Miguel Ángel Campano

D'après

José Guirao Cabrera
Ministro de Cultura y Deporte

Miguel Ángel Campano forma parte del grupo de autores que posibilitó que en el paso de las décadas de los setenta a los ochenta del siglo pasado la pintura recobrara un renovado protagonismo en la escena artística de nuestro país. En la línea de otros artistas de esa generación, la pintura de Miguel Ángel Campano tiene un marcado carácter emocional. En ella desempeñó un papel clave la dualidad entre figuración y abstracción, así como la determinación de crear un lenguaje gestual propio, apartado de cualquier tentación de academicismo. Su espíritu inquieto e inconformista le llevó a trabajar con una gran diversidad de registros estilísticos que fue utilizando de una manera más circular que lineal. No en vano, Campano solía definir lo que hacía como un "no estilo", algo que a su juicio era más consecuencia de su carácter que de una decisión meditada: "No podría sujetarme a una sistemática o a un método por mucho tiempo. Me soy infiel a mí mismo constantemente". A lo que sí fue siempre fiel es a la propia pintura, un medio que se resistía a considerar en vías de extinción y que, sin dejar de ser crítico con sus concepciones más inmovilistas, nunca llegó a abandonar.

En la década de 1970 realiza sus primeros trabajos, piezas de pequeño formato y carácter constructivista muy influidas por las indagaciones geométricas del espacio pictórico realizadas por algunos miembros del llamado Grupo de Cuenca. Tras esta primera etapa, a menudo considerada formativa, el color y la impronta gestual entran de lleno en su obra, que adquiere un cariz más turbulento y donde las referencias intertextuales van cobrando un creciente protagonismo. Un trabajo clave a este respecto es la primera serie *Vocales* (1979-1980) que realiza en torno al soneto *Voyelles* de Arthur Rimbaud y que siempre concibió como la obra que le permitió reafirmarse como pintor. Al mismo tiempo comienza a producir un conjunto de cuadros

en los que reinterpreta a grandes maestros de la pintura francesa y, a partir y a través de ellos, géneros pictóricos clásicos como naturalezas muertas o paisajes. Paul Cézanne y su serie de pinturas sobre la montaña de Sainte-Victoire, Eugène Delacroix o, muy especialmente, Nicolas Poussin son algunos de los autores cuya obra estudia en sus trabajos *d'après*, que no fueron concebidos como un simple "según" el artista estudiado, sino más bien como un punto de partida para explorar y ensayar sus propias fugas del canon.

A principios de la década de 1990 su obra experimenta un progresivo proceso de despojamiento. La referencia directa a la historia de la pintura desaparece, al igual que el color. Y la geometría vuelve a adquirir una gran centralidad, primero a través de formas de gran rotundidad y, después, quizás influido por su estancia durante casi tres años en la India, con un componente más orgánico. Son obras de reminiscencias suprematistas, dotadas de una suerte de musicalidad interna y en las que se generan ritmos y tensiones de una extraña intensidad plástica.

Su cuestionamiento de la pintura desde dentro de la propia pintura experimenta un nuevo quiebro a finales de la década de los noventa y principios de los años 2000, cuando retoma el uso del color. Este será el gran protagonista de los cuadros que lleva a cabo como resultado de un fructífero diálogo con la obra de José Guerrero, al que siempre consideró como su maestro. Cuadros de marcada expresividad y profundo lirismo en los que también rinde homenaje a otro artista granadino: Federico García Lorca.

D'après, último proyecto expositivo en el que Miguel Ángel Campano tuvo una participación directa, reúne más de un centenar de obras que dan cuenta tanto de las constantes que marcaron su carrera —la importancia de lo gestual, el análisis deconstructivo de lo pictórico o de la propia historia de la pintura— como de los diferentes ciclos, virajes y derivas que esta experimentó. La exposición representa así una oportunidad excepcional para adentrarse en el trabajo de un artista que vivió siempre por y para la pintura y que, sin duda, ocupa un lugar fundamental en la historia del arte español del último tercio del siglo XX.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

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 a 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 subyacía, 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'aprés*, gracias a los cuales se interesa por la pintura al natural y por revisitar 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* (1984-1985) que realiza tras visitar las ruinas del templo de Apolo en Delfos, considerado en la Antigüedad como el centro ("ombligo") 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: *Elías (d'après Daniel Buren)* [Elías (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.

12 *El espesor del intervalo.*
Los espacios poéticos de Miguel Ángel Campano
Gabriel Cabello

24 *Campanadas para Miguel Ángel*
Ramon Tio Bellido

56 *La pintura que no esperaba*
Yayo Aznar Almazán

72 *La pintura y el mal*
Nicolás Sánchez Durá

110 *Inspiración en la distancia*
Carlos Pazos

120 Listado de obras

El espesor del intervalo.
Los espacios poéticos de Miguel Ángel Campano

Gabriel Cabello

No me interesa lo que llaman el estilo. Hay pintores que se pasan la vida buscando el estilo. Muchas veces lo que más cuenta en un artista es la actitud.
Miguel Ángel Campano[1]

Imposible precisar lo que Rimbaud quiso decir a Paul Demeny cuando le escribió que había "bien du vu" en la obra de Victor Hugo. Si bien aquello "visto" no era sino la condensación de algo que acompañaba y envolvía al sucederse de las palabras, en ningún caso podía tomarse por una percepción. Concretar tal visión mediante la poesía, reconducir la abstracción verbal hasta el espesor sensorial —"escribiendo los silencios", "fijando los vértigos"—, implicaba asumir el espaciarse del lenguaje. Pero implicaba, también, entender tal espaciamiento como resultado de un desplazamiento permanente, expansión en torno a un centro que se nos hurta. Por eso, no es extraño que el soneto *Vocales* termine en el "fulgor violeta de Sus Ojos", allí donde el violeta limita con el espectro de los colores no visibles, indisociables las correspondencias de una subterránea topología de afectos, la figura de las pulsiones[2]. Y así, tampoco lo es que Miguel Ángel Campano, quien siempre tuvo cerca un ejemplar de las *Obras* de Rimbaud y decía haberse afirmado como pintor en la serie sobre *Vocales* (1979-1980), rozara un día la cursilada cuando, al mencionar los diferentes tonos negros visibles en las procesiones de Kerala, "algo increíble para los ojos de un pintor", añadió: "los ojos de pintor miran hacia adentro"[3]. Solo que no hay, huelga decirlo, un adentro que escape al pliegue que lo liga a ese espaciamiento poroso. Y solo que difícilmente Campano podía caer en una actualización *Kitsch* del sublime, pues él sabía demasiado bien que no se puede volver sin más al siglo XIX después de aquel accidente del Cadillac de Pollock, de la vida en un Madrid agitado a ritmo de *Camp*: "Ornamentación y Coca-Cola, ironía y culto a los muertos"[4].

Algo, en cualquier caso, está claro: Campano vinculó su obra a la compleja trama del espacio moderno, el espacio de la figura[5]. Pintar las vocales era ante todo asumir la matriz textual de ese espacio, adoptar cierta idea del lienzo como página en blanco. Algo que no debió resultar extraño en la Valencia del poeta Eduardo Hervás, donde pudo circular la doxa telqueliana de Jean-Louis Baudry: *Vocales* como el poema que llevaba de la literatura a la escritura, de la poesía como expresión al afuera

1. "Conversación entre Miguel Ángel Campano y Nicolás Combarro", en *La pintura madre*, Ayuntamiento de A Coruña, 2013 [cat. exp.], p. 19.

2. Ya recorra un cuerpo femenino (del sexo a la mirada) o el espacio entre la muerte y el juicio final (de la carroña al "supremo Clarín"), el soneto desemboca, como describió Etiemble, en ese punto invisible. Etiemble, *Le sonnet des voyelles, de l'audition colorée a la visión érotique*, París, Gallimard, 1968, pp. 219-224.

3. Quico Rivas, "Miguel Ángel Campano. 79 preguntas, 79 respuesta y 14 acotaciones a pie de página", *Campano*, Mallorca, CCC Pelaires, 2004 [cat. exp.], p. 12.

4. Pocaplata, "Pasen y vean (entreacto)", *Rojo de Cadmio nunca Muere*, Granada, Centro José Guerrero, 2002 [cat. exp.], p. 16.

5. Según lo ha descrito, a partir de Mallarmé, Jean François Chevrier: "El espacio moderno, el espacio del sueño y del inconsciente, es un espacio de la figura, en el sentido retórico y visual del término, que integra el ritmo verbal de las proliferaciones pulsionales". Jean-François Chevrier, *L'action restrainte. L'art moderne selon Mallarmé*, París/Nantes, Hazan, 2005, p. 34.

Caricia, 2007

del texto que nos produciría como sujetos[6]. Quizá los primeros ensamblajes de Campano, que se expandían más allá del cuadro por el espacio real, no andaban muy lejos de la defensa que, en *Intervalo*, Hervás hizo de una "práctica no-poética", "impersonal", de la poesía. Trazas que aniquilaban su referente y tomaban su sentido de la relación diferencial con otras, de los intervalos. Espacialización: texto; arquitectura.

Pero pintar las vocales era también una cuestión de materialización sensible, de color y de cuerpo: de gesto. Y solo en presencia del gesto, dijo Campano alguna vez, podemos estar seguros de que tratamos con la pintura. Quizá sea aquí mejor comenzar por el final, por ese cuadro brutalmente delicado del año 2007, *Caricia*, que acaso deja entrever un sexo femenino, pero que ante todo está marcado por la mancha vertical que se alza abajo en el centro: una pincelada de rojo de cadmio, el más estable de los colores, que se superpone, casi obliterándola, a otra pincelada vertical rosa. Se trata de ese rojo que en Campano funcionará como un lazo, pues remite al interior de quien observa: a la sangre, que siempre está en movimiento, que es un ritmo; al rojo que todos somos por dentro. Lo que en el fondo quiere decir que la caricia, ese contacto mínimo con otro cuerpo, lugar preciso donde se hace inevitable la aparición de un quiasmo, de un plegamiento que articula un dentro y un afuera, es un movimiento interior. La interioridad del exterior. Al fin y al cabo, la raíz latina *carus*, "querido", de donde provienen el italiano *carezza* y el español *caricia*, está vinculada al indoeuropeo *ka*, "deseo". Por eso la mancha vertical se corta abajo, justo al límite del soporte, insistiendo en que la caricia no es un fenómeno del cuadro, en que necesariamente remite a un afuera del lienzo. Exactamente: al interior de un afuera. El cual solo emerge, sin embargo, en el contacto con el mundo, justo en ese lugar en que la fenomenología, asumiendo el riesgo de desmoronarse, pide invariablemente auxilio a las metáforas sobre el tacto. El gesto, esa pincelada que es ella misma una suerte de caricia, puntea así el espaciamiento de síncopas e intensidades: lo abre a la aparición de imágenes justo ahí donde el lenguaje se detiene, donde ya apenas si resuena en el lugar en que el intersticio entre el mundo y los nombres toma cuerpo. Gesto, imagen y afecto se entreveran aquí en un modo diferente de salir del cuadro, de poblar, de habitar el espacio moderno. Así, en 2007, en *Caricia*. Y así, remontando uno de los hilos que sostienen su obra, en 1980, cuando Campano se "afirmó" como pintor ante ese lienzo/página donde pintó/trazó sus *Vocales*.

La mancha roja que en *Pórtico de las vocales* (1980) se extiende sobre una estructura arquitectónica invertida, sobre el interior de un umbral que sobresale como esculpido, parece también remitir a un interior espacialmente inaccesible. Del mismo modo, en *El zurdo* (1980) una estructura a base de triángulos termina abrumada, anegada por ese "color de la carne, del sexo, de las entrañas" que convenía a Onán, protagonista de un cuadro cuyo primer título fue *La paja*[7]. Cuando veinte años después Campano dijera que el acto pictórico es "algo

6. Jean-Louis Baudry, *Le texte de Rimbaud*, Páris, Éd Cécile Defaut, 2009, pp. 39-47.

7. Kevin Power, *Conversaciones con...*, Alicante, Diputación, 1985, p. 40.

así como hacer el amor con el plano de una superficie blanca y virgen (*Rojo de cadmio nunca muere*, la sangre derramada) de mis dimensiones o más"[8], no venía sino a confirmar este hilo que incorpora la "sangre escupida" de la "I roja" de Rimbaud y, pasando por el rojo de cadmio sobre amarillo de aquel graffiti que cifraba su vínculo con José Guerrero, llega hasta *Caricia*. En *Vocales amargas* (1980), un cuadro donde las formas flotan en una especie de plasma en el que nada termina de alcanzar consistencia, como carne que no llega a ser cuerpo, los amarillos pálidos, biliosos, vehiculan ya explícitamente un afecto. Pues el color, que flota en relación con las cosas y que "viene a tocar dulcemente y hacer resonar a distancia diversas regiones del mundo coloreado o visible"[9], como escribía Merleau-Ponty, en efecto "toca" y moviliza afectos: sus maneras específicas de vibrar sincronizadas con los valores motores de quien los siente; con un ritmo.

Decía Quico Rivas que la pincelada de Campano es "sincopada", que está animada por una vibración, por una alteración rítmica que atraviesa y hace temblar las configuraciones formales. ¿Pero no es toda inscripción, ya sea sobre el lienzo o sobre el papel en blanco, una acción que genera un ritmo? Para Eduardo Hervás, el ritmo de los intervalos generados al espaciarse y diferirse las trazas era el que sostenía ese otro ritmo del sentido, de "la danza lógica de las palabras":

> *La práctica de la poesía usa el lenguaje como intervalo*
> *(en) con el blanco y en (con) el vacío.*
> *El ritmo, la danza lógica de las palabras,*
> *es cifrable a intervalos por intervalos.*
> *El intervalo es la distancia*
> *que vacía de sentido nativo el origen*
> *y abre paso / vía rupta / a escritura*[10]

Negro, blanco y vacío articulados, por tanto, en un acto de inscripción que desliga de toda mímesis un sentido generado por la diferencia. Campano va a tener esa articulación siempre muy presente:

"Para mí el negro es el color fundamental, es una traza. (...) El blanco y negro está a 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"[11].

El espacio pictórico surge aquí de una matriz textual sobre la que constantemente se repliega, como ocurre con el proceso de depuración progresiva de *Ruth y Booz* (1989-1992), que terminan reducidos, decía él mismo, a "una especie de ideograma". Sin embargo, el ritmo generado en este espacio no será el de "la danza lógica de las palabras", sino el que se produce en el acto material en que las trazas negras se espesan volviéndose caja de resonancia, el intervalo dejando de ser una diferencia abstracta para transformase en un medio. Si cada traza es negro sobre blanco, entonces ocurre también que cada nueva pincelada sobre el negro es la repetición de un acto que, en cada ocasión,

8. Pocaplata, óp. cit., p. 15.

9. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard, 1964, p. 173.

10. Eduardo Hervás, "Intervalo (1968-1972)", *Obra poética*, Valencia, Ed. Alfons el Magnànim, 1994, p. 101.

11. Santiago B. Olmo, "Conversación con Miguel Ángel Campano", *Miguel Ángel Campano. Pinturas*, Madrid, Galería Juana de Aizpuru, 1993 [cat. exp.], s.p.

genera un nuevo blanco que flota sobre el vacío, un espacio de virtualidades ("De la nada nace el blanco, y así acabamos con el nihilismo", escribió Campano en una nota de trabajo) sobre el que inscribir de nuevo trazas. Mecanismo de repetición que las espesa y las singulariza, cada una ya irremplazable, haciendo que la interioridad resuene en ellas, como en el límite del lenguaje poético hace el recitado: "No es por azar, subrayaba Deleuze, que un poema debe ser aprendido de memoria"[12].

De ahí la "cierta mística" del negro, color que "parece vehicular cosas más espirituales que materiales"[13]. Interfaz entre el espacio abstracto del signo diferencial y un espacio poblado de intensidades, el negro está presente en cada acto humano de trazar, generando en cada ocasión un nuevo blanco, al tiempo que necesariamente incorpora la finitud, la sombra de un límite de las virtualidades. De ahí que Campano insistiera en que el "cuadro negro" de Poussin (*El invierno*, origen de *El diluvio,* 1981-1982) fue pintado justo antes de la muerte del artista[14], en una asociación con la muerte que se prolonga en *S/T* (1993), donde la figura es ya una masa negra que Campano consideró un "ataúd" para *Booz*, en los diferentes matices de blanco y negro de los cuadros en homenaje a Eduardo Hervás (1994), y que preside el díptico sobre la muerte *Et in Arcadia ego* (1997). Cuando llegaron los cuadros relacionados con India, el intervalo estaba ya lejos de la diferencia abstracta y se había convertido en el espesor donde la finitud trabajaba por convertirse en espacio de posibilidades, el negro por transformarse en blanco: es ya el reflejo de la luna sobre el agua en Benarés, que aparece, sutil, entre una masa negra en *Dilip* (1994).

"No se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro", escribió de modo célebre Mallarmé: "El hombre prosigue negro sobre blanco" y así teje su "pliegue de encaje oscuro"[15]. Así se teje la red, la trama de la escritura por cuyos intersticios husmea, movido por sus afectos y arriesgando su cuerpo, el ratón que Campano soñó ser un día de 1990:

"Estoy deprimido. Es la consecuencia de vivir intensamente mundos fantásticos escritos en letras de oro negro y eterno. Por un momento tales letras que hablaban de la fantasía se asemejaban a las formas geométricas del queso que un pequeño ratoncito husmeaba"[16].

Un ratón en los intersticios del texto: una vida. Después de todo, Campano le había dicho a Kevin Power con claridad que, más que la alquimia de *Voyelles*, lo que él atesoraba de Rimbaud eran ante todo la frase "es necesario reinventar el amor" y sus reflexiones sobre "la memoria y la vida"[17]. Es decir: "la vida ausente" y las potencias de la memoria explicitadas en el poema *Juventud* ("Tu memoria / y tus sentidos no serán sino alimento de tu impulso"). Y ese mandato, claro, con estructura de duelo: "reinventar el amor". Cualquier condensación formal, cualquier "estilo", solo podían ser estrategias para reconstruir la "vida ausente". Estrategias que no prescinden de lo lúdico, del juego que hace vivible lo real, como de hecho no puede prescindir de ello ningún duelo. Ni ninguna vida.

12. Gilles Deleuze, *Différence et répetition*, París, PUF, 2013, p. 8.

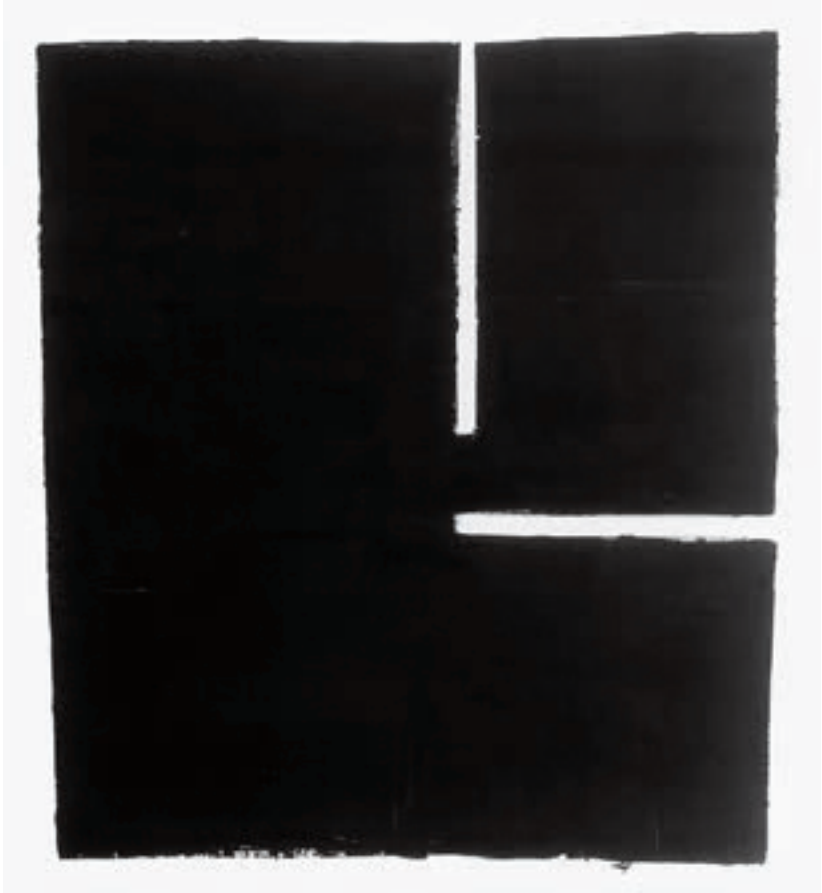
13. Santiago B. Olmo, óp. cit., s.p.

14. Véase Ángel González García, "La tierra prometida", Miguel Ángel Campano, Madrid, Fernando Vijande, 1986 [cat. exp.], pp. 5-9.

15. Stéphane Mallarmé, "La acción restringida", *Stéphane Mallarmé en castellano, vol. III: Divagaciones*. Lima, PUCP, 1998, p. 227.

