins a la sala d'exposicions.

En obres com ara *Simón* (1998) o a la sèrie «Plegària» [Pregària] (1997), les composicions geomètriques en blanc i negre adopten una nova categoria i són capaces de generar vibració i, fins i tot, d'estremir l'espai. Aquests treballs ens recorden, subtilment, Malèvitx o Kandinsky, sobretot, en relació amb la capacitat de generar dinamisme i ritme. Les seves pintures s'acosten a la idea de partitura sense pentagrama. Com si disposàs les notes en un espai en el qual no regeix l'ordre extern, però sí l'intern. Campano genera musicalitat i moviment, com si cada figura disposàs d'un motor intern interconnectat amb la resta d'elements.

Al final dels anys noranta, Campano torna al color i se serveix del teixit indi del tipus *lungui*² com a suport de pintura, interessat en una dialèctica entre transparència

2. El *lungui* és una peça tradicional de vestir que s'utilitza a l'Índia, el Pakistan, Indonèsia, Singapur, la Banya d'Àfrica i la península Aràbiga. Habitualment es col·loca al voltant

i opacitat. La trama reticular d'aquestes teles és un motiu més per investigar una nova manera d'afrontar l'espai. I, de fet, no només és el teixit el que provoca una línia d'investigació pictòrica nova, la seva estada a l'Índia l'apropa a una visió del món més essencialista, quelcom que es tradueix en una nova manera de concebre el diàleg entre formes i colors. Els nous jocs visuals queden reflectits en obres com *Samael* (2000).

A vegades, Campano retorna a la tela cercant nous reptes a partir d'idees apreheuses anteriorment. Conscient del saber il·limitat que amaguen els grans mestres, pensa la realitat des dels símbols que coneix, però amb la intenció d'arribar a ports desconeguts. A partir del contrast cromàtic intercepta un element senzill que sembla que s'introdueix en la composició com quelcom aliè, com si fos alguna cosa inesperada, no convidada a participar: *Brecha* [Bretxa] (2001) o *Brecha Y griega* [Bretxa i grega] (2002).

L'exposició permet acostar-se a una de les trajectòries més complexes i diverses i posa l'accent en els moments de ruptura de què l'artista era plenament conscient.

El títol «Accents i diferència» indica aquesta capacitat que l'envoltava a l'hora de puntualitzar ruptures i interessos, herències i investigacions, sense deixar de ser exclusivament ell mateix. El seu treball creix i madura amb un seguit de tombs i canvis, cada composició és fruit de múltiples reflexions prèvies, de dies sencers estudiant els clàssics, mentre cercava buits amb què perforar la realitat. Campano accentua i reconeix, mentre es desplaça i marca diferències:

«Aquesta és la meva manera de concebre i treballar el quadre. Són obres que no es poden corregir, per això és necessari tenir les idees molt clares a l'hora d'abordar la tela. [...] Crec que aquesta obra conté l'anterior. [...]

de la cintura, de manera folgada, i facilita que la vestimenta sigui compatible amb les altes temperatures.

Hi ha una tensió que creen les formes mateixes, però no es projecta del quadre a la ment, no hi ha missatge. S'allunya d'un cert tipus de pintura gestual i de línia temàtica que he fet. Però hi ha una substància que és la mateixa. [...] És una pintura més dirigida a la vista que a la paraula. No incita a parlar-ne fàcilment, i en això es diferencia molt de les sèries anteriors en què hi havia molts d'elements literaris. [...] Vull intentar reconèixer-me en els meus quadres: que es diferenciïn d'altres propostes, d'altres persones que han utilitzat el blanc i el negre o la geometria. En aquest aspecte, accentuo i assenyal les diferències».³

La realitat es filtra en moltes de les seves composicions, no amb la voluntat de mimesi o d'interpretació, sinó a partir de l'efecte que li provoca, és a dir, a partir del seu estat personal. La manera d'abordar-la es desvela a partir de creacions molt subtils i fins i tot antagoniques. Aquesta paradoxa es reflecteix perfectament a les petites peces escultòriques anomenades *Patrañas* [Falòrnies] (2004-2017). Aquests treballs, de no gaire més de deu centímetres, estan composts de materials tan diversos com ara un paquet de tabac o un terròs de sucre. És una mena de mescla en què de manera magistral dissectiona la realitat, la fa parlar des de l'absurd. La contradicció apareix quan ens apropam a treballs, coetanis en el temps, en els quals des del silenci del blanc esborra i dissol realitats, com ara a *Calvario* [Calvari] (2006) o a *Estiu* [Estiu] (2007).

