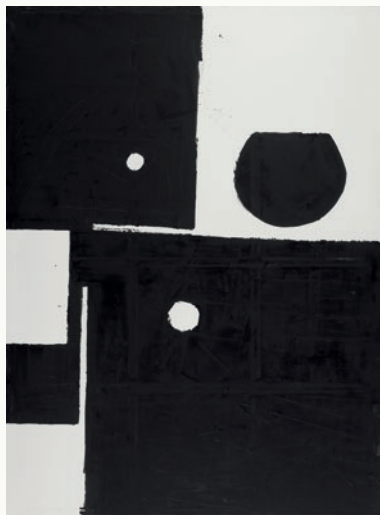


# ACENTOS Y DIFERENCIA

18.09.2020–28.02.2021



MIGUEL  
ÁNGEL  
CAMPANO

# MIGUEL ÁNGEL CAMPANO. ACENTOS Y DIFERENCIA

Imma Prieto

Adentrarse en el universo de Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 - Cercedilla, Madrid, 2018) es acercarse a una multiplicidad de referencias, influencias y estilos. El proyecto «Acentos y diferencia» que presentamos en Es Baluard Museu es una revisión de aquellos momentos que han sido cruciales en su trayectoria. Instantes de cambio y ruptura, también de confesión.

«Acentos y diferencia» es también una relectura de la exposición «D'après» que se presentó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2019. La muestra en Madrid, en la que participó Campano de forma activa antes de morir, supone pensar en cómo algunos artistas han sido claves en su trayectoria, desde Poussin, Delacroix, Guerrero o Gris, hasta la escritura de Rimbaud o Lorca. No se busca tanto un legado directo, sino que más bien nos invita a detenernos y a pensar qué ha supuesto en su pintura haberse acercado a ellos. Cómo Campano ha tamizado miradas tan diversas y ha conseguido crear un estilo propio «a partir de». Si la muestra «D'après» nos acerca a un estudio exhaustivo de carácter retrospectivo, «Acentos y diferencia» lleva a cabo una selección de naturaleza antológica, reivindicando el propio quehacer de Campano. Es decir, se recupera su gesto y se plantea un recorrido curatorial «a partir de»: ¿Cómo se construye Campano a partir de Poussin? ¿Y «Acentos y diferencia» a partir de «D'après»?

Con este proyecto fortalecemos una de las principales líneas de investigación de la institución, tanto desde un punto de vista de recuperación y contextualización histórica de las prácticas artísticas que se han desarrollado en el territorio balear, como desde la necesidad de visitar, releer y reescribir nuevas historiografías. Este gesto, que viene a

Miguel Ángel Campano, *SUBASH*, 20.9.94, 1994.  
Óleo sobre lienzo, 320 × 234 cm. Es Baluard Museu  
d'Art Contemporani de Palma, depósito colección  
Ajuntament de Palma

alumbrar las nuevas formas de conocimiento de nuestro legado, forma también parte del propio quehacer de Campano. Regresar, releer y volver a imaginar otros modos de asumir el pasado y sus contextos.

Miguel Ángel Campano es una de las figuras clave para entender cómo el lenguaje pictórico recobró su lugar en la escena española de la década de los ochenta. La pintura se abrió paso a través de un diálogo entre abstracción y figuración, entre riqueza cromática o monocromía, dicotomías que también caracterizan bien al artista. A lo largo de su carrera, la pincelada de Campano madura a partir de un solo condicionante, el de abrirse paso en la tela desde una libertad absoluta.

En la década de los setenta realiza algunas piezas de pequeño formato con una marcada huella constructivista, geometrías en las que el color marca y disuelve espacios mediante la utilización de materiales diversos (desde el cartón al aglomerado o el contrachapado), como se observa en *El volumen azul y amarillo* (1975). Esta obra, junto con otros trabajos, se inscribe en el periodo caracterizado por algunas de las investigaciones espaciales desarrolladas por el Grupo de Cuenca. A partir de este momento Campano se distinguirá por unas cromáticas vivas, encendidas, en las que su gesto ya denota fuerza y su pincelada ímpetu. Bajo esta estela expresiva nos acercamos a la investigación que llevó a cabo con la serie «Vocales» (1979-1980), que realiza a raíz de la poesía de Arthur Rimbaud. Estos trabajos abren un nuevo campo semántico en el que el artista reflexiona no solo sobre la pintura, sino sobre su significado.