16. Miguel Ángel Campano, *Nueve animales nocturnos. Grabados*, París, 1990, s.p.

17. Kevin Power, óp. cit., p. 62.



Sin título, 1993

El reencuentro con José Guerrero —y Lorca— en 2001 significó una vuelta al color. Pero ese color, "energía y tránsito" para Guerrero, era también según Campano la "sublimación paulatina y dulce del drama, la angustia y la ansiedad de un funámbulo"[18]. Y en Granada, ante la grieta lorquiana, intervalo que articula la poesía más vital con la catástrofe, ambos funámbulos transitaban la misma cuerda floja. *Sima de huesos* (2001) [p. 101] continúa a la vez que invierte *La brecha de Víznar* de Guerrero. Como en el *Sin título* de 1993, uno de sus "cuadros esculpidos" ("... puede ser un cuerpo sólido y con un volumen que se puede cortar")[19], una masa negra ahoga el espacio, formando casi un volumen escultórico. En una carta a Yolanda Romero, Campano aludía a "la sensación de masa" que se sobrepone a un asunto "cuando lo rodeas de tinieblas negras"[20], y asociaba *Sima de huesos* a un monolito, quizá pensando en el destruido monolito funerario que en 1995 realizó en Mahabalipuram en memoria de su padre, también una masa negra horadada. En la zona superior derecha del *Sin título* dos reservas blancas, vertical y horizontal, se alargan hasta casi tocarse, pero no llegan a hacerlo, haciendo que el ojo, que tiende a cerrar esa distancia, perciba

18. Pocaplata, óp. cit., p. 23.

19. Santiago B. Olmo, óp. cit., sp.

20. Carta de Miguel Ángel Campano a Yolanda Romero, noviembre de 2001.

la distancia entre ambas como una pequeña tensión. Del mismo modo, en *Sima de huesos* una reserva blanca desciende —aquí irregular, como a tientas— de la parte superior derecha. Pero ahora la distancia con el punto hacia el que se dirige, una sima aislada de toda luz exterior por la masa negra, se hace del todo insalvable. Solo que tiene lugar un movimiento de segundo grado. En el fondo de la sima, brilla un núcleo amarillo cadmio punteado con unas gotas rojas verticales hacia su derecha. Y desde ahí, inaccesible y rodeado de oscuridad, sin rebosar y derramarse en superficie como sí ocurre en *La brecha de Víznar*, pulsa, como "un corazón que sangra", volviendo irrelevante las distancias sobre la superficie. Pues desde ahí apunta hacia el interior de un afuera, ahora colectivo.

Santiago B. Olmo describió con acierto esa grieta común, muerte e instinto de muerte, en torno a la que se agolpan las intensidades: la poesía como el hilo que permite el acto de memoria en el seno de una tradición truncada y carente de maestros, que fueron suplidos por el lenguaje pictórico internacional[21]. Y a partir de esa grieta, de esa herida, memoria individual y colectiva se entreveran de un modo que conecta con el ritual. Lector de Bataille que ya en 1971 usaba títulos como *Herida abierta* (1971), quizá Campano pensó en alguna ocasión que la vida como herida y el sacrificio de la forma no quedaban lejos de los rituales aztecas estudiados por Bataille o de los sacrificios griegos descritos por Marcel Detienne, donde la sangre regaba a los participantes[22] —como de algún

21. Santiago B. Olmo, "Guerrero-Campano: el color y la memoria". *Rojo de Cadmio...*, óp. cit., p. 59.

22. Ver Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, París, Macula, 2019, pp. 474-475.

Fotografía del monolito funerario realizado en Mahabalipuram, 1995

modo ocurre en la eucaristía—. Herida individual y lazo colectivo quedan anudados en una suerte de ritual. Ciertamente un enterramiento, intercambio entre un nosotros (los vivos) y un ellos (los muertos), solo acepta el plural. Y, sin embargo, nada hay más íntimo que un duelo.

En la plegaria colectiva, la palabra poética es dicha y repetida por una multiplicidad de voces. Condensación, huella del aliento, del decir más que de lo dicho, esa palabra resulta indisociable de las vísceras y las pulsaciones. Cuerpo de la poesía, culminación del imperativo poético por el que "todas las palabras [deben] borrarse ante la sensación"[23], la poesía recitada concreta el contenido sensorial de las cosas que resbalan bajo los nombres. Interesado en las plegarias y las procesiones de Sabari-Malai, cuando Miguel Ángel Campano leyó *El mono gramático* de Octavio Paz debió disfrutar la descripción de la fiesta de la secta del dios mono Hanumān, puesta en escena de una algarabía en procesión, repetición rítmica y pluralidad. En ese poema en prosa que contiene su propia teoría, el espaciamiento del lenguaje avanza analógicamente: como si fuera vegetación, como una red de lianas en la selva, como la selva misma. *El mono gramático* defiende una escritura capaz de detener la búsqueda del sentido; que sea capaz, mediante una espiral de repeticiones, de devolver al lenguaje su corporalidad y transformarlo en imagen. En la sección 28 del libro, Paz cuenta cómo la tinta y la pluma sobre el papel con que Valkimi escribió el *Ramayana* son una metáfora del rayo y la lluvia con que Hanumān escribió su *Mahanataka*. La escritura humana traduce la del universo en metáforas, de modo que todas dicen algo distinto mientras dicen lo mismo: "Todos los poemas dicen lo mismo y cada poema es único. Cada parte reproduce a las otras y cada parte es distinta". En la edición del libro que conservaba en su estudio, Campano subrayó la primera frase y, en el margen, realizó un pequeño dibujo: la silueta irregular de un cuadrado en cuyo interior se inscribe un círculo negro, ligeramente desplazado a la derecha. Es decir, exactamente la misma figura que, en un numero de 3.003 piezas, poblará la instalación *Elías (d'après Daniel Buren)* (1998) dedicada a su abuelo Elías, "Pocaplata" [pp. 96-97].

Desconocemos la fecha de esa anotación. Pero sin duda Campano consideró que ese cuadrado con un punto central hablaba de lo mismo que el pasaje de Paz. En *Elías*, cada cuadrado es irregular, pero todos poseen el mismo punto en su interior, el cual podía ser (al igual que el fondo) alternativamente negro, blanco, o en tela cruda. Así, frente a la doxa moderna, *Elías* rompe con la adecuación (el *acknowledgment* de Michael Fried) de la ilusión óptica al soporte, lo que se refuerza por la ausencia de rima con los ángulos de la sala. Emancipación de las imágenes y la ficción con respecto a la superficie homogénea, expansión del texto en la multiplicidad de la plegaria y expansión de la pintura que, "d'après Daniel Buren", oblitera y violenta el espacio del cubo blanco. Cada pieza que conforma *Elías* es similar y diferente a la vez, cada soporte irregular exhibe una misma suerte de tercer ojo como única imagen. Repetición,

23. Stéphane Mallarmé, "A Henri Cazalis, 30 octobre 1864", *Correspondance*, París, Gallimard, p. 206.

multiplicidad y singularidad: las preocupaciones que ya constituían el centro de la serie *Plegaria* (1995-1997) que Campano creó en duelo por la muerte de su padre. Unos grabados dentro de esta serie, que hizo con la ayuda de Toni de Cúber, se realizaron a partir de pequeñas placas de plomo que, fijadas por un clavo, se desplazaban mínimamente a cada impresión: múltiples y móviles, en su conjunto resonaba sin embargo la repetición rítmica de la plegaria.

No obstante, que tanto el soporte como el punto central puedan alternar tres registros, blanco, negro y tela cruda, recuerda aún a unos versos del *Intervalo* de Hervás:

> *Todo se espacia, tarda y difiere:*
> *blancas reflejan intervalos celestes*
> *negras reflejan intervalos terrestres*
> *vacías reflejan intervalos de mares*[24]

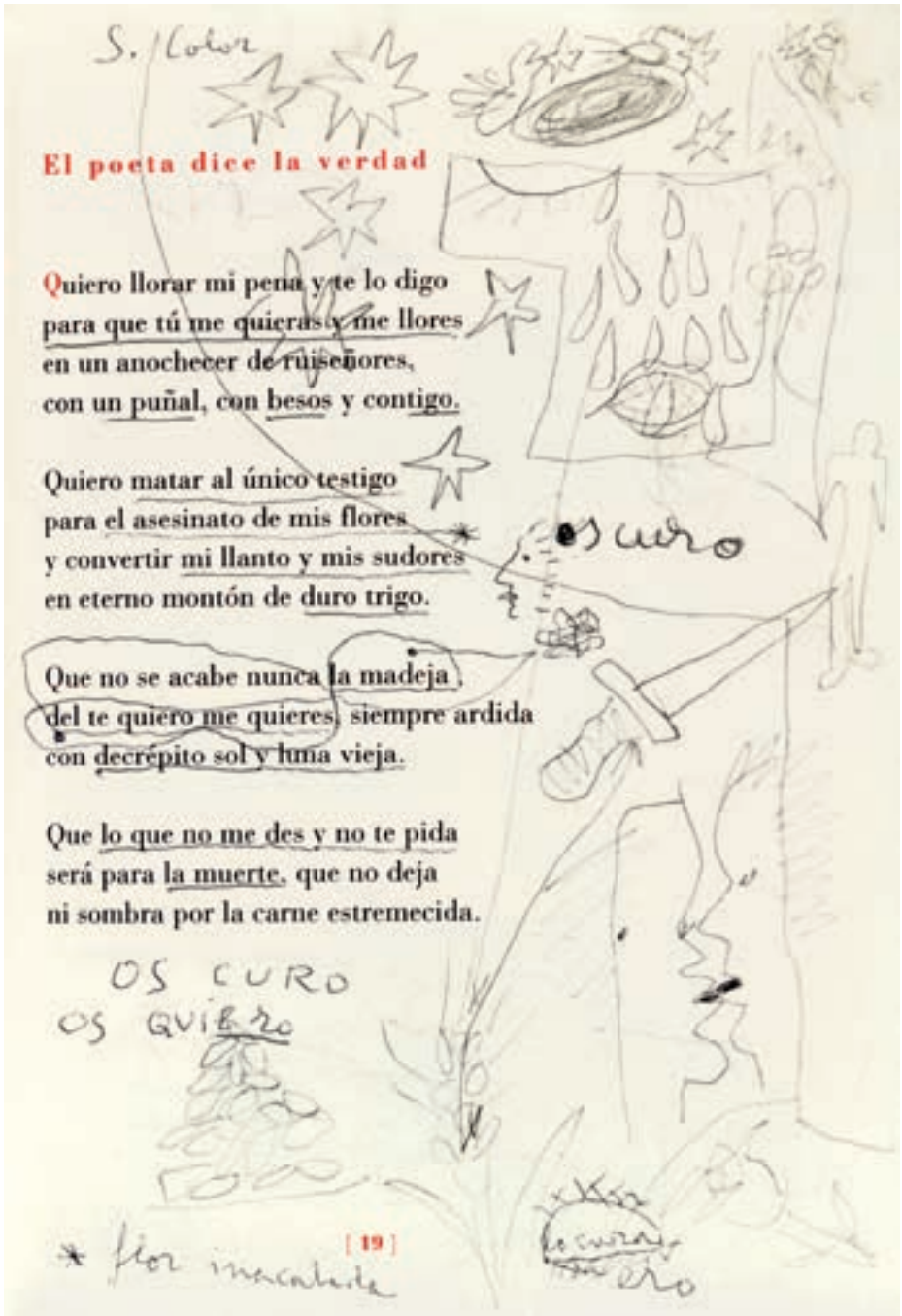
Signos que se diferencian y difieren, claro. Pero que también "reflejan" una imagen, al igual que en Campano el pigmento blanco (celeste) del espacio de virtualidades y el pigmento negro (terrestre) de la finitud y las resonancias vitales. Con el añadido de que en Campano las vacías incorporan no ya el movimiento del mar, sino abiertamente una textura, una trama preexistente. Ciertamente, no hay nada más artificial que un lienzo en blanco. El único fondo posible, el único vacío efectivo es el del palimpsesto de la cultura, convertido en blanco a la llegada de cada nueva traza negra. Si, como decía Hervás, "todo está entrelazado", lo está al modo de una red no abstracta, donde la telaraña de Mallarmé se cruza con las curvas de aquel viaje en autobús hacia Kerala que sugirieron a Campano, siempre un ratón husmeando en el queso, un pintor enredado en el texto, la trama curvilínea de la serie *Sabari-Malai*: tramas que oscilan entre la expansión y concentración, red de pescadores y movimiento del agua que atraviesa sus oquedades y la hace temblar al completo. No es casual que en sus último años Campano trabajase sobre el textil, usando literalmente tela (o, de modo figurado, sobre el tejido que es la pintura), y sobre el blanco.

Blanco, negro, trama, por tanto. Todo está ahí. En el desplazamiento del negro al espacio virtual del blanco, del intervalo al espesor. Lo que Campano practicó siempre que pudo: en grandes formatos, en carpetas de grabados, en el modelo reducido de la página leída. Hacia el año 2001, anotó y dibujó sobre una edición de los *Sonetos del amor oscuro* que regaló a Laura García Lorca, el condensado de imágenes generado en la imaginación del lector poblando los intersticios blancos del texto. Sobre el soneto "El poeta dice la verdad" hizo varias intervenciones. En una, rodeó los versos "Que no se acabe nunca la madeja / del te quiero me quieres" con una especie de red similar a las de *Sabari-Malai*, que a esta luz quedan relacionados con la madeja del deseo. En otra, un asterisco tras los versos "Quiero matar al único testigo/para el asesinato de mis flores" remite a una nota manuscrita que dice

24. Eduardo Hervás, óp. cit., p.102.

“Flor inacabada”, y que es muy probablemente la génesis del cuadro *Flor inconclusa para F. G. Lorca* (2001), otro trabajo sobre un intersticio —en el que crece una flor naranja, “inacabada” como la vida de Lorca. Como el ratón del sueño, Miguel Ángel Campano quiso habitar esos intersticios. Pero siempre con una finalidad constante, que se deja ver con claridad aquí y allá. Justo bajo el poema hay una anotación que muestra uno de sus juegos de palabras. Una de esas asociaciones que provenían del “pensamiento hecho en la boca” de Tzara y que, tantas veces lúdicas e irónicas (“Zen y zas. Cenizas”), trabajaban siempre secretamente por desplazar el negro hacia el blanco, la pulsión de muerte hacia el deseo. Eco mínimo, pero preciso, del mandato de Rimbaud. Y que solo cobra sentido si hemos aceptado partir del negro:

OS CURO
OS QUI<u>ero</u>.



Anotaciones de Miguel Ángel Campano, ca. 2001, en el libro *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca

Campanadas para Miguel Ángel

Ramon Tio Bellido

En el primer texto que escribí sobre el trabajo de Miguel Ángel Campano[1], cuento que, cuando nos encontramos en París donde acababa de instalarse, tenía el brazo derecho escayolado porque se había roto el codo al caerse por unas escaleras. Sin embargo, seguía haciendo collages y dibujos con la mano izquierda, sin parar, hasta tal extremo que me atreví a preguntarle si no había provocado deliberadamente semejante percance para obligarse a producir imágenes torcidas y distorsionadas, lo cual no llegó a negar cuando irónicamente me contestó que lo esencial era poder seguir *trabajando*. Para ser sincero, las razones de aquella sospecha un tanto ingenua tenían que ver más bien con el hecho de que había visto, unas semanas antes, su cuadro *El zurdo* (1980), el cual me había dejado al instante atónito sin que llegara en ese momento a entender porqué, salvo que los trazados aparentemente torpes de esa obra habían sido ejecutados por esa misma mano izquierda según las explicaciones que me habían sido proporcionadas. En mis recuerdos, había sido en Madrid, tal vez en la Galería Juana Mordó, antes de que llegase a conocer personalmente al artista si bien ya estaba atento a su trabajo, pero no puedo ser totalmente afirmativo al respecto.

Fue mi decisión de pasar un año en España, en 1977, con el pretexto de empezar una tesis doctoral cuyo objetivo era analizar el arte moderno producido durante los años del régimen franquista, la que me permitió conocer y cruzarme con un gran número de actores de la escena contemporánea de este país, principalmente en Barcelona y en Madrid y, en menor medida, en Valencia y en Andalucía. Enseguida me sedujeron la vitalidad y la singularidad de dichos artistas, cuyas obras desconocía, pues las "informaciones" sobre la creación española en Francia se habían prácticamente parado en cuanto desapareció el odiado Caudillo, como si el arte que allí se hacía no tuviera ya sentido o razones por las que darse a conocer fuera de su perímetro nacional. Es preciso añadir que esta novedad artística, inédita para mí, era más renovadora y atrevida comparada con la escena francesa de la época, que se complacía en vacías polémicas, dialécticas y obsoletas, entre *Support-Surface* y la *Narration Figurative*, y no conseguía dar un impulso realmente digno de interés con los intentos desperdigados de un pseudo arte conceptual.

Mi entusiasmo tiene que ver lógicamente con el frenesí creativo y el aparente desorden que se inscribían por completo en el descaro y la confusión libertaria del *destape* y de la *movida*,

1. *Campano à Paris*, cuaderno de la exposición *Miguel Ángel Campano*, Espace Avant-Première, París, 1982, traducido y publicado en revista *Comercial de la Pintura*, n° 1, febrero de 1983, Madrid, trad. Juan Manuel Bonet.

y es que el contexto generaba una estética "desbordante" poniendo de manifiesto singularidades expresadas y afirmadas[2]. En este juego de liberación de los códigos, muchos y muchas merecían una atención sincera[3] si bien dos artistas, de alguna manera situados en los extremos de ese campo de propuestas, se distinguieron inmediatamente a mi juicio, en este caso Carlos Alcolea y Miguel Ángel Campano. Parecía obvio que sus obras se ajustaban a un proyecto manifiesto, en parte indecible en ese preciso momento, pero verificable en la manera de llevarlo a cabo. Aunque todavía muy confusa, esta apreciación de su modo de operatividad les situaba en un intersticio cronológico y analítico, apartándoles de las opciones y elecciones generalmente adoptadas por los demás artistas.

Hace falta insistir en la temporalidad que subrayo en esta relación inicial: ocurre a mediados de los años setenta, en un contexto todavía marcado por oposiciones ideológicas y económicas afirmadas, donde la creación artística no gozaba, o no gozaba ya, de la consideración de antes, por lo menos en París, lo cual se traducía, paradójicamente, por una atención muy limitada hacia ella[4]. El momento era bastante singular, se presentía el agotamiento de los programas progresistas que las artes modernas y las vanguardias habían utilizado —muchas veces apropiadamente—, lo cual dejaba entrever una conclusión lógica de esos modos de investigación y por lo tanto la necesidad de inventar nuevas propuestas que no podrían prescindir de esa gigantesca herencia artística. Esta decantación y la renovación que resultaría de ella se afirmarán pronto con el fenómeno complejo del posmodernismo, empresa de "revisión" de determinados datos estéticos, apoyándose deliberadamente en la cita, bien el pastiche, bien el préstamo, con más o menos pertinencia y éxito.

Sigo convencido de que no es en absoluto el caso de Miguel Ángel Campano y que, como otros artistas de aquellos años, su programa descansa en otras prospectivas de expresión, establecidas en un punto de inflexión en el que la convicción de un cambio cronológico radical del arte se presiente y que, por lo tanto, es necesario enunciar su maquinaria iconográfica con el propósito de reactualizarla según una lectura crítica ignorando las convenciones historiográficas de nominaciones que se han sucedido hasta ahora. En el fondo, siempre he pensado que Campano estaba más de acuerdo con el programa instaurado por los artistas del "realismo capitalista" de Alemania del Este —y en este caso concretamente con Sigmar Polke—, a pesar de la década entre ambos, como, en un registro formal distinto pero con los mismos objetivos "discursivos", con un artista como David Diao cuyo trabajo manifiesta una voluntad de respuesta "lógica" frente a un pasado reciente, teniendo que compaginar una operación de purga y de desencanto del concepto vivaz de modernidad.

Observemos *El zurdo* con atención. El lienzo nos lleva enseguida hacia una estética cercana al expresionismo abstracto y, sin embargo, de entrada, parece distante de las codificaciones seriales que constituyen la base de las producciones que conocemos cuando nos referimos a los artistas de dicha

2. Recordaré brevemente que dicho "descubrimiento" me llevó enseguida a proponer una exposición de arte español contemporáneo en Francia, proyecto que tardó demasiados años en concretarse y que me hizo modificar la selección inicial entre otras cosas porque, en el intervalo, se habían añadido artistas tales como Miquel Barceló y José María Sicilia, y que la estrategia de las promociones "nacionales" —Transvanguardia, Neoexpresionismo alemán, Nueva escultura inglesa...— se había impuesto. Véase *Art Espagnol Actuel*, ed. AFAA, 1984.

3. Sin ser exhaustivo, citaré a José Manuel Broto, Ferran Garcia-Sevilla, Xavier Grau, Zush, Fina Miralles y Eulàlia en Barcelona, Miguel Navarro y Carmen Calvo en Valencia, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido en Madrid, artistas cuyo trabajo conocí principalmente gracias a Juan Antonio Aguirre y Juan Manuel Bonet.

4. Basta con recordar hasta qué punto las inauguraciones de exposiciones en los museos de la capital francesa constituían, para algunos jóvenes estudiantes como yo, el pretexto para beneficiarse de los ágapes propuestos a los invitados. Recuerdo así haberme "saciado" tanto por el evento como por el banquete ofrecido en la inauguración de la exposición *Mao* de Andy Warhol, en el *Palais Galliera* en 1973, donde estábamos presentes apenas cincuenta personas.

corriente. Tal como lo expresa Santiago B. Olmo[5], se podría ver en ello "una relectura del pasado al que se trataría de renovar intentando recomponerlo en vez de negarlo", con el fin de extraer un resultado que aparezca por sí solo "como *otra* pintura, una obra decididamente personal". Dicho de otra manera, las "lecciones" de este tipo de abstracción se ven reducidas aquí a lo que son: estrategias de composición, de pigmentación, que, reunidas de una determinada manera, *ilustrarían* un programa estético basado en la disposición informativa de los colores, líneas, gesto, de una inestabilidad ficticia sujetando y focalizando sus percepciones. A primera vista es lo que parece reproducir —reconducir— Campano en dicho cuadro, salvo que, si se mira detenidamente, nada se *sostiene* realmente en el resultado propuesto. Está todo torcido, en el límite del equilibrio, como si, con esa enumeración explícitamente mal ordenada de las modalidades de expresión utilizadas, se tratase de poner las cosas en su sitio evacuando expresamente cualquier interpretación de cita —de "copia"— de no se sabe qué paraíso perdido y recordar su trivialidad, que es la del manejo de las herramientas de su constitución. La *torpeza* —voluntaria o accidental— manifestada adquiere entonces todo su sentido: más que una invención, se trata de una intervención, como si fuese necesario pegar los restos de lo que el *trabajo* de pintura parece haber legado.