Aquesta exposició també ens acosta al Campano més personal a través dels seus quaderns de notes i esborranys. Materials que contenen intimitats estètiques, detalls que connecten obres allunyades en el temps, però properes en l'essencial.

3. Conversa entre Miguel Ángel Campano i Santiago B. Olmo, Sóller, 1993 (publicada al catàleg *Pinturas 1993*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid).

La trajectòria de Campano es tradueix, sens dubte, en un *Campano després de Campano*. Però no s'ha d'entendre des de l'autoreferencialitat, sinó des de l'honestedat. La seva pintura pretén una veritat sense filtres ni embuts. El seu gest és el seu pensament i és el seu sentir:

«Quico Rivas Apol·lini o dionisiac?

Miguel Ángel Campano Dionisiac.

QR La veritat o la bellesa?

MAC Són el mateix.

QR La pintura o la música?

MAC La música.

QR Què és el que més importa, la mida o l'ofici?

MAC El cor». ⁴

4. Conversa entre Miguel Ángel Campano i Quico Rivas, Madrid, 2004 (publicada al catàleg *Campano*, Galeria Pelaires, Palma).

MIGUEL ÁNGEL CAMPANO. D'APRÈS

Manuel Borja-Villel

Al principi de la dècada de 1980, coincidint amb un moment de canvis profunds en l'àmbit institucional, cultural i socio-polític al nostre país, una sèrie de creadors en sintonia amb un cert context internacional assoliren una rellevància notable, atesa la seva aposta ferma pel retorn del mitjà pictòric a la centralitat de l'escena artística. Aquest gest no va estar exempt de polèmica, ja que s'inclinaven per una pintura que obria de nou el debat sobre la qüestió de l'autonomia de l'art; això és: la discussió sobre la possibilitat i la pertinença d'alliberar la pràctica estètica d'una funcionalitat política i social per valorar-la únicament d'acord amb la seva pròpia especificitat. Això no obstant, la defensa que aquests artistes feren d'allò pictòric com a mitjà expressiu, lluny de veure's com el desig del retorn a un ordre clàssic, es va concebre —i, en certa manera, també s'instrumentalitzà— com l'encarnació d'un art nou per a un temps nou a l'Espanya de la Transició. Aquest art, no sense una certa candidesa (tal vegada perquè era fruit d'un anhel durant molt de temps reprimat), s'inclinava a una mena d'internacionalització acrítica que s'obria cap a Europa i mirava el futur amb un optimisme desconfluat. Però sota una aparent despolitització hi havia, tanmateix, un malestar i un afany de contestació que, en última instància, també era una posició política.

L'artista Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 - Cercedilla, Madrid, 2018) participà en les dues exposicions que atorgaren visibilitat i centralitat a aquesta tendència emergent: «1980» (1979) i «Madrid D.F.: Aspectos de la nueva escena plástica madrileña» [Madrid D.F.: Aspectes de la nova escena plástica madrilenya] (1980). En ambdues s'advocava per allò que podríem descriure com una pintura autosuficient i gojosa que es bastava i s'esgotava en si mateixa (o, si més no, en la seva referencialitat purament plàstica), i que no

necessitava coartades polítiques ni teorico-discursives per legitimar-se. En el cas de Campano, la seva pràctica reflecteix la relació apassionada que va mantenir al llarg de la seva vida amb la pintura. Una carrera amb bots, tortuositats i desviaments que el portaren a transitar per territoris estilístics molt diferents (per això la insistència a definir la seva pràctica com un «no-estil») i determinada per un qüestionament radical i permanent de la pintura, tot i que sense abandonar-la mai.

Aquesta trajectòria s'inicia a la dècada de 1970, en què realitza els primers treballs: obres de petit format i una dimensió constructivista acusada molt deutes dels exercicis d'abstracció geomètrica desenvolupats per alguns dels integrants de l'anomenat Grupo de Cuenca. Aquests rigorosos esquemes geomètrics, presentats sovint com a variacions, aviat donaren pas a una pintura de naturalesa gestual, en què el color va anar agafant cada vegada més protagonisme i en la qual es fa evident la influència fonamental que l'expressionisme abstracte nord-americà començava a tenir en el seu treball.