Simultáneamente, coincidiendo con sus estancias en París, se adentra en la realización de obras de gran formato mediante las que reinterpreta a algunos de los grandes maestros de la pintura francesa: no es difícil pensar en Paul Cézanne y su serie de pinturas sobre la montaña de Sainte-Victoire en relación con obras como *El zurdo* (1980), en las que se aprecia un claro interés en la descomposición

espacial mediante una geometrización de los volúmenes. O algunas de las representaciones en las que el mar deviene protagonista, como en *Naufragio* (1983) o *Mar* (1983). Si bien en la primera se aprecian influencias de Delacroix o, quizás también, de Géricault, ambos principales precursores del romanticismo francés, en la segunda se establecen diálogos que nos acercan al impresionismo de la mano de Monet. Aunque, por encima de ellos, es Poussin el artista que más despertará la admiración del artista madrileño, sobre todo en el modo de entender la ruptura y la innovación. Acercarnos a los estudios de Poussin en torno al tema del diluvio nos devuelve a las obras antes citadas y a otras representaciones, como las trabajadas con la serie «La Grappa» o «Ruth y Booz», las cuales nos aproximan a los cuadros *L'Automne* [El otoño] y *L'Été* [El verano], pertenecientes a *Les Quatre Saisons* [Las cuatro estaciones] de Poussin.

Un aspecto por destacar en las apreciaciones de Campano es cómo en cada composición se entremezclan modos de entender el espacio pictórico, cómo se acerca a la mirada de cada uno de los maestros que ha estudiado. No es difícil encontrar la huella de Poussin combinada con aspectos que rememoran a Cézanne. Campano va en busca de una especie de absoluto, de una fuente heterogénea desde la que asumir un sentido pleno del significado de pintura. Su trabajo engloba tradición y vanguardia, forma y contenido, auspiciado siempre por una suerte de energía primigenia que lo empuja hacia su camino personal. Una de las singularidades que mejor define su estilo pasa, precisamente, por el hecho de asumir que no hay un estilo que lo defina. La imposibilidad de clasificación es uno de los rasgos que mejor habla de su espíritu libre y curioso, en constante revisión e investigación. Su obra sabe aproximarse a cierta visceralidad cargada de una energía que madura a partir de impulsos. Si por un lado se detiene a estudiar y a analizar la propia historia del arte, por otro está al día de aquello que acontece en su contexto, no solo a nivel pictórico, también literario

o musical. Y siempre envuelto por un flujo que lo vincula a nuevos horizontes plásticos.

A principios de los años noventa su obra da un giro que lo acerca hacia un universo cada vez más abstracto, alejado de narrativas. Incluso sus interpretaciones sobre el paisaje sintetizan a la perfección su habilidad para reducir la figura a su mínima expresión.

Como siempre en su trayectoria, simultáneamente nos encontramos con obras que responden a otras inquietudes. Composiciones como *SUBASH*, 20.9.94 (1994) o *Sin título 4* (1991) se abren a un diálogo entre el blanco y el negro mediante el que podemos afirmar que hay un regreso a un grado cero de la pintura. Paulatinamente va desapareciendo toda referencia «a algo o a alguien».

Acercarnos a estas obras nos permite pensar que la pintura sigue más allá del límite del lienzo. Son obras expansivas, en las que los trazos o figuras, de estirpe geométrica, parecen haber sido recortadas. Campano disecciona el espacio, amplía o reduce mostrando un control absoluto sobre la tela. Combina líneas rectas o curvas, provocando que sea el duelo entre blanco y negro el que marca la tensión pictórica. Como él mismo confesaría en una entrevista realizada en los noventa:

«A mí me interesa mucho el poder de evocación. El blanco y negro está en la base de toda pintura. Al concebir un cuadro siempre hay un momento en blanco y negro, aunque sea solo para decir: aquí está el espacio vacío de la tela y ahora yo añado algo. Ese añadir siempre va a ser el negro. [...] A mí me interesa que con dos o tres elementos plásticos se puedan hacer miles de cosas, siempre habrá una combinación diferente, por eso precisamente es difícil llegar a un callejón sin salida».<sup>1</sup>

1. Conversación entre Miguel Ángel Campano y Santiago B. Olmo, Sóller, 1993 (publicada en el catálogo *Pinturas 1993*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid).

Se trata de entender sus palabras a modo de reflexión pausada en torno al espacio y a la práctica artística, solo así podemos entender una de sus apuestas más singulares, emblemáticas y sugerentes. Con *Eliás (d'après Daniel Buren)* [Eliás (según Daniel Buren)] (1996-1999), Campano adopta el muro como lienzo, proyectando la expansión de su gesto en el espacio arquitectónico. En esta serie-instalación parte del punto como mínima expresión de la geometría, pero también como síntesis de las incursiones espaciales del francés Daniel Buren, quien mediante el uso de formas simples establece nuevas realidades mediante el color y una expansión de formas en el espacio. Campano, a través de una repetición casi ilimitada círculo/punto, compone y descompone nuevas cosmogonías a partir de la ubicación de cada uno de los puntos en el espacio de la sala. Tal y como se observa en fotografías de su primera intervención en la galería Maior, en la propuesta realizada en la exposición «D'après», en el MNCARS, o en la que se ha llevado a cabo en Es Baluard Museu, para la que son los propios puntos los que guían al espectador desde la escalera exterior hasta la sala de exposiciones.