Las mismas intenciones rigen el conjunto de las *Vocales* (1979-1980) y su serialidad. La diversidad lógica que proponen esos cuadros juega deliberadamente según distintas modalidades, primero una referencia al poema epónimo de Rimbaud, luego la ejecución de una especie de abecedario de la abstracción lírica enunciada según el orden de los colores reunidos por el poeta, y, a modo de conclusión, la confesión de lo que parece un estancamiento, expresado por el lienzo *Vocales amargas* (1980). En definitiva, tras haber listado todas las trampas y estratagemas permitidas por un léxico abstracto de la pintura, parece que iba siendo hora de pasar a otras averiguaciones y de apoyarse en otros datos fundadores de ese ejercicio, una vez que el ejercicio se agotaba *académicamente* en reproducir lo real en un modo épico o cuando intentaba librarse de semejante empresa triunfalista, para sacar con más humildad esa *verdad* que tanto buscaba Cézanne.

En un coloquio organizado en 1990 en Rennes, la contribución de Michael Newman[6] vino a respaldar las orientaciones de las propuestas artísticas contemporáneas, constatando hasta qué punto la "calidad" de la crítica había menguado, en la medida en que se "volvía redundante con los cambios en la práctica del arte, al incorporarse la crítica a la propia práctica", un cambio que parecía "la manera más acertada de mediatizarla", y constatando que en la mayoría de los casos "los propios artistas se encargaban" de ese giro. Me detendré expresamente en el inicio de este análisis e insistiré en el hecho de que, a partir de ahora, los artistas se apropiarían de las herramientas críticas, esto es, de la evaluación de sus propias producciones en el marco de las mismas.

Pienso que fue en la primavera de 1982 cuando Campano me manifestó su deseo urgente de ir al Louvre a ver los cuadros

5. Santiago B. Olmo, *La peinture vue comme un outil*, Espace Fortant de France, Sète, 1994 [cat. exp.].

6. Michael Newman, "La spécificité de la critique et la nécessité de la philosophie", in *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, Archives de la Critique d'Art, Rennes, 1992.

de Poussin. Tuve que expresar una especie de duda acerca de los motivos de esa visita, siendo Poussin, desde mi punto de vista, un artista más que pasado, presentando escaso interés, excepto el que había experimentado cuando, siendo niño, descubrí en casa un catálogo de ese artista y me dejé llevar por un deseo más o menos culpable al contemplar la presencia de mujeres con los pechos al aire y caballos relinchando en mucho de sus cuadros. Campano me devolvió esa mirada incisiva que tenía cuando uno se permitía ese tipo de ironía y me asestó una irrevocable: "Tenemos que volver a mirar bien toda la pintura, ¡toda!". Conocemos la consecuencia de esta decisión, excepcional. Se declina en una decantación de tres de los cuadros encargados al artista para ilustrar *Las estaciones,* amenizada por variaciones de *La Tempestad* de Delacroix y de las *Montañas Sainte Victoire* de Cézanne.

En el congreso arriba mencionado, Thierry de Duve se atrevió con una hipótesis que consiste en definir al historiador del arte como un *crítico lento.* Es preciso escuchar esta proposición como procedente del contexto cronológico en el que se pronuncia, habiendo el posmodernismo distribuido de manera extraña los datos temporales en los que hasta entonces se mantenían los "juicios" de distintas profesiones acerca de proposiciones artísticas a priori antinómicas. La maniobra más generalizada en el marco del arte moderno y de las vanguardias consistía en hacer deliberada y ostensiblemente borrón y cuenta nueva, incluso respecto del pasado más inmediato, a través de la opción indisputable del *compromiso.* De ahora en adelante, una vez agotadas estas estrategias, las apreciaciones pronunciadas en el contexto más bien confuso de nuestra actualidad no pueden pasar por alto las bases citacionales utilizadas por los artistas, y han de interrogarse continuamente ante las indicaciones que nos proporcionan, acerca de la probabilidad de que quizás sean ellos los que vuelven a desplegar el aditivo de una lectura crítica, cuestionando así la validez de una historia a priori ya establecida e indiscutible. (Pienso, entre otros, en Sherrie Levine, cuyo trabajo aprecio sobremanera, aunque su retrospectiva se limite al siglo XX).

Miguel Ángel Campano redistribuyó significativa —y magistralmente— las cartas. Los textos "críticos" que acompañan los catálogos editados con motivo de sus numerosas exposiciones no paran, con razón, de hacer hincapié en su voluntad de "volver a escribir" las lecciones de pintura que selecciona para "descomponer, analizar hasta el límite de la obsesión la enorme pluralidad de los elementos que determinan los sentidos de la obra"[7]. Podríamos decir que se dedica a examinar los detalles, a diseccionar la imagen seleccionada para estudiarla con lupa y de ella extraer, hasta cierto punto, lo menos aparente de lo que ofrece y, tal vez, lo más revelador. Miremos con detenimiento la apoteosis de *El diluvio,* un lienzo grande de aproximadamente dos metros por tres, magnificada por su "oscura claridad", para seguir con los oxímoros que gustan a los partidarios de la omnipotencia académica francesa[8], rayada con relámpagos y nubes entrechocándose que la acercan de algún modo a una

7. Vicente Jarque, *M. A. Campano - Ruth y Booz (L'été)*, Valencia, Galería Temple, 1991 [cat. exp.].

8. La rima completa, machacada en las clases de literatura francesa, proviene de una estrofa de la tragicomedia *El Cid*, escrita por Pierre Corneille en 1637: "Esta oscura claridad que cae de las estrellas...". Nicolas Poussin y Corneille eran coetáneos, pero el pintor prefería a Jean Racine, más "trágico" desde su punto de vista.

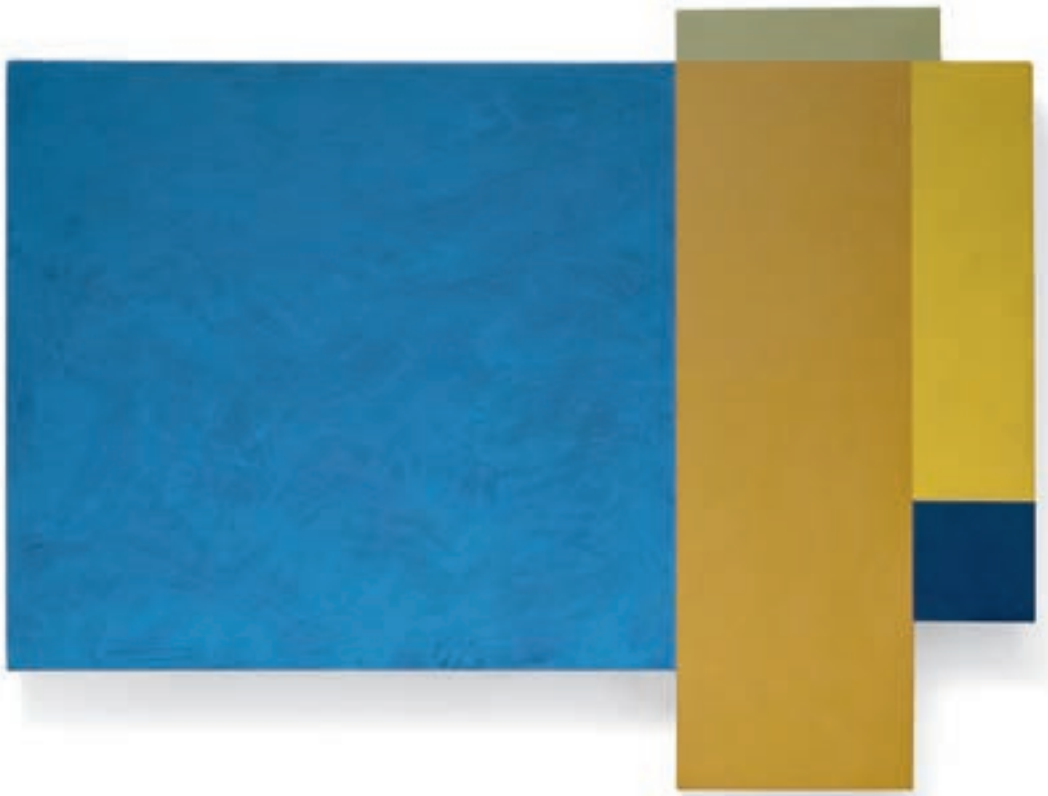
composición más bien “abstracta”, de no ser por la imagen colándose por allí de una serpiente ondeando e irguiéndose, amenazadora, única referencia “realista” del conjunto. ¿Por qué demonios Campano privilegió esa única presencia “viva”? Es cierto que el cuadro de Poussin representa a gente desesperada, tratando de escapar de las aguas que les arrastran, expresando con sus lamentos que solo son los juguetes culpables de la maldición que les golpea. Las figuras de aquella farsa macabra fueron inventariadas por Campano, las volvió a transcribir en cuadritos preparatorios donde se ve a una madre tratando de salvar a su hijo, o formas espectrales amontonándose en una barca precaria. Así inventariados, los personajes adquieren prácticamente un estatus de pretexto, es decir que quedan encerrados en su papel de actor, el cual, a fin de cuentas, no tiene mucha importancia a la hora de traducir el trabajo pictórico realizado por Poussin. Porque lo importante es la ergonomía de la ejecución, en el sentido de labor, del sudor intenso que se tuvo que secar para llevar a cabo un proyecto cuyo tema resulta ser anecdótico. Y ya puestos a tirar del hilo de la veracidad de ejecución, la metáfora en forma de interrogante que encontramos, muy a pesar de ella, en la imagen maligna de este reptil, resume perfectamente la intención de dicha investigación cuyo objetivo es deconstruir las lecciones de las referencias pictóricas seleccionadas para volver a activarlas mejor.

El programa que Miguel Ángel Campano instaura es delicado, incluso arduo, resueltamente opuesto a cualquier apropiacionismo o declinaciones sintomáticas que se conformarían con transponer los excesos iconográficos que modularon la historicidad de las artes occidentales. Al optar por lecturas tan detalladas de las obras que él selecciona, desplaza por así decirlo el cursor hacia un resultado totalmente diferente: pone constantemente en juego la realidad y las enseñanzas recibidas para trasladarlas hacia otro estado —de ejecución, de observación, de prensión—, considerándolas como objetos ya no retrospectivos, sino retroactivos, despegándose así de una visión más bien espectacular hacia una realidad convertida en acontecimiento. Cada nueva propuesta se distingue por su unicidad y esta descansa siempre en un trabajo de memorización más o menos falible, más o menos informado, más o menos establecido.

Ya he dicho cuán indiferente me dejaba un artista como Nicolas Poussin, he de añadir cuánto estimo a Cézanne. Paso por alto el hecho de si fue verdaderamente quien primero estableció la modernidad, en cambio estoy convencido de que fue quien se enfrentó con un proyecto utópico cuyas huellas manifiestas permanecen ejemplares, teniendo en cuenta las permisividades que acarrearon. Cézanne es el ejemplo por antonomasia de una espiral infernal incapaz, en su tozudez, de liberarse a sí misma. Hizo falta mucha distancia y mucho reconocimiento entrelazados para realizar las “lecciones de pintura” que Miguel Ángel Campano le dedicó: reconstrucciones llevadas al límite de la aniquilación del modelo —de los orígenes— y el deseo irreductible de formularlas otra vez en otro sitio y de otra manera, es decir, aquí mismo.

Campano siguió escrupulosamente dicho protocolo en las series sucesivas que ritmaron su trabajo. Se piense lo que se piense de ella, su obra no es diversa, se enuncia según campos de observación complementarios, al capricho de una temporalidad alimentada por las escansiones de una relectura de los *modos* y de las *maneras* que marcaron la creación artística —más que por sus *intenciones,* las cuales a menudo se deterioran en pretextos—, para incesantemente obligarnos a contribuir al proceso de su materialización tanto desde un punto de vista sensible como concreto.

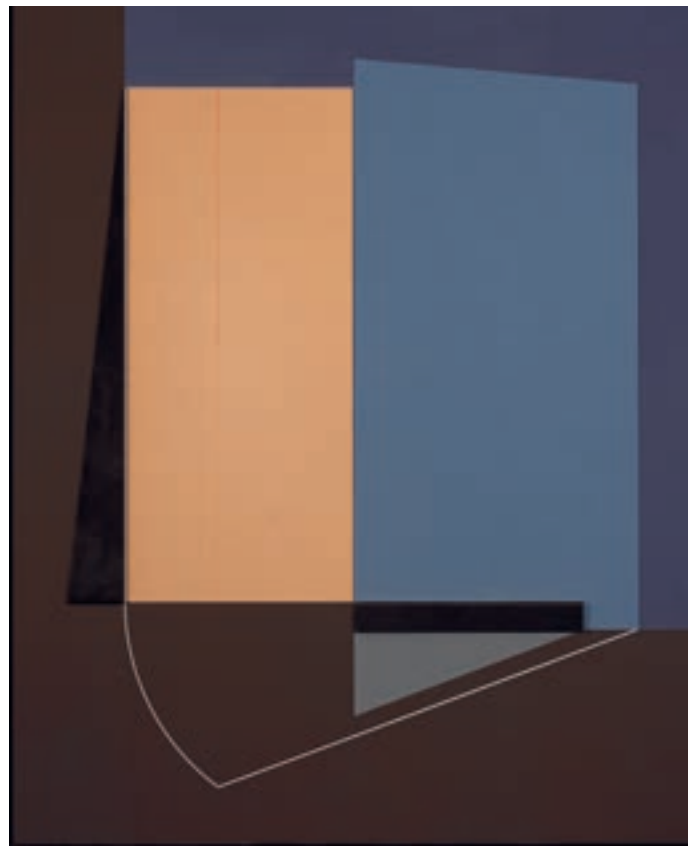
Es por ello por lo que convoco la idea de un acontecimiento, ya que no podemos escapar a una participación cognitiva de su trabajo, cuya unicidad encierra numerosas probabilidades interpretativas —históricas, estéticas, culturales— en última instancia indisociables. Sea cual sea nuestro entusiasmo o nuestro desinterés por su trabajo, no podremos librarnos de su observación y de la detección de sus enseñanzas. Una de las últimas auténticas series ejecutadas por el artista en el 2003, lienzos sin títulos, declina una sucesión de grandes pinturas llenas de cuadrados de colores pintados apresuradamente, como si decidiese burlarse de nosotros exclamándose "¡mirad de qué soy capaz!". Él era capaz de todo, hasta de desvelar semejante teoría de cuadros que resume su exigencia y su vitalidad y que se dedica a llenar el lienzo con aparente torpeza, enraizándose sin remisión en el perímetro exacto de su expansión al revelar la belleza del esfuerzo necesario para realizar la obra, para, como decía Gilles Deleuze, hacer que *funcione* el resultado.



32-33 *Sin título*, s. f.

Sin título, 1973

R-14.74, 1974



R-19.74, 1974

Sin título (El puente II), 1979

36-37 *La vorágine. Abstracción en rojo*, 1980

R&B (Rythm & Blues), 1980

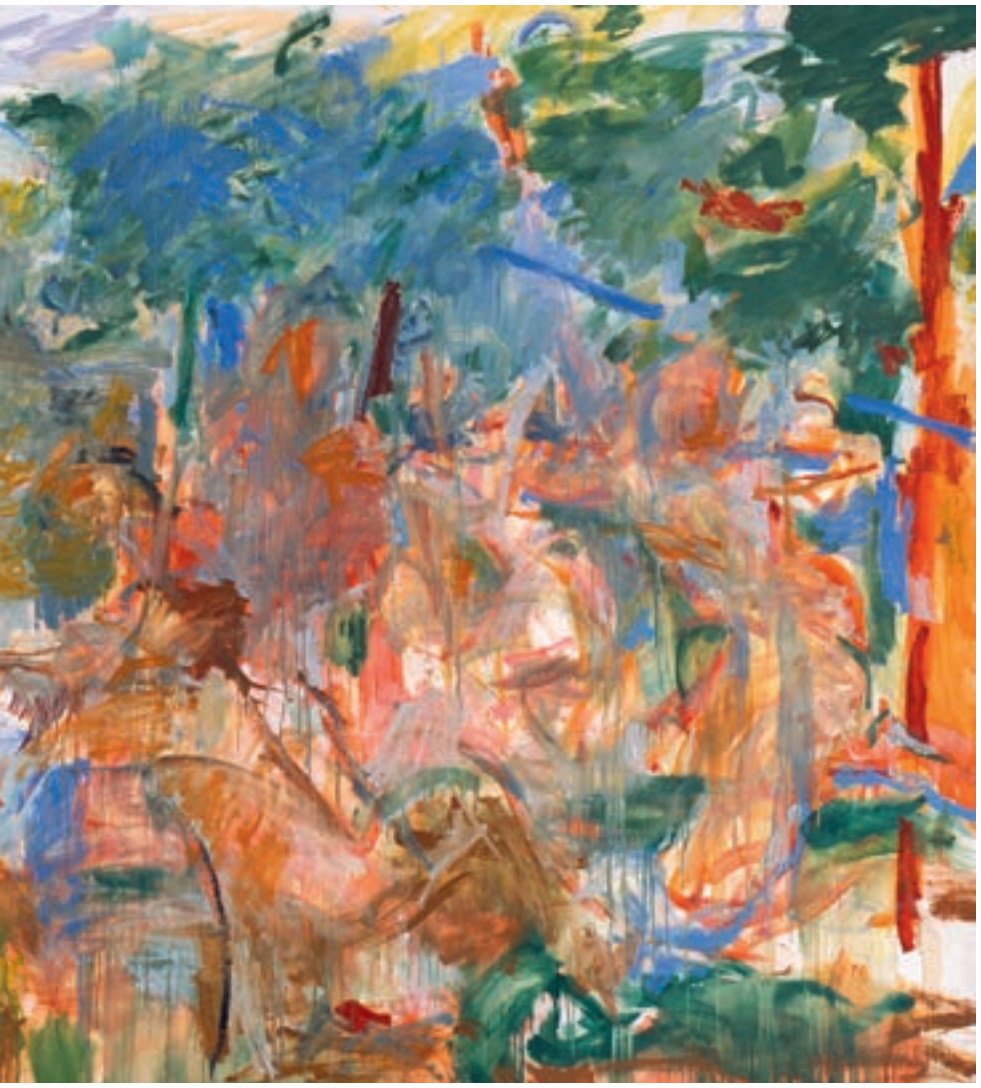
38-39 *Le déluge d'après Poussin* [El diluvio según Poussin], 1981-1982

Mistral I, 1982

40-41 *Montaña roja*, 1982

Montaña, 1982

42-43 *Bacchanale* [Bacanal], 1983



Naufragio, 1983

46-47 *Vocales. E blanca doble,* 1980

Pórtico de las vocales, 1980

48-49 *Vocales. La i,* 1980

Vocales. A negra, 1979

E blanca, ca. 1982

Voyelles II (11) [Vocales II (11)], 1982-1983
Voyelles II [Vocales II], 1983

Voyelles II (34) [Vocales II (34)], 1982-1983

Voyelles II (20) [Vocales II (20)], 1982-1983
Voyelles II [Vocales II], 1983

52-53 *Omphalos VI,* 1985

Sin título, 1985

Omphalos VIII (A), 1985

54-55 *Omphalos. Dioniso y los piratas,* 1985

La Grappa XXXVIII, 1986

La Grappa XI, 1986

La pintura que no esperaba

Yayo Aznar Almazán

A los artistas no se les juzga por lo que dejan de hacer,
sino por lo que hacen incansablemente hasta llenarlo todo.
Ángel González[1]

Idea: Pintura Fuerza. En el gozne de los años 70 y 80[2] tituló el Museo Reina Sofía a una exposición en la que se incluía la obra de Miguel Ángel Campano, junto con la de Alfonso Albacete, Ferran Garcia Sevilla, Juan Navarro Baldeweg y Manolo Quejido. Y no es mal título, porque al mismo tiempo que señala el discutido protagonismo de la pintura en los setenta y los ochenta en España, no deja de apuntar a algo más, que queda como flotando y que nos separa un poco de la vieja idea de "el arte por el arte". Quizás, en este caso, se trate más de "la pintura por la pintura", esa ya vieja reivindicación (aunque parece que nunca agotada) que un interesado Greenberg proponía para una pintura tan libre de asuntos políticos que al final sirvió de bandera para la expansión del sueño y el sistema americano. Algo hay por ahí, en ese título, en la pintura, que nos dice que no se trataba solo de eso, que en la producción artística de aquellos años en España no se podía tratar solo de eso.

En numerosas ocasiones se ha acusado a estos pintores de estar inmersos en sus propios asuntos, despreciando el contexto político y social que les rodeaba, preocupados exclusivamente por su pintura, una pintura elitista, pero radicalmente mercantilizada para desesperación de un Adorno que, en realidad, nunca supo cómo separar ambas cosas. De hecho, así es exactamente como lo defendían Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, los tres críticos que, en el contexto de la exposición *1980,* inaugurada a finales de 1979 en la galería Juana Mordó, respaldaron sin complejos una pintura liberada de todo discurso teórico, de todo componente social, y volcada en su propia especificidad, como única alternativa, decían, a un pasado sin posible continuidad de futuro. Y es innegable que estos pintores se dejan la vida en la investigación plástica entrecruzando su trabajo con el de otros artistas embarcados en los conceptualismos. Tanto unos como otros acabaron en el mercado, esto es evidente, pero también es cierto que unos parecen más políticos que otros. Es lógico que para algunos críticos y para muchos historiadores esta supuesta "falta de compromiso" de la pintura pudiera parecer fuera de lugar.

Y, sin embargo, cuesta creer que todo fuera tan sencillo. Las fechas son muy impositivas: en 1977, las primeras elecciones

1. Ángel González, "Cábala y demostración de Carlos Franco, pintor de paisajes", en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007, p. 182.