Aquest llenguatge gestual n'impregna la producció des del final de la dècada de 1970 fins al principi de la següent, com evidencien *La voràgine. Abstracció en rojo* [La voràgine. Abstracció en vermell] (1980) o la sèrie entorn del poema *Voyelles* [Vocals], sonet en el qual Arthur Rimbaud associa imatges i colors als sons de les vocals. L'elecció d'aquest poema marcà en l'obra de Campano el punt de partida d'un procés d'investigació i metareflexió pictòrica complex que evidencia la matriu textual que rau en la seva manera d'abordar allò pictòric.

El grup de teles realitzades a propòsit d'aquest sonet constitueix, a més, un dels primers projectes en què Campano assumeix la intertextualitat com a estratègia artística i la sèrie com a metodologia de treball. Ambdós aspectes tenen un paper fonamental en les produccions conegudes com *d'après*, que realitza els anys vuitanta i en les quals estudia i reinterpreta obres de grans figures de la història de la pintura francesa, com Paul Cézanne, Eugène Delacroix o Nicolas Poussin. Un apropament que funciona, al mateix temps, com a homenatge, premissa i exercici de desconstrucció, i que

també li serveix per aprofundir en la configuració i l'expansió del seu propi vocabulari.

És a París, ciutat que durant molts anys va ser el seu lloc de residència, on Campano començà a desenvolupar aquests treballs *d'après*, gràcies als quals s'interessa per la pintura al natural i per revisitar críticament gèneres com la natura morta i el paisatge. És clau, pel que fa al cas, el seu treball entorn de Cézanne, autor que inspirà les seves teles sobre muntanyes, basades en els quadres que el pintor francès dedicà al Mont Sainte-Victoire o, d'una manera més indirecta, la sèrie «Omphalos» [Òmfals] (1984-1985), que realitza després de visitar les runes del temple d'Apol·lo a Delfos, considerat a l'Antiguitat el centre («llombrícol») del món.

En aquesta darrera sèrie també ressona l'eco de Poussin, creador que l'influï profundament. Tres treballs medulars de la seva carrera —«Le déluge d'après Poussin» [El diluvi segons Poussin] (1981-1982), «La Grappa» (1985-1986) i «Ruth y Booz» [Ruth i Booz] (1989-1992)— neixen com a estudis *d'après* del cicle al·legòric que Poussin dedicà a les quatre estacions al final de la seva vida. Treballs, aquests, molt diferents que, amb tot, estan estretament lligats per l'exhaustiva reinterpretació que Campano fa dels llenguatges pictòrics de les avantguardes, en què explora com desxifrar les claus genealògiques de la plàstica i la pintura contemporànies.

Al començament de la dècada de 1990, el seu treball assoleix un grau de depuració important en desaparèixer no només les referències a la tradició pictòrica sinó també qualsevol indici de narrativitat i de vocació mimètica. Elaborats en blanc i negre, el contrast entre allò ple i allò buit té un paper molt important. En un primer moment, es val de composicions de formes dures que a poc a poc se suavitzen i, fins i tot, adquireixen una dimensió orgànica. A través de l'ús d'estructures repetitives, Campano aconsegueix imprimir en aquestes obres, properes al suprematisme, una força rítmica i poètica d'una gran intensitat, de la qual n'és un exemple emblemàtic la sèrie «Plegària» [Pregària] (1995-1997), amb les múltiples figures rectangulars distribuïdes d'una manera gairebé musical per la tela.

Convé esmentar una obra molt particular de la seva trajectòria: *Eliás (d'après Daniel Buren)* [Eliás (segons Daniel Buren)] (1996-1999), sèrie-instal·lació en la qual, partint del punt com a «expressió mínima de la geometria», Campano genera un efecte cromàtic estrany a pesar de valer-se tan sols del blanc, el negre i la tela mateixa sense tractar. Aquesta peça constitueix, a més, un exercici d'investigació conceptual poderós al voltant de la capacitat que té la pintura d'intervenir/interferir sobre l'espai (d'aquí la referència a l'artista Daniel Buren), així com la capacitat generativa de la repetició.