En obras como *Simón* (1998) o en la serie «Plegaria» (1997), las composiciones geométricas en blanco y negro adoptan una nueva categoría, siendo capaces de generar vibración e incluso estremecer el espacio. Estos trabajos nos recuerdan, sutilmente, a Malévich o Kandinsky, sobre todo, en relación con la capacidad de generar dinamismo y ritmo. Sus pinturas se acercan a la idea de partitura sin pentagrama. Como si dispusiese las notas en un espacio en el que no rige el orden externo, pero sí el interno. Campano genera musicalidad y movimiento, como si con cada figura dispusiese de un motor interno interconectado con el resto de elementos.

A final de los años noventa, Campano regresa al color y se servirá del tejido indio tipo *lungui*<sup>2</sup> como soporte de

2. El *lungui* es una prenda tradicional de vestir que se utiliza en India, Pakistán, Indonesia, Singapur, el Cuerno

pintura, interesado en una dialéctica entre transparencia y opacidad. La trama reticular de estas telas será un motivo más para investigar un nuevo modo de enfrentar el espacio. Y, de hecho, no solo será el tejido lo que provocará una línea de investigación pictórica nueva, su estancia en la India lo acercará a una visión del mundo más esencialista, algo que se traducirá en un nuevo modo de concebir el diálogo entre formas y colores. Los nuevos juegos visuales quedarán reflejados en obras como *Samael* (2000).

En algunas ocasiones, Campano regresa a la tela buscando nuevos retos a partir de ideas aprehendidas anteriormente. Consciente del saber ilimitado que esconden los grandes maestros, piensa la realidad desde símbolos que conoce, pero queriendo llegar a puertos desconocidos. A partir de un contraste cromático intercepta un elemento sencillo que parece introducirse en la composición como algo ajeno, como si fuese algo inesperado, no invitado a participar: *Brecha* (2001) o *Brecha Y griega* (2002).

La exposición permite acercarse a una de las trayectorias más complejas y diversas, haciendo hincapié en esos momentos de ruptura de los que el artista era plenamente consciente.

El propio título «Acentos y diferencia» indica esa capacidad que lo envolvía a la hora de puntualizar rupturas e intereses, herencias e investigaciones, sin dejar de ser exclusivamente él mismo. Su trabajo crece y madura con sus giros y cambios, cada composición es fruto de múltiples reflexiones previas, de días enteros estudiando a los clásicos, mientras buscaba huecos mediante los que horadar la realidad. Campano acentúa y reconoce, mientras se desplaza y marca diferencias:

de África y la península arábiga. Habitualmente se coloca alrededor de la cintura de forma holgada y ayuda a que la vestimenta sea compatible con las altas temperaturas.

«Este es mi modo de concebir y trabajar el cuadro. Son obras que no se pueden corregir, por eso es necesario tener las ideas muy claras a la hora de abordar el lienzo. [...] Creo que esta obra contiene la anterior. [...] Hay una tensión que crean las propias formas, pero no se proyecta del cuadro a tu mente, no hay mensaje. Se aleja de un cierto tipo de pintura gestual y de línea temática que he hecho yo. Pero hay una sustancia que es la misma. [...] Es una pintura que se dirige más a la vista que a la palabra. No se presta a que se hable de ella fácilmente, y en esto se diferencia mucho de series anteriores en las que había elementos literarios. [...] Quiero intentar reconocermé en mis cuadros: que se diferencien de otras propuestas, de otras personas que han usado el blanco y el negro o la geometría. En este aspecto acentúo y señalo las diferencias».<sup>3</sup>

La realidad se filtra en muchas de sus composiciones, no bajo la voluntad de mimesis o interpretación, sino a partir del efecto que provoca en él, es decir, a partir de su estado personal. El modo de abordarla se desvela a partir de creaciones muy sutiles e incluso antagonicas. Esta paradoja queda bien reflejada en las pequeñas piezas escultóricas bautizadas bajo el nombre de *Patrañas* (2004-2017). Estos trabajos, de apenas más de diez centímetros, se componen de materiales tan diversos como un paquete de tabaco o un terrón de azúcar. Es una especie de amasijo en el que de forma magistral disecciona la realidad, la hace hablar desde su sinsentido. La contradicción aparece cuando nos acercamos a trabajos, coetáneos en el tiempo, en los que desde el silencio del blanco borra y disuelve realidades, como en *Calvario* (2006) o *Estío* (2007).

3. Conversación entre Miguel Ángel Campano y Santiago B. Olmo, Sóller, 1993 (publicada en el catálogo *Pinturas 1993*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid).

Esta exposición también nos acerca al Campano más personal a través de sus cuadernos de notas y borradores. Materiales que contienen intimidades estéticas, detalles que conectan obras alejadas en el tiempo, pero cercanas en lo esencial.

La trayectoria de Campano se traduce, sin lugar a dudas, en un *Campano después de Campano*. Pero no hay que entenderla desde la autorreferencialidad, sino desde la honestidad. Su pintura apunta a una verdad sin filtros ni tapujos. Su gesto es su pensamiento y es su sentir:

«Quico Rivas ¿Apolíneo o dionisiaco?