2. *Idea: Pintura Fuerza. En el gozne de los años 70 y 80*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Madrid, 6 de noviembre de 2013-18 de mayo de 2014.

democráticas, en 1978 la nueva Constitución, en 1981 el intento de golpe de Estado en el 23F, en 1982 la primera victoria del PSOE... España parecía avanzar razonablemente deprisa hacia Europa. Pero algunos, quizás, con más prisa que otros y eso no podía gustar a todo el mundo. Sería muy ingenuo pensar que la Constitución acabó automáticamente con la represión, por ejemplo, o que restituyó la memoria de los vencidos, o que el 23F no sirvió también para que la ciudadanía viera reducidas sus aspiraciones democráticas contribuyendo decisivamente al aprendizaje colectivo de los límites de la libertad. Como pasa muchas veces, deberíamos mirar de nuevo, sin sublimaciones, desde luego, pero también sin prejuicios. En el catálogo de *1980* se llegaba a decir: "Ahora que afortunadamente no está de moda el arte político es urgente replantear la política del arte; ahora que la política no se hace en la tela, es urgente replantear la política que se hace en la entretela"[3]. Una afirmación inquietante, sobre todo leída a la luz de algunas publicaciones más recientes[4] que no han dejado caer en saco roto la intuición de Rancière sobre un arte políticamente disminuido[5].

La historia oficial nos dice que los ochenta son los años de la pintura en España, pero no dejan de ser una década complicada, resultado de algunas tensiones (artísticas dicen, pero en realidad políticas) de los setenta. En 1977 la exposición *En la pintura*[6], en el Palacio de Cristal de Madrid, parecía agotar la severa propuesta pictórica planteada alrededor de la abstracción del Grupo Trama, al mismo tiempo que daba por cerrada de alguna manera la controversia, centrada en Barcelona, entre los conceptuales del Grup de Treball y Antoni Tàpies. La Nueva Figuración Madrileña, fijada en parte en el famoso cuadro de Guillermo Pérez Villalta (*Grupo de personas en un atrio o alegoría del arte y la vida o del presente y el futuro,*1975-1976*)*, parecía querer imponerse en medio de una agitada discusión[7].

La polémica empieza a partir de la muestra presentada en la Bienal de Venecia de 1976, *España. Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*, absolutamente centrada en las vanguardias artísticas durante el franquismo a partir de tres ejes: el arte y la realidad sociopolítica en la guerra civil española, los grandes autores que estuvieron ligados a la actividad plástica en esos momentos y el desarrollo de la pintura y la escultura durante el franquismo a través de diferentes autores escogidos por un amplio, pero homogéneo, comité de comisarios. Los encendidos debates ideológicos que con este motivo tuvieron lugar en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, ese mismo verano, se recrudecieron tras las exposiciones *1980*, ya mencionada, y *Madrid D.F.: Aspectos de la nueva escena plástica madrileña*[8], celebrada un año después, casi como una reunión de artistas que manifestaban una cierta voluntad de estilo de vida y de pintura "urbana", cuando ya se había publicado *La condición posmoderna* de Lyotard[9]. En ambas se contrariaba de una manera radical la posición española en Venecia con una apuesta abierta por la Pintura con mayúsculas, como algo casi trascendente en sí misma, descontextualizada y desactivada de toda complejidad

3. *1980*, Galería Juana Mordó, Madrid, octubre de 1979.

4. VV. AA., *El arte no es la política / la política no es el arte: Despertar de la historia*, Madrid, Brumaria, 2015.

5. Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005.

6. *En la pintura*, exposición organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Patronato Nacional de Museos, en el Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, abril-mayo 1977, artistas participantes: José Manuel Broto, Gerardo Delgado, Xavier Grau, Carlos León, Pancho Ortuño, Javier Rubio y Gonzalo Tena; comisario nacional de museos y extensión cultural: Felipe Vicente Garín Llombart; textos catálogo Francisco Rivas.

7. Para un análisis más detenido ver Ana María Guasch, "El arte español en la era del entusiasmo", en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 297-335.

8. *Madrid D.F.*, exposición organizada por el Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, octubre-noviembre 1980. Artistas participantes: Juan Antonio Aguirre, Alfonso Albacete, Carlos Alcolea, Miguel Ángel Campano, Eva Lootz, Juan Navarro Baldeweg, Pancho Ortuño, Guillermo Pérez Villalta, Enrique Quejido, Manolo Quejido, Adolfo Schlosser, Santiago Serrano. Texto catálogo: Ángel González García.

9. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, París, Les Éditions de Minuit, 1979. Traducción al español: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.

(o demasiado compleja como para que los mercados llegaran a temerla, como queramos verlo). Creemos que conocemos el problema y que el planteamiento de la discusión es un *déjà vu*: hay que elegir entre la tradición del arte político o una pintura revivida. Todos sabemos que esta discusión no acabó bien del todo para Adorno y, por supuesto, se supone que tampoco para los pintores españoles de los ochenta. Los viejos militantes de izquierda parecen no querer ceder, irritados, una vez más, ante la posibilidad de que la emancipación del sujeto a través del goce pudiera acabar siendo una de las partes importantes de su lucha; irritados ante la posibilidad, señalada por Kevin Power, de que "estos pintores (...) buscaran modelos estéticos alternativos que representasen una forma de compromiso distinta del proceso existencial latente en la angustia sartreana, y que fuesen más irónicos, más hedonistas, más líricos, más conceptuales, menos obsesivamente rígidos y menos dados a masticar, una y otra vez, el mismo hueso"[10].

En este contexto, Miguel Ángel Campano se encuentra a gusto jugando con la pintura y la poesía del pasado. Dejando atrás su pintura geométrica y constructiva en piezas tan frías como impecables, descubre que la vieja pintura francesa, Cézanne e incluso algunos expresionistas americanos, le encantan. Mallarmé, Rimbaud o Baudelaire también. En el ámbito de los estudios literarios a este proceso se le llama intertextualidad y se considera como una estrategia clave de los modos posmodernos de representación. En cualquier caso, el resultado es que, para Campano, el color empieza a jugar un papel decisivo a pesar del efecto algo compulsivo que produce la conjunción entre gestualidad y color. La serie de las *Vocales* (1979-1980) toma como punto de partida un soneto de Arthur Rimbaud (*Voyelles*,1871), que establece una relación entre las vocales, los colores y las partes sexuales del cuerpo femenino[11]. El cuadro titulado *Pórtico de las vocales* (1980) [p. 47] funde todas ellas en una sola imagen. Por otro lado, a principios de los años ochenta, Campano comenzó a organizar sus obras en series relacionadas con grandes maestros de la Historia del Arte europeo como Delacroix, Cézanne o Poussin, de manera muy coherente con algunas prácticas de la pintura europea en esos mismos años, empeñadas en un juego de referencias anacrónicas a un pasado que adquiere tintes irónicos o de distanciamiento conceptual.

Lo vemos en *Le déluge d'après Poussin* (El diluvio después de Poussin, 1981-1982) [p. 38], fragmentado, pero todavía con centro, empeñado, como han señalado tanto Ángel González como el propio Campano[12], en volver traslúcido el viejo *Invierno* de Poussin, probablemente su último cuadro, como si ese fuera una especie de destino legendario de los pintores modernos: mirar a los antiguos hasta hacerlos visibles, "reintegrarlos a su arruinada transparencia clásica"; o en un *Naufragio* (1983) [p. 45] que no deja de traer hasta nosotros un recuerdo de *La balsa de la Medusa* de Géricault, solo a partir de una pequeña mancha blanca alzada en la proa, aunque en realidad esté, sobre todo,

10. Kevin Power, "Los ochenta: Guía para no perderse", en *Los 80 en la Colección de la Fundación "La Caixa"*, estación Plaza de Armas, Sevilla, 11 de abril-20 de junio de 1992 [cat. exp.], p. 67.

11. Santiago B. Olmo, "Guerrero-Campano: el color y la memoria", en *Rojo de cadmio nunca muere. Guerrero, Campano,* Granada, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, 2002 [cat. exp.], pp. 60-68.

12. Ángel González, "La tierra prometida", en *Miguel Ángel Campano*, Madrid, Galería Fernando Vijande. 1986 [cat. exp.], p. 6.

centrándose en Delacroix y reviviendo inciertas promesas de lo heterogéneo. En estas obras, el pintor parece estar en su salsa, como invocando una cierta unidad en la disparidad de formas y temas de la historia de la pintura, buscando un centro, un ombligo, un *Omphalos* [pp. 52, 53, 54], el punto central del mundo antiguo en el que todo empieza, la piedra circular que marcaba el eje en torno al que basculaban las civilizaciones del Mediterráneo. Lo que realmente le interesa a Campano de Poussin es su clasicismo, sin duda, pero porque el fondo de la pintura de Poussin "es el paisaje de la historia, el paisaje del tiempo en que un templo griego, una pirámide y la ruina de un bajorrelieve romano se yuxtaponen en un solo plano"[13], como si solo pudiera ver las cosas amontonadas "en una versión caricaturesca de la profundidad ilusoria de los pintores antiguos"[14].

Todo esto no es en absoluto inocente si entendemos, como ha señalado Borja-Villel[15], que, en plena discusión sobre la posmodernidad, el discurso artístico en toda Europa se nacionalizaba. El caso de los italianos o los alemanes era más que evidente, aunque en España parecía buscarse otra cosa. El propio Campano, desde su estancia en París, se defiende: "Sin duda que asistimos hoy en día a un fenómeno en pintura, en la pintura reciente, cuya característica más pronunciada entraña una inmersión hacia los orígenes, una regionalización. Sin embargo, mi pintura no la incluiría yo en esta movida —un tanto fantasmal, por otra parte— (...)"[16]. Y será allí, en París, donde se encuentre con otros pintores de su generación explicando así la experiencia: "Mi deseo de vivir en París surgió al serme concedida una beca por la Fundación Juan March y por la que proponía estudiar y trabajar en la sustancia misma de *L 'École francaise*, un proyecto para un año, pero que una vez en territorio francés se extendió a diez o doce años porque no se limitaba a mi práctica de pintor, también me interesaba la poesía y el pensamiento, allí coincidí con otros artistas españoles como Barceló, Sicilia, Broto, y me marginé algo del fenómeno español en sentido estricto aunque profesionalmente volvía con frecuencia y participaba con una cierta distancia; hice numerosas exposiciones y estaba vinculado al fenómeno español, aunque vivía más como extranjero, pues residía en Francia para bien y para mal porque allí no me comía una rosca y paradójicamente en España estaba gozando de cierto prestigio, mientras en París fui un perfecto desconocido salvo en círculos muy restringidos. Por sintetizar, vivía dos culturas simultáneamente, la española y la francesa, que excepcionalmente se cruzaban"[17]. A ninguno de aquellos pintores en París parecía interesarle lo más mínimo lo que Campano llama la "regionalización (...) un tanto fantasmal" de la pintura y que, en realidad, tendría más que ver con un historicismo de raíces nacionalistas que llevará, por ejemplo, a los pintores alemanes, y en parte también a los italianos, a un trabajo constante con un expresionismo latente.

El caso es que la idea principal de un "retorno a la pintura", que en Europa convivía con otros discursos en una "aparente"[18] paz, en España no parecía poder encontrarla.

13. Ibídem.

14. Ibídem, p. 7.

15. Manuel Borja-Villel, *Idea: Pintura Fuerza*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014 [cat. exp.], p. 12.

16. Kevin Power, *Conversaciones*, Diputación Provincial de Alicante, 1985, p. 52.

17. Miguel Ángel Campano, carta a Clara Zamora Meca fechada en Madrid el 7 de diciembre de 2011. Clara Zamora Meca, "Epistolario de Miguel Ángel Campano", *Laboratorio de Arte*, 25, vol. 2, 2013, p. 958.

18. No podemos olvidar que las dos exposiciones programáticas de este movimiento, *The New Spirit of Painting*, en la Royal Academy de Londres en 1981, y *Zaitgeist*, en la Martin-Gropius-Bau de Berlín, un año después, fueron duramente criticadas como productos de las demandas del mercado por algunos críticos norteamericanos como, por ejemplo, Benjamin H.D. Buchloh en su texto "Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea", en Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.

En el panorama internacional pintores como Baselitz, Francesco Clemente, Immendorff o Anselm Kiefer pretendían articular, como ha señalado en diferentes ocasiones Víctor del Río, las recuperaciones de los restos de un naufragio que mediante sucesivas oleadas había dejado vacíos los antiguos nichos de la producción artística, cuestionándolos o mostrando su condición imaginaria o convencional dentro del sistema de la cultura. Estos pintores, al regresar a los restos de aquel naufragio, construyen inevitablemente una versión en la que la conciencia histórica sigue muy presente, aunque alterada y en ocasiones involuntariamente irónica, constituyendo en la suplantación o el simulacro un panorama artístico "nuevo" o "diferente". Ninguno de los dos adjetivos es ajustado. Dejémoslo, entonces, en "posmoderno".

La situación política de la que veníamos en España (un sistema dictatorial de cuarenta años de duración con consecuencias más que duras para una buena parte de la población), no iba a abrir un camino fácil a una pintura sin compromiso aparente. La Transición parecía exigir a los artistas meterse en asuntos políticos hasta las rodillas, pero con una forma de compromiso determinada, realmente la única que en ese momento parecía política de verdad: la de la denuncia, la de la exigencia de voz o libertad, la que peleaba por la amnistía, la que recordaba las torturas, la que empezaba a pensar en términos de rehabilitación de una memoria que a día de hoy todavía no ha sido gestionada como es debido. Y frente a ellos, realmente enfrentados, unos pintores absolutamente obsesionados con la internacionalización, una internacionalización que se les antojaba como inevitable, sobre todo, si tenemos en cuenta que ni siquiera la pintura informalista española podía ser una referencia porque, tal como ha argumentado Julián Díaz Sánchez[19], tenía el problema de estar asociada en su difusión institucional con cuestiones como "el problema de España" y la omnipresente y huidiza presencia de "lo español".

Quizás se trataba simplemente de una europeización deseada por inalcanzable durante décadas para una España que venía del aislamiento y que parecía empeñada (o así podían entenderlo ellos) en continuar ensimismada en sus propios asuntos (o en sus propios miedos), cuando las nuevas maneras de estar y de hacer empezaban a aparecer por todas partes[20], llenas de grietas, eso sí, grietas de muerte o de instinto de muerte, como las entendía Deleuze en su lectura de Zola[21]. Maneras que se arriesgaban, como no podía ser menos, a ser asumidas tarde o temprano como las formas culturales con las que el PSOE no dudaría en intentar dar color a la Transición. Es curioso: lo que más fastidiaba a Campano de Saura era la afición a la política de este último, aunque "eran otros tiempos y vivíamos una dictadura asquerosa y vil"[22]. Nada de política, entonces. Quizás solo una grieta metafórica y catártica desde la que la expiación de la memoria se trabaja como una peculiar forma de exilio que facilita la reconstrucción personal de la propia tradición cultural para poder continuar.

19. Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo: la consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.

20. Germán Labrador, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986),* Madrid, Akal, 2017.

21. Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 319.

22. Pocaplata (Miguel Ángel Campano), "Pasen y vean", en *Rojo de cadmio nunca muere. Guerrero, Campano*, Granada, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, 2002 [cat. exp.], p. 22.

Parece que se trata, más bien, de ocupar el futuro. Solo pintura, pues, como si en la pintura estuviera el futuro a partir de un pasado tan ironizado como sublimado; pintura ciega hacia el presente, cargando la memoria de un futuro quizás excesivamente entusiasta, incluso optimista; pintura, al fin, buscando a una Europa idealizada desde una España demasiado dura consigo misma todavía como para ejercer la crítica saludable a la historia y la civilización europea que ya habían planteado algunos pensadores[23]; pintura culta, con raíces y con gestos abstractos definidos como estructura y composición, dejando que las figuras se resistan a confundirse con el fondo, pensando en pintura más que en acción; pintura, posiblemente, para intentar seguir adelante, sin miedos.

23. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2016. Primera edición de 1944. Una versión revisada apareció en 1947.

64-65 *N.M. 39*, 1988

Sin título, 1988

N.P. 18, 1989

68-69 *Auriga*, 1988

N.M. 59, 1988

70-71 *ST-2*, 1991

RB/ST, 1992

La pintura y el mal

Nicolás Sánchez Durá

Bajo los seudónimos Alfonso Ninyerola y Anas Burdell o con mi nombre, escribí diferentes textos sobre Miguel Ángel Campano desde aquella selección de citas literarias (Bataille, Sade, Lautréamont...) para el díptico de su exposición en la Sala Cite de Valencia que le ayudé a colgar en 1971. También fui, mucho después, comisario de algunas de sus exposiciones, entre ellas su primera retrospectiva del IVAM en 1990. Lo conocí a través de Rafael Ferrando en 1969, año del estado de excepción, en aquel garito, Capsa 13 (cuya fachada había pintado), punto de encuentro de la variada modernidad radical valenciana. "Bayeta nueva, vida nueva" fue lo primero que le oí decir tras la barra a quien yo iba a sustituir de camarero. Él tenía 21 años, yo 16.

Desde aquel tiempo mantuvimos una intensa amistad —fue un amigo tan leal como exigente— que dejó como huella, dado su nomadismo, una extensa correspondencia de la que conservo más de un centenar de largas cartas a menudo ilustradas con dibujos y acuarelas (la primera de 1973). Ahora, muerto Miguel Ángel, me siento incapaz de escribir bajo una óptica que lo considere un objeto de análisis. Más que "robarle la esencia para dejarle meramente la existencia", prefiero restituir su voz trayendo algunos momentos de aquella inacabable conversación. Imposible reproducir sus vericuetos dado el espacio limitado del que dispongo. Seleccionar fragmentos de algunas de sus cartas no ha sido fácil. También aquí toda determinación es negación. A través de pocos indicios quisiera mostrar hasta qué punto su tumultuosa pintura, no exenta de una severa disciplina e insaciable insatisfacción, tuvo el beneficio de una vida apasionada tan solar como dolorosa.

Madrid, 7.12.1979

... He tenido casi siempre la sensación de que la pintura nos interesa, vitalmente, a cuatro pelagatos y después de unos acontecimientos con resultados agradables —cierto reconocimiento "en plus"— vuelves a la instancia de recomenzar la labor porque te has quedado vacío: sin proyectos, sin presupuestos... y nada, paradójicamente, que apunte a un mayor bienestar, salvo claro está que has abierto un trecho y que una serie de prácticas enriquecen la personal experiencia...

París, 16.1.1981

... Ignoro si estás enterado de que la Fundación March me benefició de una beca para trabajar en París durante un año. Aquí estoy desde hace un mes bastante bien instalado y aunque no he comenzado a pintar voy haciendo dibujos y sobre todo paseo por museos y librerías, estas últimas un verdadero placer: tan numerosas, tan variadas, tan insólitas a veces.

... Los últimos meses que pasé en Madrid fueron bastante duros y no me fue demasiado bien a excepción de mi vida profesional, mi pintura. Madrid en un largo plazo —llevaba allí sin salir tres años— me pone un poco histérico, en este sentido venir a París va a suponer distancia, cierta dosis de soledad y tiempo para reflexionar renovadamente en mi vida, mi pintura. Tengo proyectos de escribir algo, a veces la pintura, para aclararse en sus fundamentos, necesita de un medio expresivo ajeno a su materia, escribir, en este sentido, pienso puede favorecerla en este momento.

París, 6.9.1982

... Por el momento estoy en París y trato de estabilizarme. En principio estaba solo con la beca March y pasé una mala racha a causa de la droga dura, es el momento en que comencé *Le déluge*, cuadro cuya realización duró más de un año [...] En París hay mucha pintura [...] pero la lista de pintores es tan larga que no se retiene, de cualquier forma, no hay mucho que me interese y en este sentido me sitúo más bien como francotirador... Ahora estoy acabando un cuadro que se llama *El naufragio de Don Juan*, también en verdes oscuros, pero más grande que *Le déluge*, que has visto y se expondrá en diciembre en la Fundación March en Madrid.

París, 6.9.1983

... Las vacaciones [en Hyères, N.S.][1] han pasado volando: buen síntoma, lo he pasado en grande... Además, he pintado sin parar del natural, algo que es todo un nuevo acontecimiento en mi obra; aunque admirando no poco los pintores del "natural" yo nunca había tomado como sujeto de mis pinturas el "natural" y naturalmente en estos cuadros la imagen que allí se inscribe con línea y color puede yuxtaponerse al entorno que me ha rodeado. Así que en este momento de llegada a París [...] encuentro el pasado y se cuestiona ya otra bifurcación de mi obra. Por un lado, toda la obra realizada hasta los naufragios y las bacanales y la última serie de máquinas, peleas y minas —que está sin concluir en su proyecto—, y por otro, estas pinturas de este verano: acontecimiento.

París, 12.12.1984

... vuestra visita[2] dejó palpitante el hueco de puente que me es factible trazar de un punto a otro. Un punto es aquí donde estoy, salvo cuando duermo. El otro, mira, es Valencia, pero también Oxford: hasta entonces nunca pensé tener deseo de ir a Oxford; tampoco de recordar con tanto cariño Valencia. El otro, mira, puede ser no importa donde... ¿Llamaría pues a esto el

1. Las iniciales N.S. de las anotaciones entre corchetes corresponden al autor del texto, Nicolás Sánchez Durá [N. del E.].

puente de la amistad? [...] Vuestra visita fueron sobre todo mil sensaciones efímeras que laten ya en la nada eterna. La certitud de que es irrepetible: materia prima de un no sé qué fugaz. Vuestra visita fue un regalo y flores...