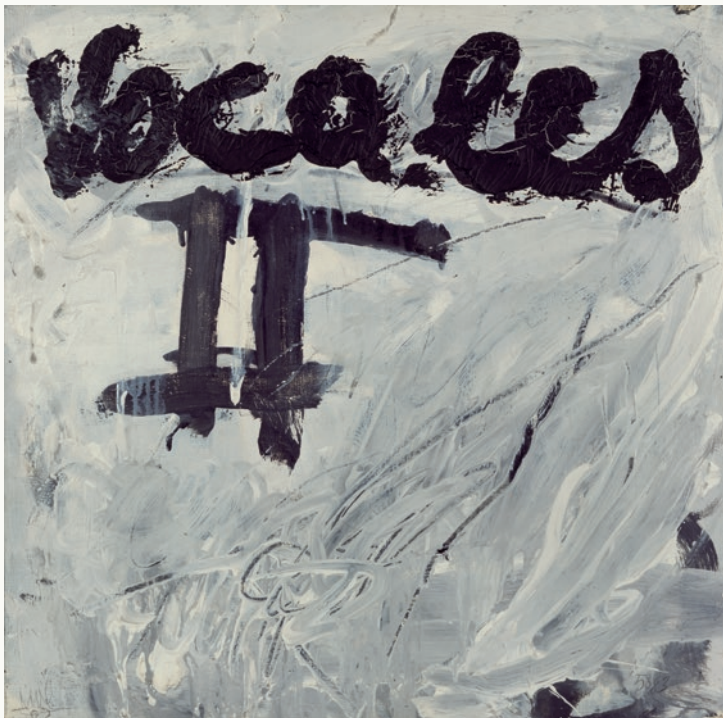
Fent un nou tomb a la seva carrera, al final dels noranta, l'artista reprèn l'ús del color i incorpora, d'altra banda, com a suport, el teixit indi del tipus *lungui*, atès que la seva trama reticular li ofereix la possibilitat d'explorar noves potencialitats expressives. D'aquesta època, destaquen també els quadres que realitza arran del retrobament amb José Guerrero, en els quals evoca la qualitat «vibrant» de la pintura d'aquest autor, a qui havia conegut els anys setanta i que sempre fou un dels seus referents.

La mostra retrospectiva que el Museo Reina Sofía dedica a Miguel Ángel Campano examina les principals qüestions i problemàtiques que aquest artista abordà al llarg de la seva carrera, amb la qual cosa dona compte dels cicles successius que la constitueixen i de la interrelació estreta que, encara que no sempre sigui evident, hi ha entre ells. Amb aquest recorregut es vol aprofundir en el (re)coneixement de la figura i el llegat de Campano, autor que, amb la seva lectura crítica de la pintura del passat i també del mitjà pictòric, fou capaç de generar una obra d'una gran singularitat i sensibilitat que l'ha convertit en una referència ineludible de la creació artística contemporània del nostre país.

Reedició del text institucional, publicat el 2019 al catàleg de l'exposició «Miguel Ángel Campano. D'après» al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Miguel Ángel Campano, *Sin título (El puente II)* [Sense títol (El pont II)], 1979. Oli, grafit i pastel damunt tela, 200 × 322 cm. Col·lecció Fundació Juan March, Museu Fundació Juan March, Palma



Miguel Ángel Campano, *Vocelles II (35)* [Vocals II (35)],
1982-1983. Oli damunt tela, 49,5 × 40 cm. Col·lecció particular



Miguel Ángel Campano, *Naufragio* [Naufragi], 1983.
Oli damunt tela, 200 × 220 cm. Col·lecció particular



Miguel Ángel Campano, *La Grappa XXXVIII*, 1986.
Oli damunt tela, 202 × 294 cm. Col·lecció “la Caixa”.
Art Contemporani



Miguel Ángel Campano, *Elias (d'après Daniel Buren)*
[*Elias (segons Daniel Buren)*], 1996-1999. Oli damunt tela,
dimensions variables. Galeria Maior



Javier Campano, *Las Patrañas de Miguel Ángel Campano*
 [Falòrnies de Miguel Ángel Campano], 2018-2019
 (patraña 74) [farlònia 74]. Impressió digital, 30,2 × 40,5 cm.
 Ed. 3/fotografia. El Instante Fundació

CONVERSA AMB MIGUEL ÀNGEL CAMPANO

per Santiago B. Olmo

La darrera obra de Miguel Àngel Campano suposa un tall amb els mètodes i els plantejaments de l'obra anterior més recent, la sèrie «Ruth y Booz» [Ruth i Booz], que prenia com a punt de partida *L'Été* [L'estiu] de Poussin.

A l'estudi parlam de radicalitat. A través dels recursos mínims s'assoleix l'efecte màxim. No hi ha cap trampa, la pintura es presenta d'una manera crua, sense proteccions.