Miguel Ángel Campano Dionisiaco.

QR ¿La verdad o la belleza?

MAC Son lo mismo.

QR ¿La pintura o la música?

MAC La música.

QR ¿Qué importa más, el tamaño o el oficio?

MAC El corazón». <sup>4</sup>

4. Conversación entre Miguel Ángel Campano y Quico Rivas, Madrid, 2004 (publicada en el catálogo *Campano*, Galería Pelaires, Palma).

## MIGUEL ÁNGEL CAMPANO. D'APRÈS

Manuel Borja-Villel

A principios de la década de 1980, coincidiendo con un momento de profundos cambios a nivel institucional, cultural y sociopolítico en nuestro país, una serie de creadores en sintonía con cierto contexto internacional alcanzó una notable relevancia, dada su firme apuesta por el retorno del medio pictórico a la centralidad de la escena artística. Este gesto no estuvo exento de polémica, pues la pintura por la que se decantaban abría de nuevo el debate sobre la cuestión de la autonomía del arte; esto es: la discusión sobre la posibilidad y pertinencia de liberar la práctica estética de una funcionalidad política y social para valorarla únicamente de acuerdo con su propia especificidad. Sin embargo, la defensa que estos artistas hicieron de lo pictórico como medio expresivo lejos de verse como el deseo del regreso a un orden clásico se concibió —y, en cierta medida, también se instrumentalizó— como la encarnación de un arte nuevo para un nuevo tiempo en la España de la Transición. Este arte, no sin cierta candidez (quizás por ser fruto de un anhelo durante mucho tiempo reprimido), se inclinaba por una suerte de internacionalización acrítica, abriéndose hacia Europa y mirando el futuro con un optimismo desconflictuado. Pero bajo su aparente despolitización subyacente, no obstante, un malestar y un afán de contestación que, en última instancia, también era una posición política.

El artista Miguel Ángel Campano (Madrid, 1948 - Cercedilla, Madrid, 2018) participó en las dos exposiciones que otorgaron visibilidad y centralidad a esta emergente tendencia: «1980» (1979) y «Madrid D.F.: Aspectos de la nueva escena plástica madrileña» (1980). En ambas se abogaba por lo que podríamos describir como una pintura autosuficiente y gozosa que se bastaba y agotaba en sí misma (o, en todo caso, en su referencialidad puramente plástica), y que no necesitaba coartadas políticas ni teórico-discursivas para legitimarse.

En el caso de Campano, su práctica refleja la apasionada relación que mantuvo a lo largo de toda su vida con la pintura. Una carrera salpicada de saltos, requiebros y desvíos que le llevaron a transitar por territorios estilísticos muy diferentes (de ahí su insistencia en definir su práctica como un «no estilo») y determinada por un cuestionamiento radical y permanente de la pintura, aun sin abandonarla en ningún momento.

Dicha trayectoria se inicia en la década de 1970, cuando realiza sus primeros trabajos: obras de pequeño formato y acusada dimensión constructivista muy deudoras de los ejercicios de abstracción geométrica desarrollados por algunos de los integrantes del denominado Grupo de Cuenca. Estos rigurosos esquemas geométricos, presentados a menudo como variaciones, dieron pronto paso a una pintura de naturaleza gestual, donde el color fue tomando cada vez mayor protagonismo y en la que se hace evidente la influencia fundamental que el expresionismo abstracto norteamericano empezaba a tener en su trabajo.

Ese lenguaje gestual impregna su producción desde finales de la década de 1970 hasta principios de la siguiente, como evidencia *La vorágine. Abstracción en rojo* (1980) o su serie en torno al poema *Voyelles* [Vocales], soneto en el que Arthur Rimbaud asocia imágenes y colores a los sonidos de las vocales. La elección de este poema marcó en la obra de Campano el punto de partida de un complejo proceso de investigación y metarreflexión pictórica, evidenciando la matriz textual que reside en su forma de abordar lo pictórico.

El grupo de lienzos realizados a propósito de dicho soneto constituye, además, uno de los primeros proyectos en los que Campano asume la intertextualidad como estrategia artística y la serie como metodología de trabajo. Ambos aspectos jugarán un papel fundamental en sus producciones conocidas como *d'après*, que realiza en los años ochenta y en las que estudia y reinterpreta obras de grandes figuras de la historia de la pintura francesa, como Paul Cézanne, Eugène Delacroix o Nicolas Poussin. Un acercamiento que funciona a un mismo tiempo como homenaje, premisa y ejercicio de

deconstrucción, y que también le sirve para profundizar en la configuración y expansión de su propio vocabulario.