Ya pasó desde entonces un mes y pico. El estudio ha producido un poco más y entre ese poco, el cuadro más fuerte que he pintado en París después de *El diluvio*. Viste su lado izquierdo, el de los piratas. Luego concluí el derecho, la mujer dormida. Luego el centro que ha sido revelador: un castillo en brasas. Con respecto a este tercero yo quería en un principio representar de alguna manera prosaica la inminencia de la muerte y para ello pretendía valerme de la imagen de un espacio abierto con una camilla, tres cuadros, una lámpara y sobre todo la puerta abierta. Esto no colaba, suponía un décalage en el tiempo, la anécdota —que tanta importancia tiene hoy en día en mi obra— rompía la unidad y la ambigüedad de una superficie en principio ya dividida (tríptico). Insistí varias veces cambiando el color y la disposición de la imagen. Una y otra vez borré, construí, borré, construí, borré, siempre topaba con una ciénaga. Casi desesperado, aún contenido, alucinaba sin ojos y, a ciegas, construí la eterna montaña arquetípica y, en sus pendientes, con brasas, un castillo en ruinas.

El tríptico, que titulo *Fuego*, excede mis planteamientos, tan formales. Creo que se pasa de romántico y también que no está bien hecho, bien pintado, bien concebido. Pero fundamentalmente y lo que encuentro en él de positivo, es precisamente su conclusión y el que me falta tiempo y espacio para asumirlo. Es una pintura irresponsable y que por ello tiene cierta cualidad anónima.

... supongo que la exposición de los venecianos te encantaría, sin duda en pintura es una de las cimas más incuestionables y bellas alcanzadas por el homo pictoricus. Me citas a Giorgione, que a mi entender y por malogrado que fuese —murió muy joven— es de todos ellos el más sublime; fue el iniciador de Tiziano y, siendo este fuera de dudas su continuador fehaciente y heredero, me ocurre que tantas veces veo en el segundo, a través de su obra escuetamente pictórica, el genio maduro del primero. El cuadro reproducido en la postal[3], tremendo, no lo conozco y me agrada que seas tú quien lo envíe hasta mis ojos. Salvo Giorgione, que ya te digo adoro, conozco poco la pintura veneciana. He visto algo por aquí y por allí —especialmente los Tizianos de El Prado— con la sensación de que allí había una luz diferente, una plenitud del genio y del artificio humano que limita en el milagro. O quizás todo se deba a ese momento histórico y geográfico que es Venecia. Apunto esto y quisiera pronto poder tener la disponibilidad de zambullirme en lo que considero más dorado de la pintura moderna. (Tú ves, Poussin, que es mi predilecto, es aún un clásico y en ello se le nota lo francés del Norte, en los venecianos la sensualidad está a flor de piel...).

2. Visité a Miguel Ángel Campano y Palmina D' Ascoli a principios de 1984 en su casa-estudio de la rue de Buzenval. Por entonces me hallaba en Oxford haciendo mi tesis doctoral.

3. Le había enviado una reproducción de *El desollamiento de Marsias* de Tiziano.

Hyères, 2.8.1984

... hace ya dos semanas que estoy en Hyères, de vacaciones, o como se quiera llamar, ya que de hecho mi vida aquí es intensamente activa. Quizás sin duda la distancia respecto a la tensión propia de las grandes ciudades, el ambiente estival y sobre todo verme rodeado por la exuberante naturaleza, entre el mar y las montañas, resulta beneficioso para mis nervios...

Oxford me pareció estupendo, quizá no estuviéramos en gran forma, comentas que tú no lo estabas y te certifico que yo tampoco, pero eso no quita que fuese estupendo verte allí y conocer una ciudad —universidad— tan rotunda y con el peso de los años tan bien llevados. Recuerdo con gran agrado los paseos por entre —laberinto— los *colleges* y especialmente la parte de los canales, también la visita al museo y el bodegón de los espárragos, ¿lo conocería Manet?

... sigo con la intención de hacer una serie de naturalezas muertas con acento holandés y sin duda español, un proyecto que por ahora no prospera porque me crea resistencias por el lado cubismo y no es ahora el momento de hacer cosas cubistas, eso sí, hago acuarelas cercando poco a poco este sujeto.

París, 25.8.1984

... los trabajos del natural me satisfacen mucho y quisiera continuarlos poco a poco en el futuro, pero de momento donde surgen los grandes asuntos, también los grandes problemas, es en el estudio y frente a los cuadros grandes que exigen mucha claridad, so pena de hacer auténticos bodrios...

P.D. ¿Podrías tú, que eres hombre de libros, darme la información que puedas acerca del cuadro de Degas —*Los jóvenes espartanos*— que vimos en la National Gallery?

París, 12.12.1984

... hoy es otro triste día de fin de otoño, es terrible comprobar como la luz decrece y el frío —que casi nunca es exagerado en París— se hace más notable. De otra parte, empiezan a manifestarse los signos de Nöel en el ambiente: las luces, los pinos, la publicidad, la gente de compras, el tráfico más convulsivo. Me es imposible evitar la influencia de este estado de cosas y desde hace varios días no acierto a dar pie con bola...

... hice dos cuadros grandes y alguno pequeño sobre mi corta estancia en Delfos. Luego hice un cuadro grande sobre la catedral —impresionante— de Colonia (260 x 190) y ahora ando en trabajos de un díptico sobre Apolo (dios de la luz) de 260 x 390 cm y que espero terminar antes de año nuevo, ya que tengo los elementos en la punta de los dedos. En general, en mi vida he sido más tributario de un mito como Dionisos. Grecia, pero concretamente Delfos, me ha sensibilizado a Apolo y creo que para la evolución de mi vida es algo muy positivo. Es imposible que así por escrito pueda expresar mi sensación, pero lo voy a intentar. *El diluvio* fue un cuadro muy importante para mi historia y luego con el tiempo voy comprobando que también para la historia en general de los años 80, es una pena que este cuadro no se haya mostrado en exposiciones importantes por falta de

Miguel Ángel Campano pintando en su taller, Madrid, 1984. Fotografía: Javier Campano

medios y que, por otra parte, el Centro Pompidou que adquirió su propiedad lo tenga poco menos que abandonado, que no lo cuelgue. Poco a poco voy descubriendo en él, en su negrura, las claves de los mitos que en él se ponen en juego, también cierta explicación de por qué este tema de Poussin es pertinente hoy día. A la izquierda está la serpiente, encarnación del mal y símbolo de la vanidad, a la derecha la barca y la trilogía de la familia con la única mujer en todo el cuadro. Hoy día puedo cerciorarme de que la serpiente, encarnación del mal, Pithon, es la que en la mitología délfica se encierra muerta en el Omphalos, digo muerta, pero pronta a cobrar vida a cada diluvio, cada crisis, caída en abismo. Si ahora el trabajo en el díptico a Apolo es pertinente es precisamente porque tengo los medios conscientes de ofrecerme y ofrecer una alternativa al drama negro de *El diluvio*, lo que no sé es si cuento con la energía vital suficiente como para encontrar la factura y el color adecuado, pienso que es cuestión de tiempo, que hacer *El diluvio* me llevó más de un año, pero tropiezo con la pega de mi impaciencia y nerviosismo actual que espero "maîtriser"...

En cuanto tenga fotos te mandaré una para ti que fuiste la primera persona en hablarme de Omphalos hace hoy día muchos años (más de diez), justo cuando acababa de casarme y antes de nacer Pablo [...] Grecia me atrae y pienso que no en vano un paisaje así dio lugar a la civilización por excelencia y todo el mito de la edad de oro. Sé que de la pintura francesa el que más se acercó a esto fue Poussin y de los modernos Matisse, sobre el cual aún nada he investigado, pero creo —de entrada— que no es comparable su trabajo al de Poussin, en cualquier caso, ambos procedían del norte y fueron atraídos por la belleza y la armonía del Mediterráneo, como paisaje, y de la civilización clásica.

... Mi salud es estupenda, mi naturaleza es fuerte o al menos a veces me maravilla que tras todos los excesos que hago después de años, lo mucho que me abandono y las crisis que me han poseído pueda seguir contando y sirviéndome aún de un cuerpo joven, pese a que los años a veces se me empiecen a notar y que mi fortaleza ya no está en su mayor parte basada en el cuerpo. Cuando te hablaba de "salud" me refería más bien a la salud del "espíritu", que con los años compruebo que es la más dañada de mi persona. He reanudado las sesiones de psicoanálisis, de una parte, porque se me quedó grabado a fuego blanco el "conócete a ti mismo" del templo de Apolo y una disciplina así me ayuda mucho [...] Pienso que *El diluvio* fue la encarnación simbólica de mi malestar espiritual, el cuadro inconsciente de mi fracaso vital, de la enfermedad de que te hablo (hablaba) de la que no acabo de salir. Lo malo es que al debilitarse el espíritu toda mi energía física se agota en continuar sosteniéndolo, en remontar el bache. Comprendo perfectamente lo que dijo Alfonso Ninyerola al final del texto, lo del místico que descubría en mí y que animaba mi mano, creo que de todo el texto era lo que más me tocó en profundidad y lo que más te agradezco que me recordaras, recuerdo perfectamente cómo a través de un acceso místico desencadenado por una decepción amorosa decidí en mi vida la vía del arte.

París, 15.12.1985

... al fin logré encerrarme en el estudio y ver qué va saliendo, me inspiro directamente en la estación, el declive del día, del sol [...] El leitmotiv es la transformación de la *grappa* en vino, en alcohol, en eau-de-vie, en fuego, en sueño [...] Es una serie que se apoya en paralelo a la serie de Delfos, el proceso que sigo es semejante [...] la mayor parte de los cuadros son bastante turbulentos aún, algunos pura borrachera mental con las manos en la pintura. A veces es solo un fragmento, la ampliación de la luz sobre un punto preciso, las indicaciones del color, el dibujo invisible o puramente mental.

París, 12.8.1986

... ahora me voy al estudio a trabajar un buen rato. A parte de los paisajes de *La Grappa* estoy haciendo en paralelo una serie de Bodegones, la idea de hacerlos ha incubado casi tres años antes de que técnicamente tuviera conocimiento de los medios para realizarlos, pienso que la serie tiene además mucho más humor que los paisajes.

París, 22.10.1986

... tengo pocas noticias de España. Aquí hay mucho interés por la situación allí y la pintura española se está poniendo de moda en toda Europa. Por otra parte, pienso que la nueva generación se deja putear menos que la mía y tienen el coco más fresquito, saben mejor lo que quieren y lo hacen con más desenfado. La verdad es que al mismo tiempo pienso que Francia atraviesa una crisis reaccionaria y que lo hace cada día con más ostentación. La ciudad está totalmente tomada por la poli y la gente se ha retirado a sus casas [...] En fin que muchos días pienso que me fui de España porque aquello era caótico y mira por dónde vengo a caer aquí en plena crisis de reacción. Felizmente yo no me consideré nunca un exilado político, sino un exilado del amor y aquí al menos en este sentido las cosas son más caballerescas...

París, 25.3.1987

... La sensación de soledad no resulta muy estimulante y paso gran parte de mi tiempo sumido en el muermo existencial.

En ocasiones me da la paranoia de achacar este estado al psicoanálisis que practico con fidelidad, otras a la edad y la salud corroída por los excesos de años pasados y otras a los efectos del desarraigo. En definitiva, será una mezcla de estas tres cosas y otras en las que no caigo ahora pero que también cuentan.

No creas que quedé muy convencido de la expo en Vijande [...] Tampoco me voy a quejar, fue un éxito en varios sentidos. Ahora que todo ha pasado es cuando pongo sobre mi mesa, aquí, qué ha sucedido, dispuesto a hacer la autopsia del tinglado; es la parte de mi trabajo más ingrata, me deja como impotente y de hecho no he conseguido levantar aún otro vuelo. Tratándose de *La Grappa*, pienso que lo que me sucede ahora es la resaca inevitable de todo exceso, la pérdida del fuego y la llegada de la glaciación.

... además he dejado de beber, la bebida hacía estragos y no me dejaba últimamente ninguna lucidez. Lo cierto es que la abstinencia tampoco me procura otra cosa que una languidez infranqueable [...] Nunca me había sentido tan masoquista.

Me pregunto a qué más placeres tendré que renunciar para llegar a reunir las condiciones adecuadas para saber qué obra quiero seguir haciendo, qué voy a privilegiar de todos esos campanos de que a veces me hablas. Pero lo que realmente me ilusiona es que quizás aún no haya descubierto alguno más singular, latente, en potencia [...] En todo caso, pienso que es por esto por lo que nunca he llegado a estar enteramente satisfecho de lo que he pintado, porque soy un idealista cada vez más consciente del valor de lo clásico, lo que me atrae ya no es Campano, cualquiera de ellos, sino lo que en mí puedo adivinar del hombre universal.

Quizás sea otro giro más hacia el ideal Apolíneo, en todo caso el ciclo que me aguarda está regido por un signo solar. Poussin ha elegido la historia bíblica de Ruth y Booz, un sujeto agrario cien por cien. Yo no quiero hacer esta vez interpretaciones o variaciones sobre una iconografía dada, pretendo desplazar más la cosa, darme medios menos rígidos y más actuales. Veremos...

El librito de Thomas Bernhard me puso los pelos de punta [...] Te agradezco el regalo, es un libro que me dio pie a numerosas equivalencias y reflexiones, pues sin duda hay muchos motivos que se mezclaban con los de mi propio pasado. Me había fijado en el libro cuando lo publicaron en su traducción francesa con el título Le Naufragé, leí la contraportada y concluí que no debía comprarlo. Como buen cristiano renegado siempre perturbó mi conciencia el tema del suicidio, creo que fue por ello por lo que renuncié a leerlo [...] Como verás el destino siempre se las arregla para que te enteres de lo que te atañe...

Como pinto muy poco [...] mi única distracción es la lectura. Encima de la mesa hay varios tratados de psicoanálisis, la Biblia, al menos media docena de catálogos, los diarios de Kafka, alguna biografía, tres diccionarios [...] la pequeña estantería donde amontono normalmente dibujos y cuadernos de notas también se ha llenado de libros diversos, la mesa donde como..., mi cama está parapetada por columnas de libros [...] mi estudio empieza a parecerse a un cuadro de Barceló; mientras que para él la cosa es fantasmática, en mí se ha convertido en una enfermedad y comienza a pasarme como con el alcohol, que tendré uno de estos días que meterlos en cajas y mandarlos al infierno. Tan solo dejaría uno a mano, el librito de poesías de Rimbaud.

... como sabrás comencé este trabajo que tengo entre manos guiado por el propósito de afirmar esa referencia en que me apoyo hace años y en la que he persistido: Poussin. Me he apoyado en una serie de cuadros suyos que para mí resultaba emblemática de la vida humana, su recorrido. Creo que lo que hago ahora es además muy coherente con lo que plantean los cuadros y en concreto este: *RB* [Ruth y Booz, N.S.]. Últimamente he avanzado

Ca'n Posteta, Soller
30.10.90

algo en cuadros pequeños, me cuesta lanzarme a los grandes, paradójicamente lo resuelvo como un esbozo o bien me lío con un trabajo interminable en donde voy acumulando ocurrencias y logros alternativamente hasta, de tiempo en tiempo, emborronarlos para establecer una nueva partida con ánimo de llegar al final algún día...

... En mi interior se presentan dos alternativas. La más fuerte es esta necesidad de anclarme a una serie de referencias emblemáticas de las cosas que estéticamente me han atraído, que plásticamente son sencillas, que espiritualmente identifico con un concepto positivo de la vida. Pero, por otro lado, está la pulsión feroz de cultivar la vida tal como la encontré para indagar por el lado de lo inaudito, las tinieblas, los límites, el imposible...lo más auténticamente otro. Pretendo por lo primero encontrar mi guía para acceder al desarrollo de lo segundo, que creo hace tiempo falto de actividad y me produce una ansiedad difícil de administrar. Pensé, tras *NM* [Naturalezas Muertas, N.S.], que el asunto *RB* lo podría liquidar en una temporada. La realidad es que en la situación en la que estoy me percato que apenas si le hinqué el diente al mendrugo. Para mí, psicológicamente hablando, este cuadro de la cosecha coincide con preocupaciones vitales precisas [...] mi término de cosechar, mi término de fundar algo [...] Así pues, pienso que debo continuar lo que he iniciado hasta que el ciclo se cierre sobre sí mismo y engendre otro tipo de cosas [...] Cuando miras a los impresionistas, cubistas, surrealistas, conceptualistas, etc., te percatas hasta qué punto la innovación viene de la mano de esta sincronización ["sintonizar la idea con un concepto", N.S.], y que luego en el desarrollo solamente hay que ir tirando del hilo y deshacer los nudos si los hubiera.

... Tengo un cuadro grande en el que he ido sustituyendo todos aquellos sujetos fragmentarios del cuadro original por aquellos que he elaborado yo y que he estructurado por un proceso analítico a base de líneas más bien rectas, una especie de cubismo sintético de tercera o cuarta mano. No he querido hacer una cosa cromática de colores, interesado como estoy en elaborar una estructura lineal, me convenía más trabajar en ocres, sepias, grises sucios... En Poussin el color viene después, creo que esto es válido hasta un siglo más tarde en que ambas cosas van a simultanearse... en los cubistas también. En este cuadro me falta resolver la estructura del paisaje, del espacio en el que se apoyan y presentan estas figuras y cosas...

Tengo en mente un tercer y hasta un cuarto cuadro grande, quizás alguno más. El último debería ser justo un anagrama lineal y cromático del original, algo que para mí sea su esencia plástica y, además, algo así como la base indispensable para entregarme finalmente a una serie de divertimentos donde poner a prueba la solidez y lo bien fundado de mi trabajo.

Hay algo que me jode en todo esto a la postre y es que Poussin esté ahí. ¿Por qué él? ¿Por qué sus cuadros? ¿Qué necesidad tengo de trabajar con modelo? ¿Cómo avanzar de modo coherente hacia un sujeto más interno? ¿Cómo tirar el

puente hacia la poética de la pintura ensimismada? ¿Cómo hacia experiencias más inverosímiles?

... A veces me da por pensar que en el fondo me parezco más a Poussin de lo que puedo defender un parecido así. Tengo a Poussin por alguien extremadamente reflexivo, obsesionado por un saber secular y por el arte clásico. Para algunos es un manierista, para otros un hueso desabrido y con poco humor. A mí me gusta cada vez más, pero fijarme en él me aleja de la ocasión de mirar a otro lado y no sabría muy bien explicarme por qué [...] y ante ello uno no puede dejar de buscar las razones: yo las busco pintando y te aseguro que lo de Poussin y el cubismo, incluso mucho más el neoplasticismo, son afines. Pienso que Cézanne y luego los cubistas son hasta fechas actuales la madre del cordero de la plástica y la pintura contemporáneas.

... Nunca me he metido a trabajar analíticamente el surrealismo, creo que hay casos interesantísimos... esto sería importante como dépassement de mi situación actual [...] Quizás porque crea que el método surrealista es de probada eficacia para salir de callejones sin salida.

... Llevo dos meses sin beber y creo que por primera vez miro con cierta indiferencia la bebida...En mi mesa de trabajo hay siempre una buena botella de vino precintada y aguanta el tipo, es un símbolo de mi régimen... Oigo mucha música. De un lado, a los vieneses de principio de siglo, especialmente a Webern. De otro, canciones de Chavela, de Marisa Monte, de Sidnéad O'Connor, pero especialmente de Camarón. Recuerdo haber empezado a aficionarme a su cante cuando me fui a París y me quedé un montón de años, nunca después he dejado de poner canciones suyas en cuanto podía. Pero en cambio apenas leo, no puedo concentrarme en ello, mi vida interior es demasiado intensa, apenas si compro el periódico, o apenas si leo algo que no sea un poema suelto de Rimbaud o Beckett o Tzara, cosas que ya leí y que en ciertos momentos busco para meditar un poco.

... Me cuesta decidirme a proseguir con el psicoanálisis, de un lado ando fatal como para someterme a más compromisos, de otro rechazo tal medida en sí, pienso que saldré de aquí solito y que no debo poner en duda mis proyectos actuales: pintar y viajar fundamentalmente. Ambas cosas conllevan cierto desasosiego, pero constituyen mi inclinación preferente.

Fornalutx, 2.2.1995

Ahora vivo de un modo irregular, un tanto bohemio. Es algo que va con mi naturaleza, vuelvo a poder considerarme un náufrago, pero los cuadros ya no se refieren iconográficamente a ello. La pintura sigue siendo desde luego mi tabla de salvación...

Adenda del 7.2.1995 incluida en la carta

... Con el ritmo desenfrenado que llevo [...] una de las cosas que me entristece es mi actual indisponibilidad hacia las lecturas filosóficas, no podría concentrarme y menos sacar tiempo

8.2.1995 madrugada

Taller de Miguel Ángel Campano en Fornalutx (Mallorca), 1995

para continuarlas con cierta regularidad [...] son lecturas que en definitiva me han aportado riquezas y sobre todo me ayudan a mantenerme curioso y reflexivo...

... Mi proyecto más fuerte de vida es volver a India, si fue indispensable mi experiencia para orientar los cuadros actuales, creo que volver y hacerlo con tiempo y más organizado de cara a desarrollar allí una serie diferente, pero continuando los cuadros con negro, pequeños o pequeñísimos formatos (pienso por momentos en Paul Klee), pero también alguna filigrana monstruosa de escala y volver a retomar el contacto con las acuarelas plein air que enmarquen los lugares extraordinarios del viaje, será decisivo para aproximarme a las series que vendrán a continuación. Pero todo está en vilo, se puede ir al traste mi proceso en cualquier momento (*money*).

... Ahora vuelvo con condiciones estupendas. Pero no haré lo que quería, el ayudante de marras ha resultado ser un vampiro de aúpa, por momentos llegué a pensar en *El sirviente* (Losey), además ni dándole puerta se fue hasta que no supo que no

Mahabalipuram, India, 26.12.1995

tenía ni cinco céntimos y que mi pasta la había dado a los pobres... Aquí estoy bien vivo en un orfanato que tiene recogidos a cincuenta y dos niños y niñas. Son mansos pero vivos, yo estoy tranquilo, pero deseando ya levantar el vuelo para hacer un corto periplo por otras ciudades [...] Aquí he ido casi cada día al cementerio cristiano. El duelo por la ausencia de mi padre me da crisis muy fuertes y me voy allí a cualquier hora a provocar reminiscencias y fuerzas extrañas que surgen en mi ser en correspondencia con el amor/odio que determinó mi relación con él. Aquí en el orfanato he tenido muchos recuerdos de mi infancia, muchos. A veces pienso si no habré venido inconscientemente a India a reconciliarme con mi padre que ya no está aquí. El caso es que me he metido a hacer una obra funeraria en su recuerdo que erigiré aquí en la playa al lado de las otras tumbas del cementerio.