^{SBO} Com abordes el negre sobre blanc? Aquí desapareixen les diferències concretes, figuratives, les claus. El quadre es planteja d'una manera nova i diferent...

^{MAC} Abans hi havia coses que volia fer i que, tanmateix, no hi tenien cabuda, en el que estava realitzant, ara tot hi té cabuda. A «Ruth y Booz» [Ruth i Booz] tot estava molt delimitat.

En certa manera, totes aquestes obres se'm fan conscients al llarg del desenvolupament de la sèrie anterior. Amb molts pocs recursos pictòrics podia definir una figura o un element del quadre de Poussin. Una figura de Poussin després del procés era irreconeixible fins i tot com a tal figura. Únicament eren restes, un vestigi.

Aquest fou el punt de partida: es pot evocar quelcom real o objectiu sense utilitzar recursos mimètics, usant expressament elements abstractes per suggerir coses concretes.

A «Ruth y Booz» [Ruth i Booz] hi havia un plantejament que a mi mai no m'acabà de convèncer del tot, i era partir de quelcom pictòric per transformar-ho, però després del procés seguia essent pictòric. La pintura sempre és pintura, i es pot evocar sense copiar.

^{SBO} Hi ha un impuls originari en el «negre sobre blanc»?

^{MAC} En certa manera, és el més immediat, però per què no pot passar amb un altre color? El negre sempre sembla més mental, en la realitat el negre no existeix, i pareix que vehicula coses més espirituals que materials.

Per a mi, el negre és el color fonamental, és una línia.

^{SBO} Abans també havies emprat el blanc i negre...

^{MAC} A mi m'interessa molt el poder d'evocació. El blanc i negre és a la base de tota pintura. En la concepció d'un quadre sempre hi ha un moment en blanc i negre, encara que només sigui per dir: aquí hi ha l'espai buit de la tela i ara jo hi afegesc alguna cosa. Aquest afegir sempre serà el negre.

^{SBO} Hi ha un catàleg de formes, formes simples i compostes. Això és molt evident en els darrers quadres, en els quals apareixen formes aïllades emmarcades en un fons blanc...

^{MAC} A mi m'interessa que amb dos o tres elements plàstics es puguin fer milers de coses, sempre hi haurà una combinació diferent, per això precisament és difícil arribar a un carreró sense sortida.

^{SBO} Els últims anys has treballat en sèries bastant compactes i, a partir de la sèrie, has anat ocupant espais progressivament. Aquesta obra, la qualifiques de sèrie o de moment creatiu més ampli?

^{MAC} No crec que sigui una sèrie tancada, més aviat serien cinc o sis sèries simultànies. D'altra banda, hi ha una focalització de l'atenció en alguns problemes molt concrets.

Hi ha un punt en el qual ara no treball específicament, la relació d'un quadre amb una escultura. Com passar d'un quadre a un volum, o viceversa. Des d'aquest punt de vista, els quadres poden aparèixer més comprensibles, cada quadre

pot ser un cos sòlid i amb un volum que es pot tallar. No sé si en molts de casos seria exagerat dir que es tracta de quadres esculpits, una escultura de l'espai pel seu propi volum, en una pintura hi ha una atmosfera... Per això, aquests quadres són com una escultura plana. Crec que he arribat a aquest plantejament perquè m'interessa molt l'escultura. Crec que no tenc un temperament d'escultor, però m'hi he llançat d'una manera pràctica. No em sent massa allunyat de Brancusi. No per la senzillesa, és més aviat per un impuls que tendeix a allò primigeni, a allò primitiu.

^{SBO} És curiós com a «Ruth y Booz» [Ruth i Booz] hi havia una anàlisi d'estils, de formes expressives i de repertoris. Aquí no hi ha res d'això, el negre està tan despullat que acaba essent un tall.

^{MAC} Sens dubte, no hi ha res exterior d'on es pugui partir, tot i que som conscient que el que pint és el que m'envolta. També hi ha una tradició de gent que ha pintat en blanc i negre.

^{SBO} Sí, els anys cinquanta, Franz Kline, Soulages... Però als teus quadres no hi ha gestualitat...

^{MAC} Jo parlaria més aviat de l'expressivitat d'allò gestual: cada vegada que faig una taca hi ha un raig de pintura que després escamp, és molt ràpid, però cal tenir cura de l'acabat.