Es en París, ciudad que durante muchos años fue su lugar de residencia, donde Campano comenzó a desarrollar estos trabajos *d'après*, gracias a los cuales se interesa por la pintura al natural y por visitar críticamente géneros como la naturaleza muerta y el paisaje. Resulta clave a este respecto su trabajo en torno a Cézanne, autor que inspiraría sus lienzos sobre montañas, basados en los cuadros que el pintor francés dedicó al Mont Sainte-Victoire o, de un modo más indirecto, su serie «Omphalos» [Ónfalos] (1984-1985) que realiza tras visitar las ruinas del templo de Apolo en Delfos, considerado en la Antigüedad como el centro («ombbligo») del mundo.

En esta última serie también resuena el eco de Poussin, creador que le influyó profundamente. Tres trabajos medulares de su carrera —«Le déluge d'après Poussin» [El diluvio según Poussin] (1981-1982), «La Grappa» (1985-1986) y «Ruth y Booz» (1989-1992)— nacen como estudios *d'après* del ciclo alegórico que Poussin dedicó a las cuatro estaciones al final de su vida. Trabajos estos muy diferentes que, sin embargo, están estrechamente ligados por medio de la exhaustiva reinterpretación que Campano hace de los lenguajes pictóricos de las vanguardias, explorando cómo desentrañar las claves genealógicas de la plástica y la pintura contemporáneas.

A principios de la década de 1990, su trabajo alcanza un alto grado de depuración al desaparecer no solo las referencias a la tradición pictórica sino también cualquier atisbo de narratividad y de vocación mimética. Elaborados en blanco y negro, el contraste entre lo lleno y lo vacío juega un papel muy importante. En un primer momento, se vale de composiciones de formas duras que poco a poco se suavizan e incluso adquieren cierta dimensión orgánica. A través del uso de estructuras repetitivas, Campano consigue imprimir en estas obras, cercanas al suprematismo, una fuerza rítmica y poética de gran intensidad, de la que es ejemplo emblemático la serie «Plegaria» (1995-1997), con sus múltiples figuras rectangulares distribuidas de un modo casi musical por el lienzo.



Conviene mencionar una obra de gran particularidad dentro de su trayectoria: *Eliás (d'après Daniel Buren)* [Eliás (según Daniel Buren)] (1996-1999), serie-instalación en la que, partiendo del punto como «expresión mínima de la geometría», Campano genera un extraño efecto cromático a pesar de valerse tan solo del blanco, el negro y la propia tela sin tratar. Esta pieza constituye, además, un poderoso ejercicio de investigación conceptual en torno a la capacidad que tiene la pintura de intervenir/interferir sobre el espacio (de ahí la referencia al artista Daniel Buren), así como a la capacidad generativa de la repetición.

Dando un nuevo giro a su carrera, a finales de los noventa el artista retoma el uso del color, incorporando por otra parte como soporte el tejido indio de tipo *lungui*, pues halla en su trama reticular la posibilidad de explorar nuevas potencialidades expresivas. De esta época, destacan también aquellos cuadros que realiza a raíz de su reencuentro con José Guerrero, en los que evoca la cualidad «vibrante» de la pintura de este autor, al que había conocido en los años setenta y que siempre fue uno de sus referentes.

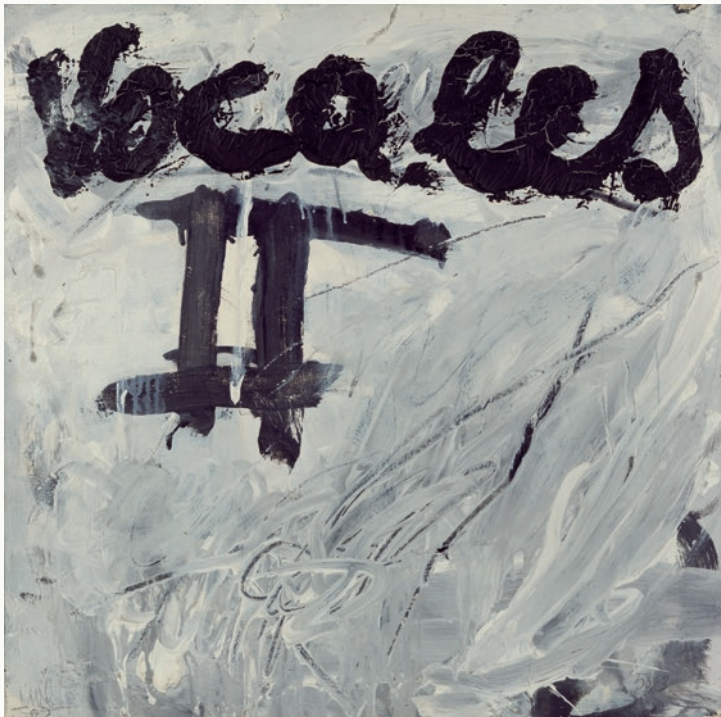
La muestra retrospectiva que le dedica el Museo Reina Sofía a Miguel Ángel Campano examina las principales cuestiones y problemáticas que este artista abordó a lo largo de su carrera, dando cuenta con ello de los sucesivos ciclos que la constituyen y de la estrecha interrelación que, aunque no siempre resulte evidente, existe entre ellos. Con este recorrido se desea profundizar en el (re)conocimiento de la figura y el legado de Campano, autor que, con su lectura crítica de la pintura del pasado y del propio medio pictórico, fue capaz de generar una obra de gran singularidad y sensibilidad que le ha convertido en una referencia ineludible de la creación artística contemporánea de nuestro país.