... En pintura sigo por el camino blanco que tú viste en Madrid hace un año. El título provisional [de la prevista exposición de marzo en la Galería Carles Taché, N.S.] es “Blanco”, pero avanzo con dificultad debido a la saturación de pintores que han caminado en esta senda: Turner, Cézanne, varios postminimalistas, Twombly, Rauschenberg, Johns y actualmente un montón de artistas –que no son pintores. En el Renacimiento hay casos sublimes, Zurbarán, Alonso Cano, Sánchez Cotán..., en fin, no es mi propósito hoy en día pintar *d’après les grands peintres*. Me he alejado mucho de los museos, apenas voy, mi cosa se cuece en la soledad y la distancia, quizás también el olvido.

Aubervilliers, 5.01.07

... Al fin terminé un texto titulado *La pintura madre* y que he enviado al Sr. Taché para que su secretaria lo pique a máquina y pueda luego corregirlo y añadirle los escolios y notas imprescindibles para su mayor claridad. Sin la lectura de la Fenomenología y los comentarios de la misma de Jean Hyppolite creo que esto no me hubiera sido posible, el conceptualismo arranca precisamente de la obra de Hegel y mi opinión puede resultar polémica.

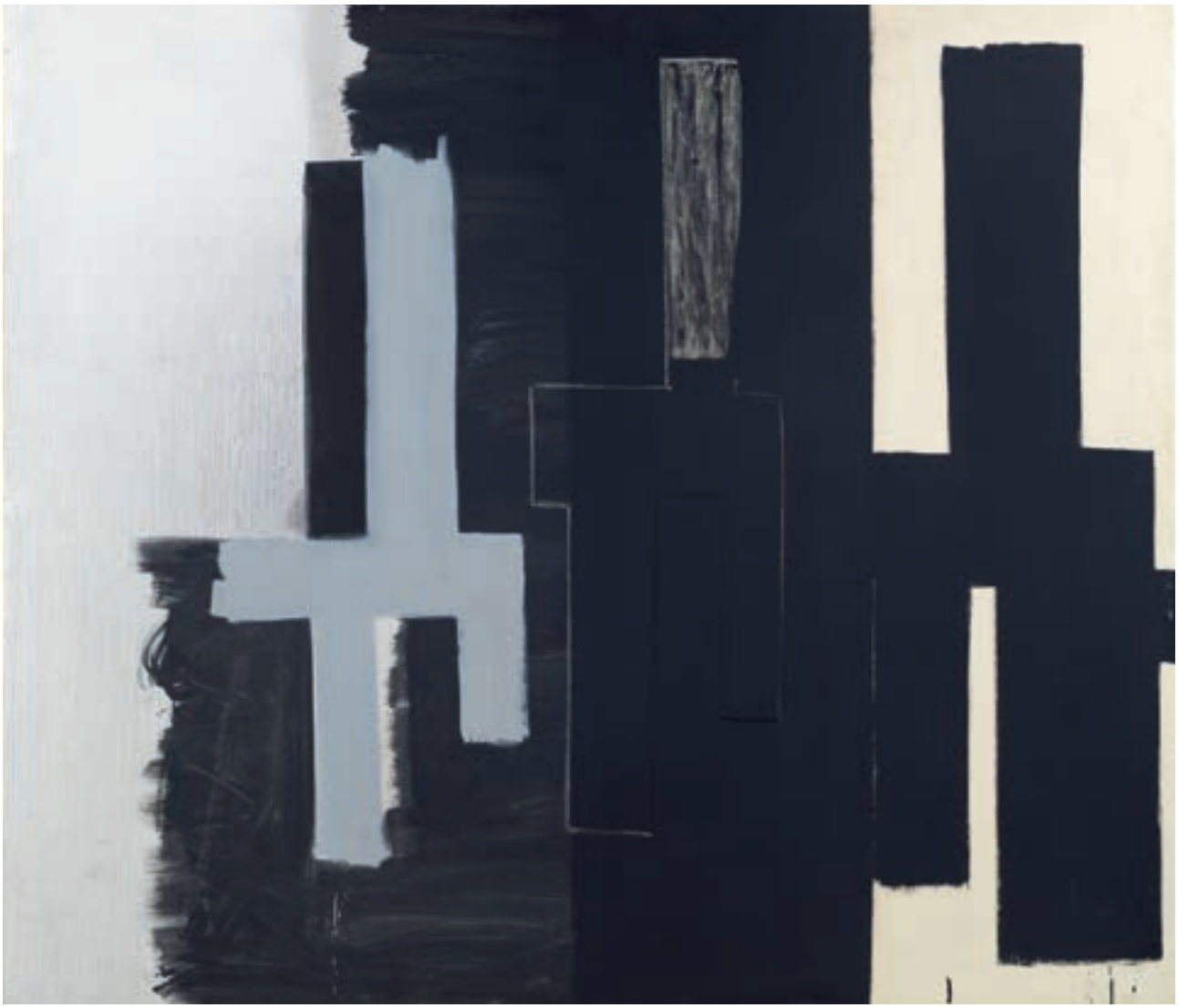
Sat, 5 Mar 2011 03:29:10 +0000 (GMT)

– –

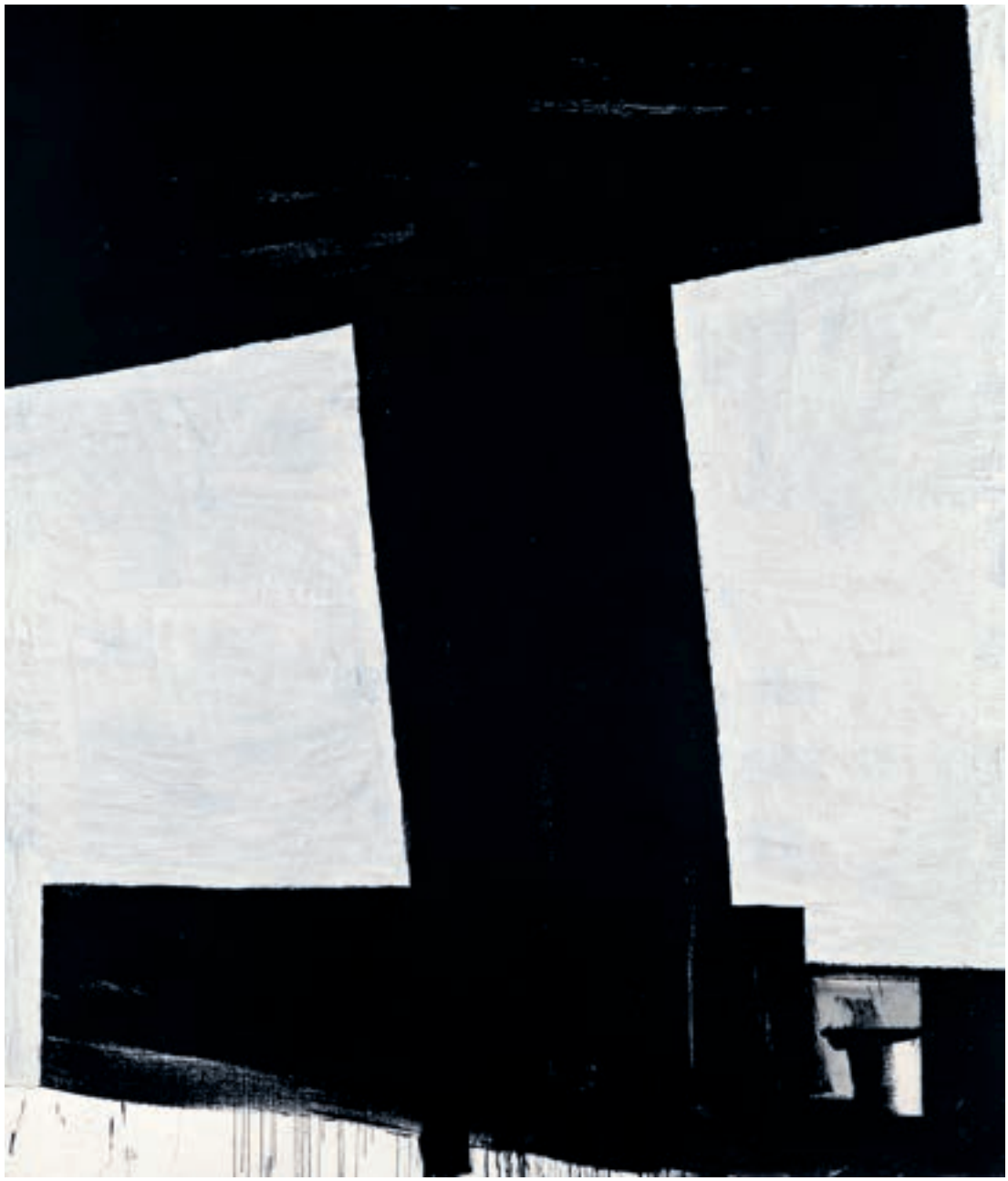
... mi trabajo, la pintura, creo que está en vías de llegar a “algo”, un algo que pretendo hace mucho tiempo y que no te puedo definir, que es lo que intento hacer pintando [...] Ahora me exijo unas ocho horas de trabajo diarias como mínimo, es la única manera de hilvanar cada obra a la siguiente...

Zarauz, 28.4.1973

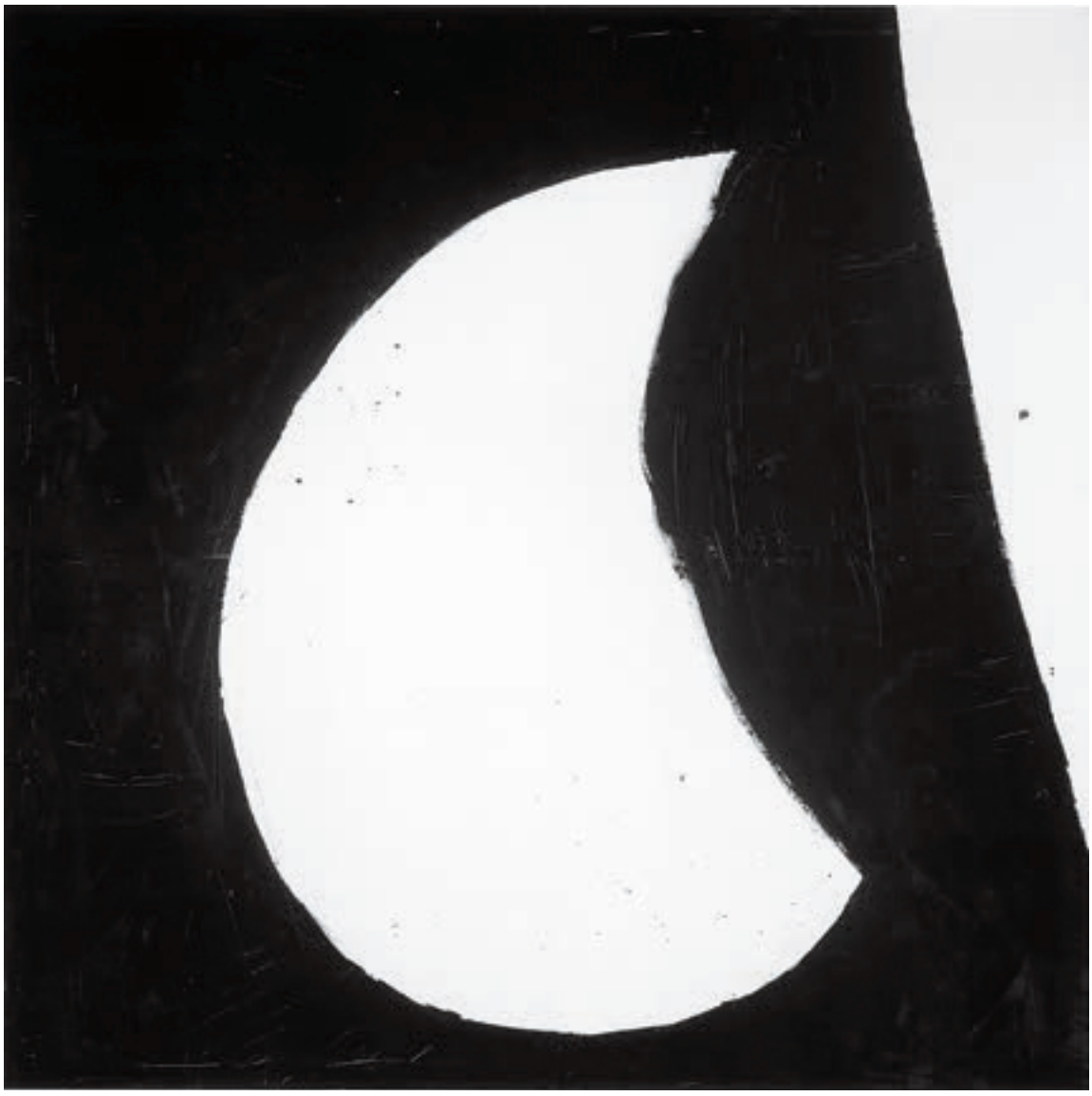
Tenía 25 años cuando escribió esa carta, primera de las que conservo. Ese “hilván” duró hasta su último aliento.