^{SBO} Totes aquestes pintures tenen un correlat molt sistematitzat amb els papers, hi ha innumerables proves, que després passen a distintes dimensions.

^{MAC} Aquesta és la meva manera de concebre i treballar el quadre. Són obres que no es poden corregir, per això és necessari tenir les idees molt clares a l'hora d'abordar la tela.

^{SBO} Com es relaciona aquesta darrera obra amb l'obra anterior?

^{MAC} Crec que aquesta obra conté l'anterior. Fa anys, això s'hauria pogut plantejar, però d'una manera molt conceptual.

Ara, en canvi, sorgeix després d'un procés molt complex d'abstraccions i simplificacions de formes i estructures. En l'obra anterior, els triangles, les línies, els cercles, eren purament eines, eines de l'anàlisi. Ara és l'únic que en queda, el contingut és la meva experiència de pintor. S'allunya d'una pintura dramàtica.

Hi ha una tensió que creen les formes mateixes, però no es projecta del quadre a la ment, no hi ha missatge. S'allunya d'un cert tipus de pintura gestual i de línia temàtica que he fet. Però hi ha una substància que és la mateixa. He eliminat referències que eren molt presents en l'obra anterior, com ara Cézanne o Poussin.

És una pintura més dirigida a la vista que a la paraula. No incita a parlar-ne fàcilment, i en això es diferencia molt de les sèries anteriors en què hi havia molts d'elements literaris.

Vull intentar reconèixer-me en els meus quadres: que es diferenciïn d'altres propostes, d'altres persones que han utilitzat el blanc i el negre o la geometria. En aquest aspecte, accentuo i assenyal les diferències.

^{SBO} Hi ha alguns quadres en els quals sembla que s'aplica una ampliació de parts petites o detalls de quadres anteriors. Hi ha una intenció de dialogar amb la teva pintura.

^{MAC} En un moment determinat vaig adonar-me que ampliant alguns detalls el resultat era quelcom molt allunyat del model que jo copiava de Poussin, el detall arribava a perdre la identitat, hi havia figures que a partir d'un procés analític generaven formes abstractes que era impossible identificar.

^{SBO} Els papers constitueixen un vessant molt significatiu i cuidat en el teu treball, com es relacionen amb les teles?

^{MAC} Consider que els *collages* són com un diari, no hi ha una intenció clara de crear alguna cosa concreta. Per contra,

a la pintura això no passa mai. El paper no produeix una sensació de temor. A les teles, en canvi, hi ha dificultats o bloquejos.

Al paper, hi intervé l'atzar, mentre que als quadres això passa poques vegades. Els quadres gairebé sempre són decisions, sempre se sap què és el que es vol dir i fer.

Als papers, sovint hi trob línies que poden passar a la pintura, però això no passaria sense aquesta experimentació prèvia. A partir d'alguns papers de l'any passat ha sorgit la possibilitat de dur a terme aquestes teles, tot i que ja des de fa temps tenia la idea de realitzar quadres molt radicals. Als papers hi havia grans espais buits, cosa que no passava als quadres. Hi ha un paper en què apareixen dos angles rec-tes negres, aquest paper m'ha estimulat a fer quadres com aquests darrers.

^{SBO} Als papers, sobretot als de gran format, hi ha una capacitat de recursos extraordinària, que contrasta amb els quadres...

^{MAC} En un principi vaig intentar fer sobre la tela el mateix que als papers, però el procés era molt diferent i no era possible. Quan acceptes la tela tal com és, amb dimensions més grans, més rígida, etc., es pot fer alguna cosa paral·lela, però, per descomptat, sense arribar als mateixos resultats. Fins i tot, per plantejar-me molts de quadres, faig papers més grans, esbossos, aferr al paper taques d'altres papers, de manera que pugui tenir una visió prèvia i aproximada del resultat. Hi ha quadres que els he fet en vint minuts, però que han tengut un procés de preparació molt llarg, a força de dibuixos, *collages*, esbossos...

Crec que era Ryman —als quadres del qual, sobretot als darrers, no hi ha pràcticament res, tenen una aparença absolutament nua—, que deia que l'aparença no té res a veure amb la realitat. Un quadre d'aparença fàcil em costa mesos de treball. La virtut de la pintura és que sembla molt fàcil, com més fàcil sembla més complexitat comporta, més dedicació,

més entrega... Crec que també deia que el que descartes adquireix una presència més reforçada.