Reedición del texto institucional, publicado en 2019 en el catálogo de la exposición «Miguel Ángel Campano. D'après» en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Miguel Ángel Campano, *Sin título (El puente II)*, 1979.  
Óleo, grafito y pastel sobre lienzo, 200 × 322 cm.  
Colección Fundación Juan March, Museu Fundació  
Juan March, Palma





Miguel Ángel Campano, *Voyelles II (35)* [Vocales II (35)],  
1982-1983. Óleo sobre lienzo, 49,5 × 40 cm. Colección particular



Miguel Ángel Campano, *Naufragio*, 1983.  
Óleo sobre lienzo, 200 × 220 cm. Colección particular



Miguel Ángel Campano, *La Grappa XXXVIII*, 1986.  
Óleo sobre lienzo, 202 × 294 cm. Colección “la Caixa”.  
Arte Contemporáneo



Miguel Ángel Campano, *Elias (d'après Daniel Buren)*  
[Elias (según Daniel Buren)], 1996-1999. Óleo sobre lienzo,  
dimensiones variables. Galería Maior



Javier Campaño, *Las Patrañas de Miguel Ángel Campaño*,  
2018-2019 (patraña 74). Impresión digital, 30,2 × 40,5 cm.  
Ed. 3/fotografía. El Instante Fundación

## CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL CAMPANO

por Santiago B. Olmo

La última obra de Miguel Ángel Campaño supone un corte con los métodos y planteamientos de la obra anterior más reciente, la serie «Ruth y Booz», que tomaba como punto de partida *L'Été* [El Verano] de Poussin.

En el estudio hablamos de radicalidad. A través de los mínimos recursos se alcanza el efecto máximo. No hay trampa, la pintura se presenta de manera cruda, sin arropamientos.

<sup>SBO</sup> ¿Cómo abordas el negro sobre blanco? Ahí desaparecen las diferencias concretas, figurativas, las claves. El cuadro se plantea de una manera nueva y diferente...

<sup>MAC</sup> Antes había cosas que quería hacer y que, sin embargo, no tenían cabida en lo que estaba realizando, ahora todo tiene cabida. En «Ruth y Booz» todo estaba muy delimitado.

En cierta manera, todas estas obras se me hacen conscientes a lo largo del desarrollo de la serie anterior. Con muy pocos recursos pictóricos podía definir una figura o un elemento del cuadro de Poussin. Una figura de Poussin después del proceso era irreconocible incluso como tal figura. Únicamente era un resto, un vestigio.

Ese fue el punto de partida: se puede evocar algo real u objetivo sin utilizar recursos miméticos, utilizando precisamente elementos abstractos para sugerir cosas concretas.

En «Ruth y Booz» había un planteamiento que a mí nunca me acabó de convencer del todo, y era partir de algo pictórico para transformarlo, pero tras el proceso seguía siendo pictórico. La pintura siempre es pintura, y se puede evocar sin copiar.

<sup>SBO</sup> ¿Hay un impulso originario en el «negro sobre blanco»?



<sup>MAC</sup> En cierta manera es lo más inmediato, pero ¿por qué no puede ocurrir con otro color? El negro siempre parece más mental, en la realidad no existe el negro, y parece vehicular cosas más espirituales que materiales.

Para mí, el negro es el color fundamental, es una línea.

<sup>SBO</sup> Antes también habías empleado el blanco y negro...

<sup>MAC</sup> A mí me interesa mucho el poder de evocación. El blanco y negro está en la base de toda pintura. Al concebir un cuadro siempre hay un momento en blanco y negro, aunque sea solo para decir: aquí está el espacio vacío de la tela y ahora yo añado algo. Ese añadir siempre va a ser el negro.

<sup>SBO</sup> Hay un catálogo de formas, formas simples y compuestas. Esto es muy evidente en los últimos cuadros en los que aparecen formas aisladas enmarcadas en un fondo blanco...

<sup>MAC</sup> A mí me interesa que con dos o tres elementos plásticos se puedan hacer miles de cosas, siempre habrá una combinación diferente, por eso precisamente es difícil llegar a un callejón sin salida.

<sup>SBO</sup> En los últimos años has trabajado en series bastante compactas y a partir de la serie has ido ocupando espacios progresivamente. Esta obra, ¿la calificas como una serie o como un momento creativo más amplio?

<sup>MAC</sup> No creo que sea una serie cerrada, más bien serían cinco o seis simultáneas. Por otro lado, hay una focalización de la atención en una serie de problemas muy concretos.