86-87 *Sin título*, 1992

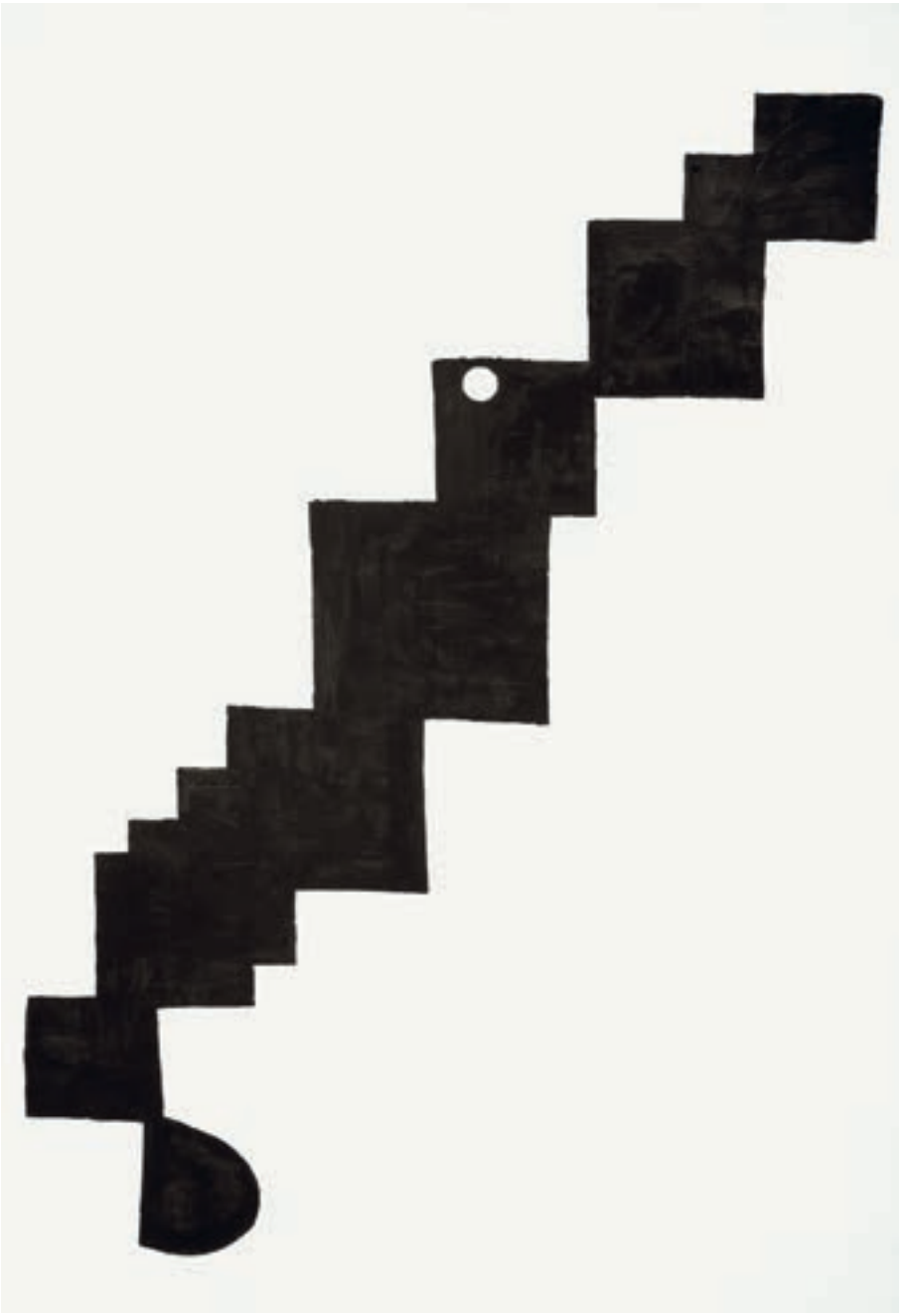


Sin título 4, 1991

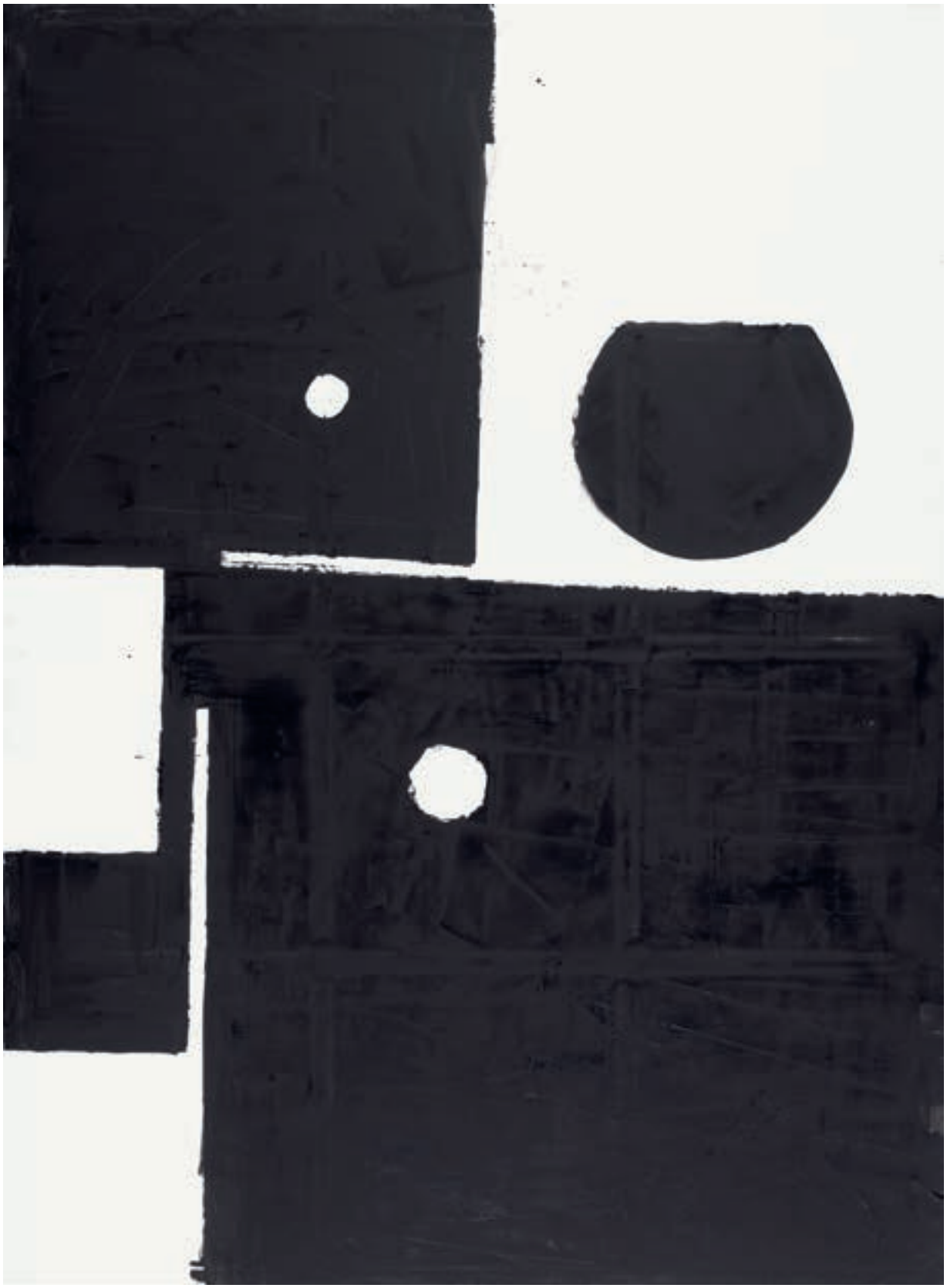


88-89 *EH 3*, 1993

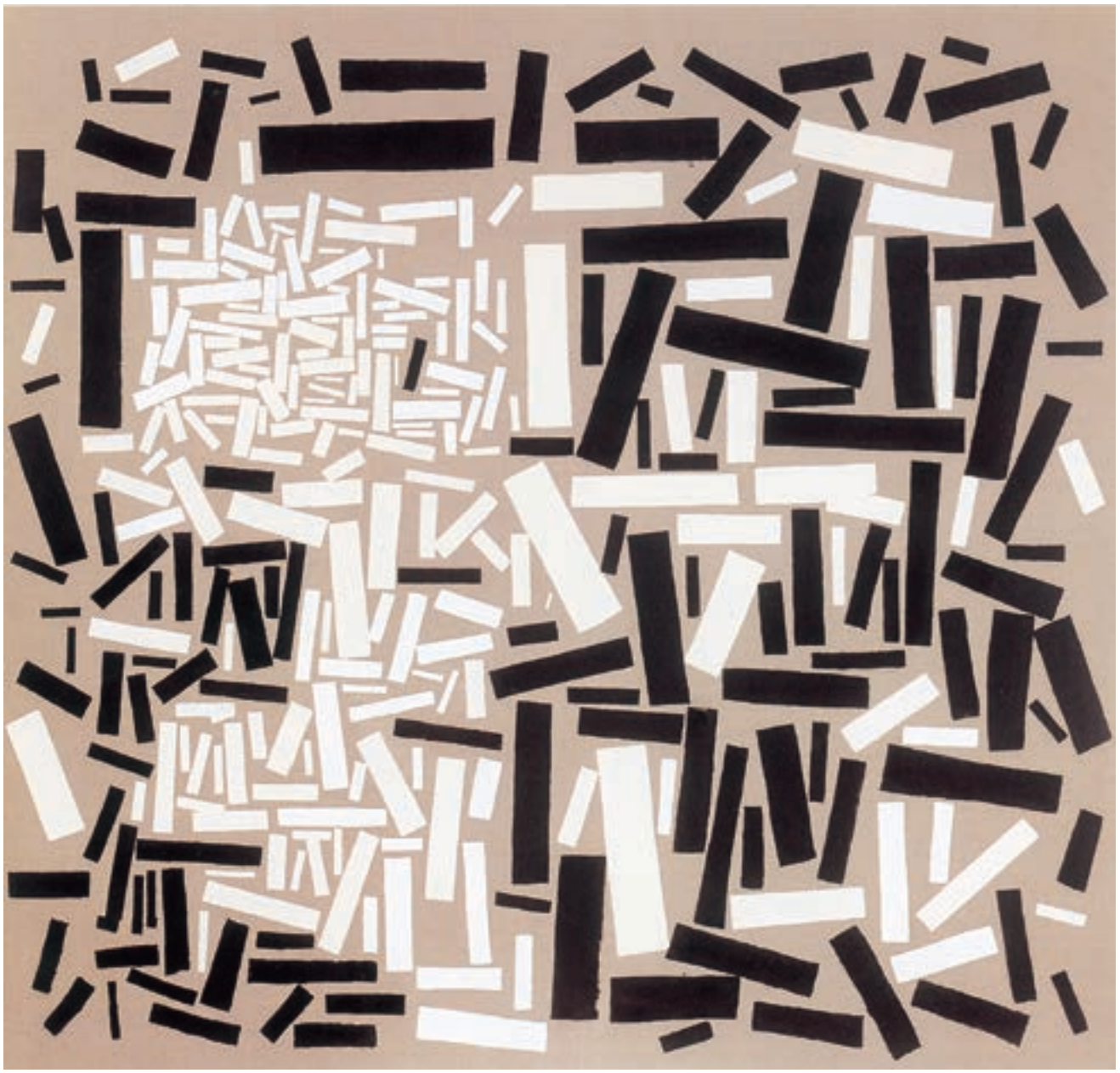
Sin título, 1993



90-91 *Mohammed, 25.11.94*, 1994

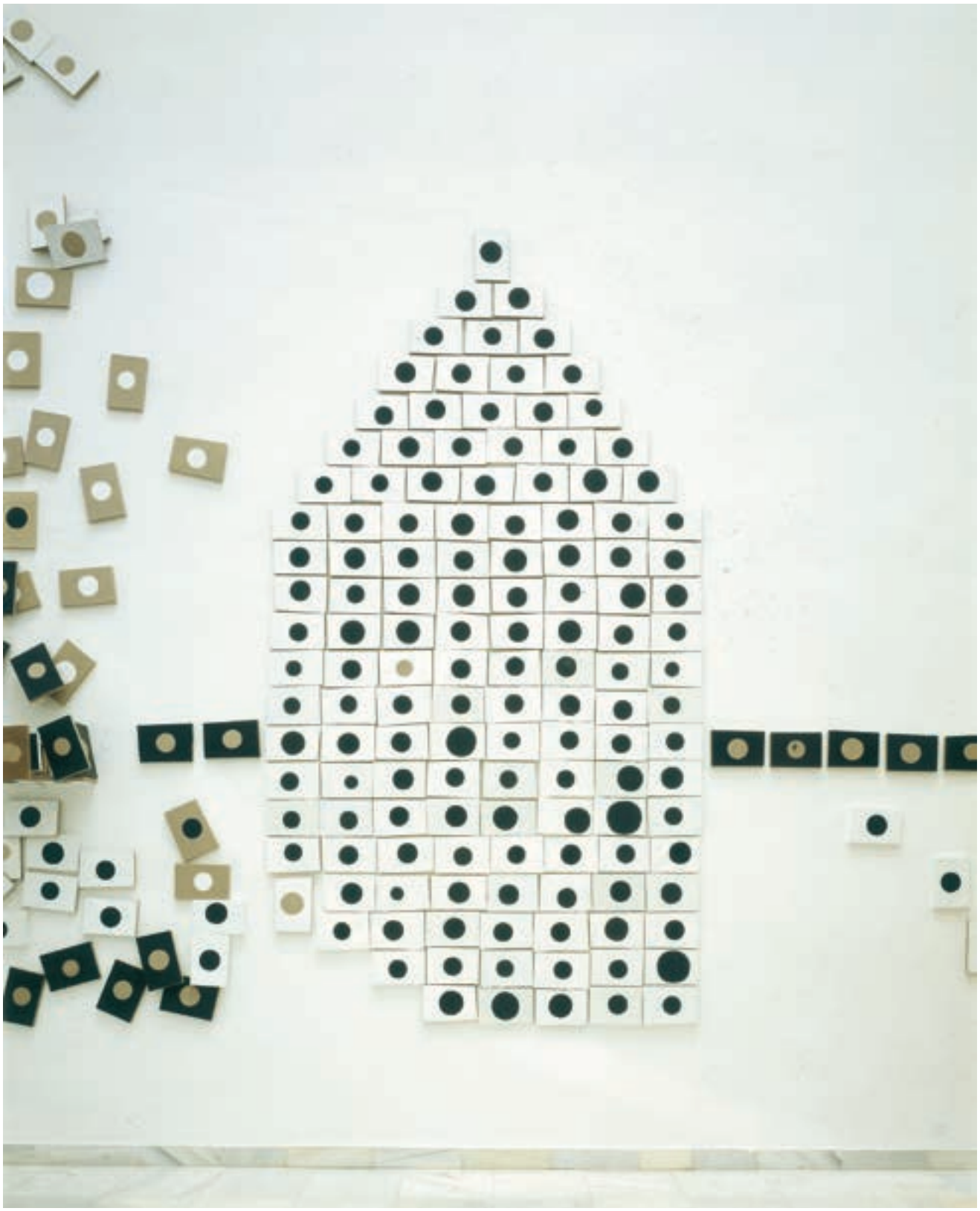


Subash, 20.9.94, 1994

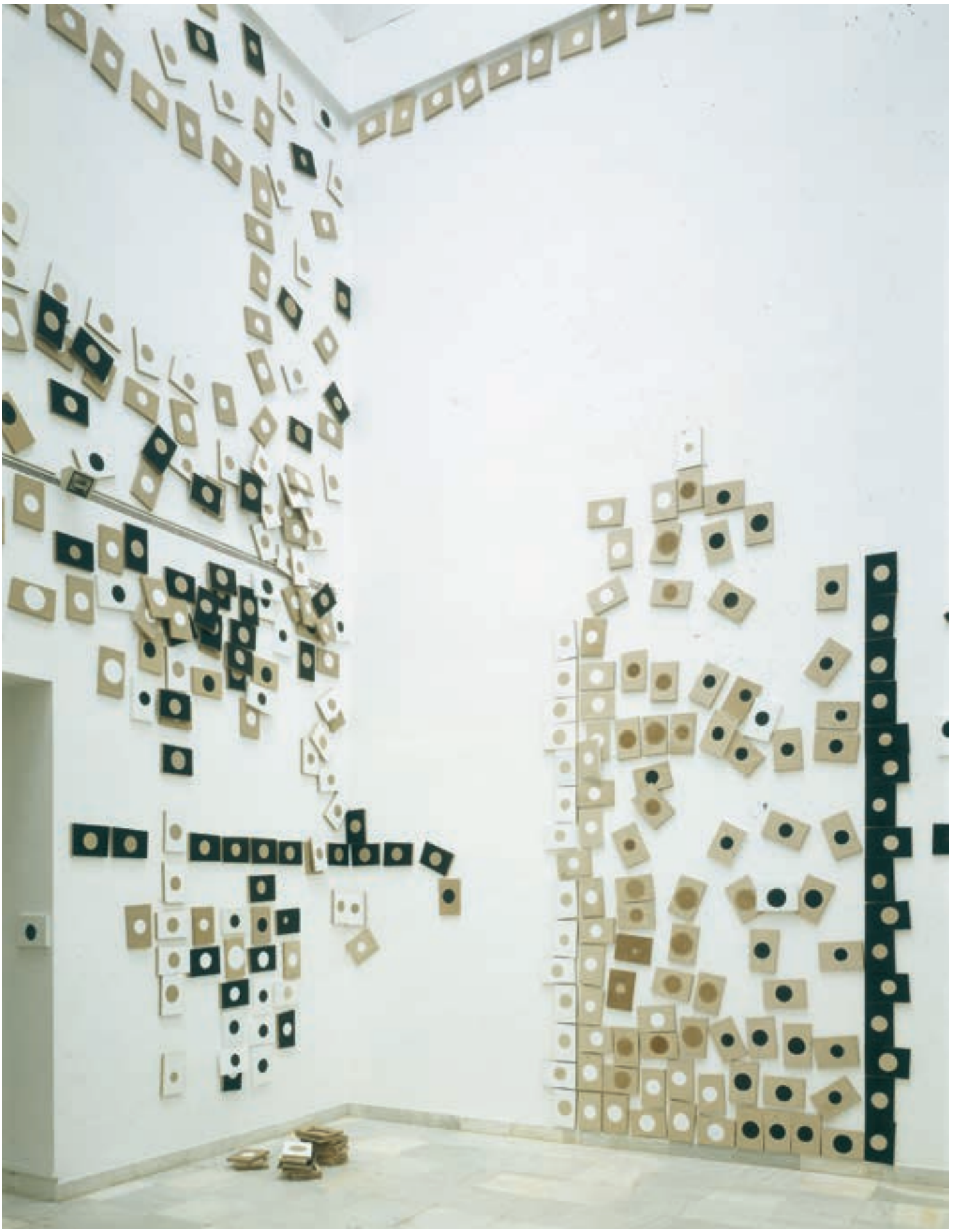


Plegaria I, 1995

94-95 *Plegaria* (serie de grabados), 1997



96-97 *Elías (d'après Daniel Buren)* [Elías (según Daniel Buren)], 1996-1999



98-99 *Samael*, 2000

Le Printemps [La primavera], 1999

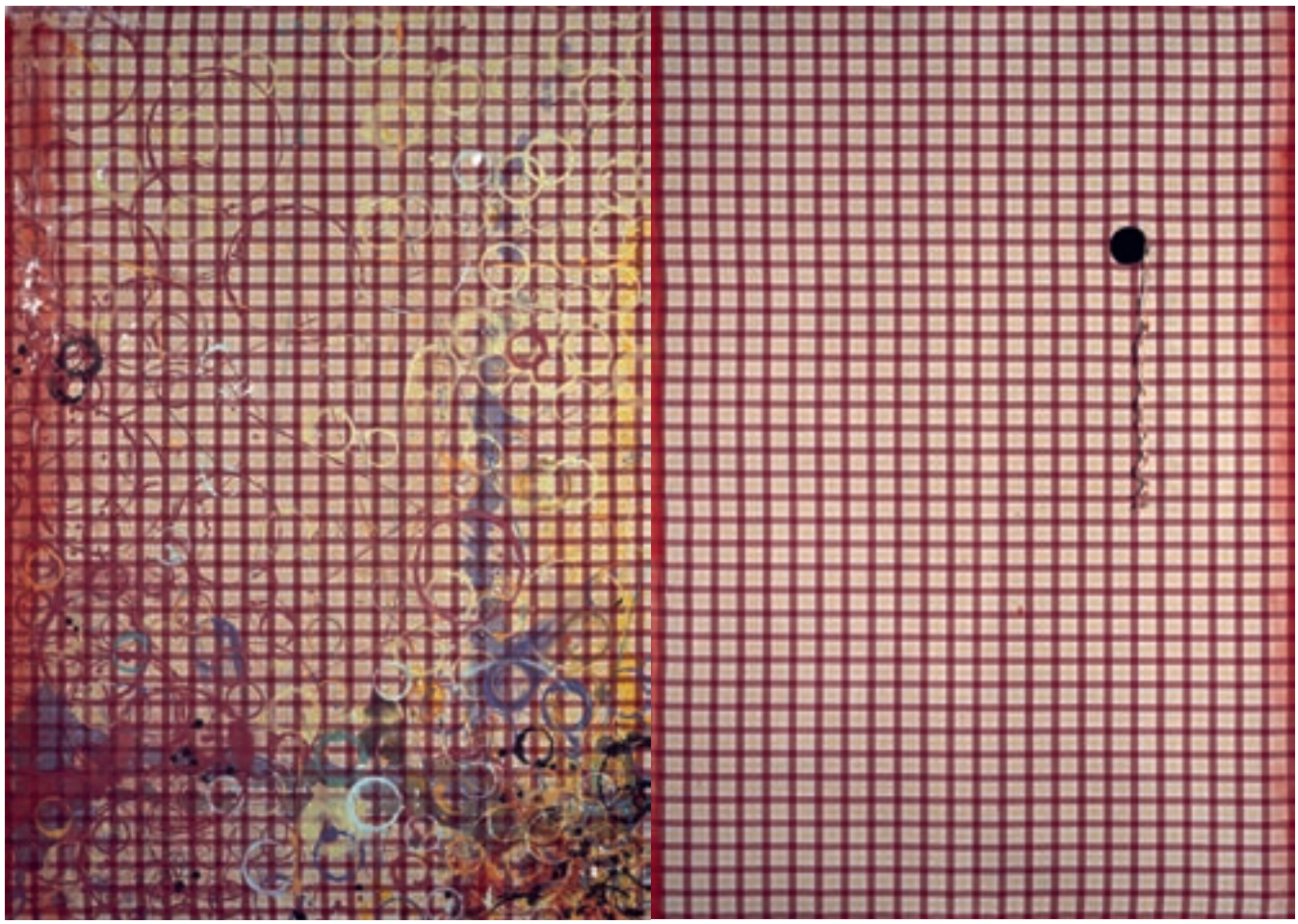
Sima de huesos, 2001

102-103 *Flor inconclusa para F. G. Lorca*, 2001

Camino II, 2001

104-105 *Azul en negro*, 2001

Sudario, 2002



106-107 *Que le den café,* 2003

Sin título, 2003

Calvario, 2006

Inspiración en la distancia

Carlos Pazos

Hace un par de semanas, le confesaba inquieto a un amigo la sensación de inseguridad ante el encargo de escribir este texto que va a incluirse en la publicación de la exposición retrospectiva sobre Miguel Ángel Campano, artista coqueto que posiblemente hubiera asentido con el entrecejo ante ese calificativo y hubiera tomado como halago un comentario definiéndole como pintor dotado, culto y juguetón. Y que también muy posiblemente, enigmático y escurridizo, habría mostrado cierta incomodidad ante afirmaciones tachándolo de riguroso y metódico. No le gustaba, incluso podía llegar a enfurecerse, si los neófitos, es decir, para entendernos, casi todo el mundo, se atrevían a teorizar sobre sus cosas; sobre su práctica, que resolvía practicando. Para hablar de su trabajo, si le parecía necesario o conveniente, cosa que no solía suceder, ya estaba él.

Le decía a mi confesor ocasional que apurando mi capacidad narrativa podría llegar a contar situaciones coincidentes y que, en el mejor de los casos, de esa selección de recortes resultaría un inventario de pistas, una cartografía vital que trataría de relacionar en parte su actitud con la siempre des-medida, nunca co-medida, onda expansiva de Miguel Ángel Campano y su quehacer. Un breviario para los aficionados del arte y al arte que consideramos que lo más importante no es la "obra"; es decir, el resultado, sino la implicación y la aventura.

Siempre con la duda, y la casi seguridad de no acertar me pongo hoy, día 8 de julio de 2019, a rememorar y a esbozar con palabras momentos de mi amistad breve con Campano. Debiera decir "nuestra", pues Cuchillo[1] también participó de muchos de esos momentos que entre 2003 y 2013 tuvieron lugar principalmente en París y fueron tejiendo un entramado de cariño y complicidad, a veces sin palabras y otras tantas a gritos y a risas, que un día él mismo concretó con una generosa invitación diciendo: "quiero que estéis tan a gusto en mi casa que os tenga que llamar la atención".

– –

Empezaré este arriesgado relato a una banda diciendo que éramos de la misma quinta. Utilizo el término castrense a propósito ya que como muchos sabrán, Miguel Ángel Campano nació en el seno de una familia cuyo padre fue militar de altísima graduación. Mi abuelo materno era comandante de intendencia y aunque su rango y actitud nada tenían que ver con la del general Campano, la terminología castrense que Miguel Ángel Campano manejaba

1. Montserrat Cuchillo, mi esposa.

a veces, no me resultaba ajena. Mi madre, que vivió en el Castillo de Montjuïc hasta el inicio de la Guerra Civil gustaba de utilizar esa jerga aprendida sin querer en su infancia. Quizá por tal motivo, el rastro de ese entorno en Campano me suscitaba a un tiempo cierta ternura y un pelo de desconfianza, sabedor de cómo la impronta de las graduaciones se concreta en tatuajes mentales imposibles de borrar.

Miguel Ángel Campano nació en Madrid, yo en Barcelona. Amplia distancia pues en cuanto a localización geográfica y social, salvo el inevitable pisotón de la atmósfera de la España de la posguerra, que yo creo que dolió menos en Madrid que en Barcelona. Seguramente debido al aparatoso cambio de muda que la amedrentada burguesía catalana tenía que camuflar, a bando y bando, día tras mes y año tras otro.

– –

Pasados los obstáculos escolares, Miguel Ángel Campano (ya "desterrado" a Valencia) y yo (todavía en Barcelona) iniciamos estudios de arquitectura, como muchos artistas de la posguerra tardía que no pensamos en la posibilidad de un futuro dedicado en exclusiva a la actividad artística, entre ellos Guillermo Pérez Villalta, Juan Ugalde, Frederic Amat o Jordi Colomer. Con el tiempo he constatado que ese divagar nos diferencia de quienes optaron por la vía rápida y se concreta, sobre todo, en una *Weltanschauung* peculiar.

Podría decir, sin temor a equivocarme, que en la práctica pictórica de Campano hay una forma "arquitectónica" que se manifiesta como reflejo de la construcción de edificios singulares, imprescindibles para cimentar su actividad artística. La voluntaria falta de estilo ilustra perfectamente y es a un tiempo consecuencia inevitable de su proceder.

– –

En tiempos de *la movida*, solía pasar semanas en la "capital" con motivo de exposiciones o simplemente porque me divertía más que en mi casa. Salía de noche cada noche y recorría salas como Rockola, El Sol o incluso ese bar "en la peor calle de Madrid" que regentaba nuestro común amigo Quico Rivas. Lugares todos ellos que solíamos frecuentar ambos, aunque nunca coincidimos. Esos lejanos desencuentros, los comentaríamos mucho más tarde.

– –

Mi primera noticia de la existencia de ese especialísimo pintor data de los años de la "retro-transvanguardia", como decía el simpático y ocurrente crítico de arte Luigi Serravalli. Eran años en los que yo me encontraba fuera de formato[2] y Miguel Ángel Campano perfectamente formateado, triunfando y disfrutando de la fama. "¡Qué bueno es ser rico!", solía decir, champagne en ristre, desparramado en la tumbona junto a la piscina de una casa del Empordà, nos contaba siempre Carles Taché.

Eran tiempos, ¡vivir para ver!, en los que la pintura parecía haber resuelto todos los problemas que, desde siempre y hasta entonces,

2. *Fuera de Formato.* Exposición comisariada por Nacho Criado, que tuvo lugar en el Centro de la Villa de Madrid, de la Plaza Colón, en febrero de 1983. En ella participamos los artistas que no pintábamos, tales como el grupo ZAJ, Nacho Criado, Ángel Bados, Concha Jerez, yo mismo, etc.

se habían planteado infinidad de artistas que buscábamos en disciplinas menos disciplinadas la formalización de cuestiones, más que de soluciones.

Poco había que discurrir para darse cuenta de que aquel renacer floreciente para quedarse y acomodarse, en espera de una nueva moda, no era más que una operación comercial de lo más reaccionario que triunfaba en todo el mundo. Ben Vautier sintetizó muy bien la situación de aquel momento en una de sus pizarras: *Qui gagnera la guerre, Matisse ou Duchamp*?

Pero en nuestro país, siempre tan dado a las guerras sin cuartel y a la exaltación del paletismo, la instauración de la pintura *à la page* barrió todo aquello que podía oler a "vanguardia" y desplazó por un largo período de tiempo a los artistas que no nos pasamos al bando de los S/T y la "técnica mixta sobre tela". Los que sí lo hicieron consiguieron fama y dinero y sobre todo el reconocimiento de que habían sabido hallar el camino de la verdad.

Cansado, aburrido y con la retina tapiada por tanta pintura amanerada, adocenada, torpe y horripilante en cuanto a su ejecución y cuya única función era dar un vaporoso barniz de cultura al nuevo rico, apareció en mi campo de visión una radiante luz, como extraída de una estampa milagrosa. Fue en una exposición en la Fundación "la Caixa", una tela que aún hoy tengo en la mente, titulada *Naufragio*. ¡De escalofrío! Una pintura dramática, clásica y nueva, elegante pero no ramplona, intensa, sin los tonos de las paletas chirriantes que se gastaban en la época y que Campano tachaba con orgullo de "decadente". "Pinto a oscuras y de negro", decía. Por fin, alguien que sabía lo que era la pintura y sabía cómo resolver la suya.