^{SBO} No crec que aquestes obres tinguin molt a veure amb el minimalisme.

^{MAC} Hi ha una certa mística del despullament que pot tenir molt a veure amb Ellsworth Kelly, amb els minimalistes, amb Malèvitx, i és quelcom que m'estimula i m'agrada.

Al principi de la meua carrera estava immers en un món geomètric, feia construccions de fusta, treballs com a de bricolatge en què integrava molts de materials, acer, plàstic. Hi havia molt poca pintura i molt *assemblage*. Més que quadres, feia simulacres de quadres. Amb les vocals hi hagué un tall radical en què es va reafirmar la meua voluntat de ser pintor. Per exemple, el treball d'Ellsworth Kelly no se sap si és pintura o no és pintura, però en el cas dels pintors gestuals és perfectament clar que són pintura. Per això, no és gens estrany que jo cercàs una via que em facilitàs les coses, que no hi hagués ni figura ni representació.

^{SBO} Tal vegada, per això aquestes obres són molt teves.

^{MAC} Sí, m'hi identific molt. Els darrers deu anys he estat molt conscient d'aprofundir en mi, que és aprofundir en l'estil. Crec que s'ha de parlar més de metamorfosi que de canvis.

Jo ho veig com un intent, vas per la vida i vas recollint coses, les carregues, records, històries, coses que trobes i guardes. De sobte, vas molt carregat i dius: «vull anar lleuger», les tires i segueixes. No pots anar molt carregat perquè et sufoques, t'ofegues... En mi també hi ha la intenció d'alliberar-me de llasts.

Reedició de la conversa mantenguda entre Miguel Ángel Campano i Santiago B. Olmo, a Sóller, 1993, publicada al catàleg de l'exposició «Pinturas 1993» [Pintures 1993], a la galeria Juana de Aizpuru, Madrid.

Accents i diferència

Miguel Ángel Campano

Del 18 de setembre de 2020

al 28 de febrer de 2021

Organització

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma en col·laboració amb el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir de l'exposició «Miguel Ángel Campano. D'après»

Direcció

Imma Prieto

Comissariat

Imma Prieto

Coordinació exposició

Catalina Joy

Registre

Soad Houman

Rosa Espinosa

Muntatge

Xicarandana

Es Baluard Museu

Julia Homar

Transport

Ordax

Art Ràpid

Assegurances

Correduría MARCH R.S.

AON

Disseny gràfic

Hermanos Berenguer

Coordinació publicació

Eva Cifre

Irene Amengual

Mireia Guitart

Textos

Imma Prieto. Directora d'Es Baluard

Museu d'Art Contemporani de Palma

Manuel Borja-Villel. Director del Museo

Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Santiago B. Olmo. Director del Centro

Galego de Arte Contemporánea

Traduccions

Àngels Álvarez

Impressió

Amadip Esmert

Crèdits fotogràfics

Arxiu Es Baluard Museu d'Art

Contemporani de Palma. Fotografia:

Joan-Ramon Bonet, portada

Cortesía El Instante Fundación, p. 20

Cortesía Fundación Juan March,

Madrid. Fotografia: Joan-Ramon

Bonet/David Bonet, p. 15

© Fundació "la Caixa".

Art Contemporani, p. 18

Javier Campano, p. 20

Pablo León, p. 17

© de la present edició, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2020

© dels textos, els autors

© de les obres, Miguel Ángel Campano, VEGAP, Palma, 2020

Agraïments

Col·lecció "la Caixa". Art Contemporani

El Instante Fundación

Fundación Juan March, Museu

Fundación Juan March, Palma

Galeria Carles Taché

Galeria Juana de Aizpuru

Galeria Maior

Llegat de Miguel Ángel Campano

Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofía

Juana de Aizpuru

Catalina Ballester

Nimfa Bisbe

Manuel Borja-Villel

Javier Campano

Simón Campano

Oscar Fanjul

Manuel Fontán del Junco

Pilar Lapastora

Jero Martínez

Lidia Mateo Leivas

Pentuca Montes

Santiago B. Olmo

Curra Orozco

Cristina Pons

Juan Antonio Puerta

Carles Taché

Beatriz Velázquez

Teresa Velázquez

Diego Vijande

DL PM 719-2020

ISBN 978-84-949988-6-7

#CAMPANOESEBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD
MUSEU D'ART
CONTEMPORANI
DE PALMA

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20H,
DIUMENGE DE 10 A 15H