Hay un punto en el que ahora no estoy trabajando específicamente, la relación de un cuadro con una escultura. De cómo pasar de un cuadro a un volumen, o viceversa. Desde ese punto de vista, los cuadros pueden aparecer más comprensibles, cada cuadro puede ser un cuerpo sólido y con un volumen

que se puede cortar. Yo no sé si en muchos casos sería exagerado decir que se trata de cuadros esculpidos, una escultura del espacio por su propio volumen, en una pintura hay una atmósfera... Por eso, estos cuadros son como una escultura plana. Creo haber llegado a este planteamiento porque me interesa mucho la escultura. Creo que no tengo un temperamento de escultor, pero me he lanzado a ello de forma práctica. No me siento demasiado alejado de Brancusi. No por la sencillez, es más bien por un impulso que tiende a lo primigenio, a lo primitivo.

<sup>SBO</sup> Es curioso como en «Ruth y Booz» había un análisis de estilos, de formas expresivas y de repertorios. Aquí no hay nada de eso, el negro es tan desnudo que acaba siendo un corte.

<sup>MAC</sup> Desde luego, no hay nada exterior de lo que partir, aunque soy consciente de que lo que estoy pintando es lo que me rodea. También hay una tradición de gente que ha pintado en blanco y negro.

<sup>SBO</sup> Sí, los años cincuenta, Franz Kline, Soulages... Pero en tus cuadros no hay gestualidad...

<sup>MAC</sup> Yo hablaría más bien de la expresividad de lo gestual: cada vez que hago una mancha hay un chorro de pintura que luego extiende, es muy rápido, pero hay que cuidar el acabado.

<sup>SBO</sup> Todas estas pinturas tienen un correlato muy sistematizado con papeles, hay innumerables pruebas, que luego pasan a distintas dimensiones.

<sup>MAC</sup> Este es mi modo de concebir y trabajar el cuadro. Son obras que no se pueden corregir, por eso es necesario tener las ideas muy claras a la hora de abordar el lienzo.

<sup>SBO</sup> ¿Cómo se relaciona esta última obra con la obra anterior?

<sup>MAC</sup> Creo que esta obra contiene la anterior. Hace años esto podría haberse planteado, pero de un modo muy conceptual.

Ahora, en cambio, surge tras un proceso muy complejo de abstracciones y simplificaciones de formas y estructuras. En la obra anterior, los triángulos, las líneas, los círculos eran puramente herramientas, útiles del análisis. Ahora es lo único que queda, el contenido es mi experiencia de pintar. Se aleja de una pintura dramática.

Hay una tensión que crean las propias formas, pero no se proyecta del cuadro a tu mente, no hay mensaje. Se aleja de un cierto tipo de pintura gestual y de línea temática que he hecho yo. Pero hay una sustancia que es la misma. He eliminado referencias que estaban muy presentes en la obra anterior, como eran Cézanne o Poussin.

Es una pintura que se dirige más a la vista que a la palabra. No se presta a que se hable de ella fácilmente, y en esto se diferencia mucho de las series anteriores en las que había muchos elementos literarios.

Quiero intentar reconocermé en mis cuadros: que se diferencien de otras propuestas, de otras personas que han usado el blanco y el negro o la geometría. En este aspecto, acentúo y señalo las diferencias.

<sup>SBO</sup> Hay ciertos cuadros en los que parece aplicarse una ampliación de partes pequeñas o detalles de cuadros anteriores. Hay una intención de dialogar con tu pintura.

<sup>MAC</sup> En un momento determinado me di cuenta de que ampliando algunos detalles el resultado era algo muy alejado del modelo que yo copiaba de Poussin, el detalle llegaba a perder la identidad, había figuras que a partir de un proceso analítico generaban formas abstractas que era imposible identificar.

<sup>SBO</sup> Los papeles constituyen una vertiente muy significativa y cuidada en tu trabajo, ¿cómo se relacionan con las telas?

<sup>MAC</sup> Considero que los *collages* son como un diario, no hay una intención clara de crear algo concreto. Por el contrario, en

pintura esto no pasa nunca. El papel no produce una sensación de temor. En las telas, en cambio, hay dificultades o bloqueos.

En el papel entra el azar, mientras que en los cuadros esto ocurre muy raramente. Los cuadros casi siempre son decisiones, siempre se sabe qué es lo que se quiere decir y hacer.

En los papeles a menudo encuentro líneas que pueden pasar a la pintura, pero esto no sucedería sin esa experimentación previa. A partir de ciertos papeles del año pasado ha surgido la posibilidad de llevar a cabo estas telas, aunque ya desde hace tiempo tenía la idea de realizar cuadros muy radicales. En los papeles había grandes espacios vacíos, cosa que no ocurría en los cuadros. Hay un papel en el que aparecen dos ángulos rectos negros, este papel me ha estimulado a hacer cuadros como estos últimos.

<sup>SBO</sup> En los papeles, sobre todo en los de gran tamaño, hay una capacidad de recursos extraordinaria, que contrasta con los cuadros...

<sup>MAC</sup> En un principio intenté hacer lo mismo que en los papeles sobre tela, pero el proceso era muy distinto y no era posible. Al aceptar la tela tal como es, con dimensiones más grandes, más rígida, etc., se puede hacer algo paralelo, pero desde luego sin llegar a los mismos resultados. Incluso para plantearme muchos cuadros, hago papeles más grandes, bocetos, pego en el papel manchas de otros papeles, de manera que pueda tener una visión previa y aproximada del resultado. Hay cuadros que he hecho en veinte minutos, pero cuyo proceso de preparación ha sido muy largo, a base de dibujos, *collages*, bocetos...

Creo que era Ryman —en cuyos cuadros, sobre todo en los últimos, no hay prácticamente nada, su apariencia es absolutamente desnuda—, que decía que la apariencia no tiene nada que ver con la realidad. Un cuadro de apariencia fácil me cuesta meses de trabajo. La virtud de la pintura es que parece muy fácil, cuanto más fácil parece más complejidad entraña,

más dedicación, más entrega... Creo que también él decía que lo que descartas adquiere una presencia más reforzada.

<sup>SBO</sup> No creo que estas obras tengan mucho que ver con el minimalismo.

<sup>MAC</sup> Hay cierta mística del despojamiento que puede tener mucho que ver con Ellsworth Kelly, con los minimalistas, con Malévich, y es algo que me estimula y me gusta.

Al principio de mi carrera estaba inmerso en un mundo geométrico, hacía construcciones de madera, trabajos como de bricolaje integrando muchos materiales, acero, plástico. Había muy poca pintura y mucho ensamblaje. Más que cuadros, hacía simulacros de cuadros. Con las vocales hubo un corte radical en el que se dio una reafirmación de mi voluntad de ser pintor. Por ejemplo, el trabajo de Ellsworth Kelly no se sabe si es pintura o no es pintura, pero en el caso de los pintores gestuales está perfectamente claro que son pintura. Por eso no es extraño que yo buscara una vía que me facilitara las cosas, que no hubiese figura ni representación.

<sup>SBO</sup> Quizás por eso estas obras son muy tuyas.

<sup>MAC</sup> Sí, yo me identifico mucho con ellas. En los últimos diez años he sido muy consciente de profundizar en mí, lo que es profundizar en el estilo. Creo que hay que hablar más de metamorfosis que de cambios.

Yo lo veo como un intento, vas por la vida y vas recogiendo cosas, te cargas de ellas, recuerdos, historias, cosas que encuentras y guardas. De repente, estás muy cargado y dices: «quiero ir ligero», las tiras y sigues. No puedes ir muy cargado porque te sofocas, te ahogas... En mí también hay la intención de liberarme de lastres.

Reedición de la conversación mantenida entre Miguel Ángel Campano y Santiago B. Olmo, en Sóller, 1993, que fue publicada en el catálogo de la exposición «Pinturas 1993», en la galería Juana de Aizpuru, Madrid.

#### *Acentos y diferencia*

Miguel Ángel Campano

Del 18 de septiembre de 2020

al 28 de febrero de 2021

#### *Organización*

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir de la exposición «Miguel Ángel Campano. D'après»

#### *Dirección*

Imma Prieto

#### *Comisariado*

Imma Prieto

#### *Coordinación exposición*

Catalina Joy

#### *Registro*

Soad Houman

Rosa Espinosa

#### *Montaje*

Xicarandana

Es Baluard Museu

Julia Homar

#### *Transporte*

Ordax

Art Ràpid

#### *Seguros*

Correduría MARCH R.S.

AON

#### *Diseño gráfico*

Hermanos Berenguer

#### *Coordinación publicación*

Eva Cifre

Irene Amengual

Mireia Guitart

#### *Textos*

Imma Prieto. Directora de 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

#### *Traducciones*

Àngels Àlvarez

#### *Impresión*

Amadip Esmert

#### *Créditos fotográficos*

Archivo Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. Fotografía: Joan-Ramon Bonet, portada.

Cortesía El Instante Fundación, p. 20

Cortesía Fundación Juan March,

Madrid. Fotografía: Joan-Ramon

Bonet/ David Bonet, p. 15

© Fundación "la Caixa"

Arte Contemporáneo, p. 18

Javier Campano, p. 20

Pablo León, p. 17

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

© de los textos, los autores

© de las obras, Miguel Ángel Campano, VEGAP, Palma, 2020

#### *Agradecimientos*

Colección "la Caixa".

Arte Contemporáneo

El Instante Fundación

Fundación Juan March, Museu

Fundación Juan March, Palma

Galería Carles Taché

Galería Juana de Aizpuru

Galería Maior

Legado 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

Óscar 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 714-2020

ISBN 978-84-949988-5-0



#CAMPANOESEBALUARD  
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD  
MUSEU D'ART  
CONTEMPORANI  
DE PALMA

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

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H,  
DOMINGO DE 10 A 15 H