Desde ese momento empecé a seguir, en la medida de lo posible, las andanzas pictóricas de aquel individuo, osado y exquisito, que no ponía coto a sus desmanes. También esos posibles desatinos me permitían fantasear sobre la personalidad del hacedor.

Pude ver, en no se qué revista, sus juegos con los números-letras, ¡qué importa!, haciendo guiños a Jasper Jones. Ya en directo, en la exposición en el Palacio Velázquez, abarrotado de pequeñas telas que conformaban murales de mayor tamaño y que en una lectura en primer grado me transportaba a las minifaldas y al op-art. También en la galería Temple de Valencia su retozar con Cézanne. ¿O era Poussin? Y así, lo que podía ir pescando. Por cierto, no pueden imaginar cómo se puso ese Miguel Ángel Campano a veces terriblemente colérico, cuando califiqué, con el descaro que guardo para las ocasiones que creo que lo merecen, a Poussin como un pintor de caja de galletas.

Para un pintor estudioso, amante de su labor, era un sacrilegio ese comentario. En particular, viniendo de un practicante de la ocurrencia, sin oficio, que juzgaba con banal mirada retiniana.

– –

En la segunda mitad de los ochenta, Cuchillo y yo frecuentábamos bastante Madrid y solíamos estar acompañados de Ángel González y María Vela, quien me hablaba de Campano con gran cariño y admiración. Estaba fascinada por ese artista, que decía que subía

el precio de sus cuadros en función del precio de la leche en París. Seguíamos sin conocernos personalmente y cuando exponía en Barcelona, en la que sería también mi galería, Carles Taché, yo, que siempre he sido un mitómano, no me acercaba. Cuchillo le transmitía mi enhorabuena a la que él correspondía mandándome frases elogiosas hacia mis cachivaches.

– –

Aprovechando unas vacaciones en Mallorca, en el año 2002, con Karin y Gianni Giaccobi, en cuya galería exponíamos los dos, fuimos un día a visitar su estudio y a comer con él. Así nos conocimos oficialmente.

Nos mostró su estudio y una serie que estaba preparando, aprovechando los coloreados estampados de unos "saris" que había comprado en la India como fondo. Con su admirable facilidad y su gusto extremo, apenas un roce con el pincel las convertía en algo sublime, casi sagrado.

Insistió en que fuéramos a su casa, deseaba un encuentro a solas. Yo no me encontraba en ese momento en situación de departir con nadie y menos con alguien a quien estaba conociendo. Así que denegué su invitación. ¡Intento fallido!

Fue en 2003, a raíz de una exposición que hice en Madrid y a través de un amigo común, Jorge Balboa, a quien expresó su deseo de que la visitáramos juntos, cuando volvimos a vernos. En esta ocasión fue él quien se mostró un tanto distante. Posiblemente había tenido una mala noche, o buenísima, y no estaba para nadie. ¡Otro fracaso!

– –

A partir de 2002 y gracias a unos cursos que Cuchillo impartía en la Sorbona, empezamos a pasar unas semanas al año en París. Debió ser ese año o el siguiente, que supimos que Campano estaba allí y le llamamos. Algo inhabitual en mí que, por timidez o ensimismamiento, no suelo, cuando viajo o me instalo en territorio desconocido, ponerme en contacto con las personas que se supone que un nacional debe contactar cuando coincide con otros nacionales en entornos geográficos extranjeros.

Empezamos a vernos estableciendo encuentros, rodeados de gran curiosidad y cuidadosa rutina, los domingos por la tarde. La cosa iba mucho mejor y nuestras corrientes de ida y de retorno se agilizaron, se volvieron más directas y parlanchinas, en consecuencia, más combativas y ácidas. Le invitamos a cenar a nuestro apartamento de veinte metros cuadrados, junto a la plaza de la Bastilla. No se quejó de la cena, antes bien al contrario, la elogió convencido, pero añadió taxativo: "Vosotros no podéis continuar viviendo así. Yo me ocupo". Y así, con la seguridad y el aplomo que le caracterizaba, consiguió mover los hilos necesarios para que el Ministerio del Interior francés me invitara a la Cité internationale des arts, donde él se alojaba en aquellos momentos. Así empezó nuestro intercambio que enseguida fue compartido, con el desmadre consecuente, por el gran traficante de heterodoxias diletantes, Kuki Keller.

– –

A partir de nuestras conversaciones sobre artes, advertí que pertenecía a ese apartado más extinguido de lo que suponemos, de artistas apasionados del arte y no solo del suyo. Miguel Ángel Campano además de su gran conocimiento y capacidad para analizar, estrujar y enjuagar su pintura, podía entender, comprender e incluso admirar el trabajo de los demás. Y no necesariamente pintores, algo, esto último, muy poco habitual entre los pintores, como suele serlo también entre los "otros", respecto a la pintura.

No era excluyente. Nunca he visto a un pintor tan convencido de que su dedicación a la pintura era inevitable y creo que para él la pintura no tenía más secretos que los que él mismo quería retorcer en ella. Al tiempo que daba por sentado que estaba capacitado para nadar con seguridad por las aguas que se le presentaran, de modo que, si le hubiera convenido o interesado, podría haberse puesto cualquier traje de escamas y seguir moviéndose con soltura en ellas.

– –

Su pasión se extendía a la arquitectura, el diseño, la música y la literatura, que desbrozaba con ahínco y fruición.

En esos momentos, ¡por fin coincidencias!, estábamos intentando que se nos ablandara el oído con el flamenco. Al mismo tiempo también, le obsesionaba Arto Lindsay, o lo último de los Rolling Stones. Podría decir que amábamos las músicas que parecían espontáneamente medidas y al mismo tiempo enloquecidas: aquellas en que se reflejaba la vida. Hedonistas imprevisibles; dandys de cloaca.

– –

Hablaba antes de la habilidad camaleónica de Campano, pero el colmo de su transformismo se produjo un lunes. Uno de esos lunes en los que solíamos ir a verle a su estudio en Aubervilliers, barrio duro en aquel momento que me recordaba al Bronx de finales de los 70. En chocante contraste, el interior tenía todas las características de sofisticación envarada propia de algunas revistas de arquitectura que presentan habitáculos estudiados, inevitablemente sublimado por el toque de desaliñada elegancia que acompañaba a lo que él tocaba o hacía.

Siempre comíamos ostras, que procuraba Orson, su asistente tanto para el arte como para la vida doméstica. En esos momentos, Campano ya tenía gran dificultad de movimiento, pero eso no era más que una triste causa añadida; siempre le he conocido con asistente.

Llegamos a eso del mediodía y lo encontramos en el espacio de trabajo, sentado en su "trono", dictándole a Orson formas, franjas, colores y difuminados. ¡"Sí, pinto al dictado"!, anunció antes de saludarnos. Y ante nuestro pasmo, saltando del sillón, con un bastón en una mano y un pincel en la otra, se abalanzó sobre la tela en la que estampó un certero grafismo que completó el conjunto. Boquiabiertos, pasamos a las ostras. Comentamos la jugada y nos dio toda clase de explicaciones sobre el método.

Una vez más: el artista rebelde, el que tampoco quería crecer, el que bastaba que le dijeras "no lo hagas" para que en décimas de segundo se pusiera manos a la obra. Adepto impenitente a la "dirección opuesta"; amante del absurdo poco probable; irremediable detractor de la mansedumbre.

– –

Era un domingo por la tarde-noche, debía ser la primavera de 2008 y le esperábamos para cenar. Venía de Madrid a París a media tarde y podía llegar a la hora convenida. No llegó. Pensamos en un retraso del avión y nadie, conociéndole, se preocupó. Al día siguiente llamó su hijo para explicar el motivo de su ausencia.

El gran Campano se subió al avión y cuando oyó las recomendaciones de rigor, se fijó especialmente en una, aquella que habla de la prohibición de fumar en cabina. En ese momento, sacó un cigarrillo y lo encendió con gesto desafiante. Los ruegos de las azafatas no hacían mella en su disposición. Al parecer, tampoco el comandante tuvo suerte, pues no consiguió que se aviniera a apagar el cigarrillo. Ejerciendo la autoridad conferida por las normas de aviación, el comandante, se lo arrebató. Campano respondió a lo que consideró una osadía intolerable, amenazándole con su muleta. Al aterrizar, la policía estaba esperándole. Le esposaron y se lo llevaron sin contemplaciones. En la sala de interrogatorios del aeropuerto se le cuestionó su actitud y dio por respuesta que le había apetecido un poco de humo. Llamaron a su exmujer y a su hijo. Querían que alguien se hiciera cargo de aquel forastero recalcitrante. Muchas horas más tarde, ya al día siguiente, salió como si nada hubiera ocurrido y en la vista que se celebró meses más tarde, la causa fue sobreseída. Afortunadamente, las autoridades francesas tienen la costumbre de ser bastante tolerantes con las extravagancias de los artistas.

– –

Llevando al máximo su sistemática *rebequería*, no sé hasta qué punto inconsciente, de una voluntaria carrera hacia la autodestrucción, ese malandrín exhibicionista inventó un nuevo producto: unos bizarros artefactos escultórico-arquitectónicos, construidos con azucarillos y alguna que otra colilla, que a hurtadillas metía en su bolsillo y en el de sus amigos desvalijando los azucareros de los bares. Utilizaba el pseudónimo de "Pocaplata", apodo con el que bautizaron a su abuelo quien, al parecer y siempre según su nieto, negociaba con objetos de almoneda o algo parecido.

Esos irreconocibles "campanos" de gran fragilidad estructural, seguro que pretendida, pues la posibilidad de derrumbe formaba parte esencial del juego, debían situarse en el suelo, a oscuras, con una mínima iluminación que él había diseñado, como con ese hilo de luz que nos llega colándose por una rendija. He visto muchos de ellos, pero nunca situados en la forma que él proponía. Algo parecido, con el nombre de *Patrañas* se expuso en el espacio El Instante[3] en Madrid, en 2017.

3. Exposición *Azúcar y nicotina. Miguel Ángel Campano*. El Instante Fundación, 29 mayo 2017-28 julio 2017, Madrid [N. del E.].

No vi la exposición, pero si he visto algunas de las bellas fotos de su hermano Javier y debo decir en honor a la verdad que son como comedidas maquetas de lo que construía en París y que desgraciadamente deben hallarse en “paradero desconocido”. Para mí, una y otra serie se distanciarían tanto como el disparate de lo posible.

– –

Esa gran contradicción entre lo riguroso y lo gamberro, permanentemente llevada con serenidad, le convertía en una persona que desorientaba, mostrando a la vez su inteligente *savoir faire* y la extrema irascibilidad provocada por su sensibilidad exacerbada.

Y aunque la he contado mil veces, acabo con una anécdota que pienso que le define muy bien y da la dimensión de lo importante que era para él no permitirse ningún límite.

Quedo con Campano que voy a ir a verle sobre las cuatro y media de la tarde al hospital de Aubervilliers en el que está ingresado desde hace unos días. Cuando llego, puntual como suelo ser y tras una hora de viaje, la habitación está vacía. Me ha dejado una nota con un termómetro encima en la que dice: “Vuelvo enseguida. Tómate la temperatura”. Le espero algo más de media hora. Impaciente, salgo y le pregunto a una enfermera de la planta si sabe dónde está, si le están haciendo un tratamiento o un examen, o si tiene idea de cuándo volverá. Me contesta que no sabe nada de él y añade: “*Vous savez, Monsieur Campano, il fait sa vie*”[4].

4. "Sabe usted, el señor Campano hace su vida" [N. del E.].

Miguel Ángel (Patrañas), 2004-2017
Jacinto (Patrañas), 2004-2017

África (Patrañas), 2004-2017
Quico (Patrañas), 2004-2017

Tirso (Patrañas), 2004-2017
María (Patrañas), 2004-2017
Patrañas, 2004-2017

Patrañas, 2004-2017
Patrañas, 2004-2017
Patrañas, 2004-2017

Listado de obras

Sin título, 1972
Acrílico, retícula plástica
y papel recortado sobre papel
50 x 65 cm
Colección Fundación Juan March,
Museo de Arte Abstracto
Español, Cuenca

Sin título, 1972
Gouache y papel horadado sobre papel
50,2 x 65 cm
Colección Fundación Juan March,
Museo de Arte Abstracto
Español, Cuenca

Sin título, 1973
Acrílico sobre cartón y madera
58 x 98 cm
Colección Fundación Juan March,
Museo de Arte Abstracto
Español, Cuenca

Sin título, 1973
Collage (pintura acrílica sobre
aglomerado y cartón)
81 x 58 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título, 1973
Acrílico sobre cartón y contrachapado
77,4 x 64,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía
p. 32 abajo

Sin título, 1974
Acrílico sobre tabla empapelada
40 x 40 cm
Colección Nicolás Sánchez Durá

R-19.74, 1974
Acrílico y collage sobre tabla
150 x 122 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
p. 33 dcha.

R-14.74, 1974
Acrílico y collage sobre tabla
150 x 122 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
p. 33 izq.

Dibujos preparatorios y otros materiales de trabajo, 1969-2007
Técnica variada sobre papel
Varias dimensiones
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título, s.f.
Pintura acrílica sobre tabla
68 x 78 x 5,7 cm
Colección particular
p. 32 (arriba)

El volumen azul y amarillo, 1975
Pintura acrílica sobre tabla
70,5 x 60 cm
Colección particular

Manuscritos, 1976-1979 y ca. 2008
Tinta sobre papel
Varias dimensiones
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (El puente II), 1979
Óleo, grafito y pastel sobre lienzo
200 x 322 cm
Colección Fundación Juan March,
Museu Fundación Juan March, Palma
p. 35

Sin título, 1979
Óleo sobre lienzo
202 x 202 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Sin título, 1979
Collage sobre cartulina
64 x 51 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título, ca. 1979
Collage sobre cartulina
50 x 41 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título, 1979
Collage sobre papel
77 x 51 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Vocales. A negra, 1979
Óleo sobre lienzo
204 x 202 x 3,4 cm
Colección Diputación de Granada
p. 49

El zurdo, 1980
Óleo sobre lienzo
248 x 203 cm
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

La vorágine. Abstracción en rojo, 1980
Acrílico sobre lienzo
200 x 360 cm
Museo de Bellas Artes de Murcia,
1002346
p. 36

Pórtico de las vocales, 1980
Acrílico sobre lienzo
248 x 203 cm
Fundación Helga de Alvear, Madrid/Cáceres
p. 47

R&B (Rythm & Blues), 1980
Óleo sobre lienzo
200 x 360 cm
Jorge, Cristina y Gabriela Marqués
p. 37

Vocales. E blanca doble, 1980
Óleo sobre lienzo
193 x 202 cm
Familia Sánchez Berciano
p. 46

Vocales. La i, 1980
Óleo sobre lienzo
118 x 112 cm
Colección particular
p. 48

Por tierra, 1981
Collage sobre papel
140 x 73,5 cm
María Pilar Sánchez Berciano

Le déluge d'après Poussin [El diluvio según Poussin], 1981-1982
Óleo sobre lienzo
203 x 280 cm
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne. Centre de création industrielle. Adquisición, 1983
p. 38

E blanca, ca. 1982
Técnica mixta sobre papel
164 x 41 cm
Colección Carlos Albiñana Burdiel
p. 50

Mistral I, 1982
Óleo sobre lienzo
202 x 280 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo
p. 39

Montaña, 1982
Óleo sobre lienzo
159 x 137 cm
Colección África Huarte
p. 41

Montaña roja, 1982
Óleo sobre lienzo
110 x 100 cm
Colección Antonio Machón
p. 40

Voyelles II [Vocales II], 1983
Óleo sobre lienzo
48 x 49,5 cm
Colección particular
p. 51 (abajo dcha.)

Voyelles II [Vocales II], 1983
Óleo sobre lienzo
51 x 49,5 cm
Colección particular
p. 50 (abajo dcha.)

Voyelles II. La i [Vocales II. La i], 1982
Óleo sobre lienzo
50 x 51 cm
Colección Pere Portabella

Voyelles II (1) [Vocales II (1)], 1983
Óleo sobre lienzo
51 x 48,5 cm
Colección particular

Voyelles II (4) [Vocales II (4)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
50,5 x 50 cm
Colección particular

Voyelles II (5) [Vocales II (5)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
48 x 47,5 cm
Colección particular

Voyelles II (6) [Vocales II (6)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
49,5 x 50 cm
Colección particular

Voyelles II (7) [Vocales II (7)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
47,4 x 49 cm
Colección particular

Voyelles II (11) [Vocales II (11)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
49,5 x 50,5 cm
Colección particular
p. 50 (arriba dcha.)

Voyelles II (15) [Vocales II (15)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
48,5 x 45,5 cm
Colección particular

Voyelles II (17) [Vocales II (17)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
49 x 48,5 cm
Colección particular

Voyelles II (18) [Vocales II (18)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
52,5 x 52,5 cm
Colección particular

Voyelles II (20) [Vocales II (20)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
51 x 50 cm
Colección particular
p. 51 (arriba dcha.)

Voyelles II (22) [Vocales II (22)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
44,7 x 44,5 cm
Colección particular

Voyelles II (29) [Vocales II (29)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
49 x 50 cm
Colección particular

Voyelles II (31) [Vocales II (31)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
51 x 50 cm
Colección particular

Voyelles II (34) [Vocales II (34)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
48,6 x 48 cm
Colección particular
p. 51 (abajo izq.)

Voyelles II (35) [Vocales II (35)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
49,5 x 40 cm
Colección particular

Voyelles II (37) [Vocales II (37)], 1982-1983
Óleo sobre lienzo
51 x 48 cm
Colección particular

Bacchanale [Bacanal], 1983
Óleo sobre lienzo
201,5 x 433,5 cm
Colección les Abattoirs, Musée - Frac Occitanie Toulouse
pp. 42-43

Mar, 1983
Acrílico sobre lienzo
200,5 x 207 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Naufragio, 1983
Óleo sobre lienzo
200 x 220 cm
Colección particular
p. 45

Omphalos. Dioniso y los piratas, 1985
Óleo sobre lienzo
195 x 245 cm
Colección Pere Portabella
p. 54

Omphalos VI, 1985
Óleo sobre lienzo
195 x 260 cm
Colección particular
p. 52 (arriba)

Omphalos VIII (A), 1985
Óleo sobre lienzo
195 x 260 cm
Colección particular
p. 53

Sin título, 1985
Óleo sobre lienzo
75 x 94 cm
Colección particular
p. 52 (abajo)

N.M. LXVIII, 1986
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm
Colección particular, Barcelona

La Grappa XI, 1986
Óleo sobre lienzo
130,2 x 195,2 cm
Colección Banco de España
p. 55 (abajo)

La Grappa XXXVIII, 1986
Óleo sobre lienzo
202 x 294 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo
p. 55 (arriba)

Bodegón, 1988
Óleo sobre lienzo
120 x 120 cm
Colección Antonio Machón

N.M. 39, 1988
Óleo sobre lienzo
154 x 174 cm
Colección particular
p. 64

N.M. 59, 1988
Óleo sobre lienzo
160 x 117 cm
Colección particular
p. 69

N.P. 10, 1988
Óleo sobre lienzo
160 x 234 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo

Sin título, 1988
Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm
Carles Taché
p. 65

Auriga, 1989
Óleo sobre lienzo
50 x 99 cm
Tomás March y Salomé Cadenas
p. 68

N.P. 18, 1989
Óleo sobre lienzo
117 x 160 cm
Colección particular, Barcelona
p. 67

Booz, 1990
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección particular

Maison et Pont I [Casa y Puente I], 1990
Óleo sobre lienzo
188 x 196 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Segadora, 1990
Óleo sobre lienzo
130 x 130 cm
Colección particular

Paisaje 7, 1991
Aguatinta sobre papel
88 x 224,5
Jorge, Cristina y Gabriela Marqués

Sin título, 1991
Óleo sobre lienzo
234 x 320 cm
Galería Miguel Marcos, Barcelona

Sin título 4, 1991
Óleo sobre lienzo
195 x 168 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo
p. 87

Sin título 11, 1991
Óleo sobre lienzo
190 x 142,5 cm
Colección particular

ST-2, 1991
Óleo sobre lienzo
195 x 168 cm
Colección Banco Sabadell
p. 70

RB/ST, 1992
Óleo sobre lienzo
195 x 266 cm
Galería Miguel Marcos, Barcelona
p. 71

Sin título, 1992
Óleo sobre lienzo
168 x 195 cm
Legado de Miguel Ángel Campano
p. 86

Sin título, 1992
Collage
90 x 70 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

15.4.93, 1993
Óleo sobre lienzo
265 x 195 cm
Colección particular

EH 3, 1993
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm
Colección Bartolomé Campins, Vigo
p. 88

Sin título, 1993
Óleo sobre lienzo
259,5 x 250 cm
Colección Banco de España
p. 89

Sin título, 1993
Óleo sobre lienzo
117 x 80 cm, 80 x 58,5 cm, 58,5 x 40 cm, 40 x 29 cm, 29 x 20 cm
Colección de Juana de Aizpuru, Madrid

Sin título, 1993
Óleo sobre lienzo
190 x 142,5 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo

Sin título, 1993
Óleo sobre lienzo
266 x 195 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Sin título, 1993
Pintura sobre papel
50 x 50 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Mohammed, 25.11.94, 1994
Óleo sobre lienzo
234 x 160 cm
Colección MICA
p. 90

Subash, 20.9.94, 1994
Óleo sobre lienzo
320 x 234 cm
Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, depósito colección Ajuntament de Palma
p. 91

Plegaria I, 1995
Óleo sobre lienzo
250 x 260 cm
Colección Víctor Blasco
p. 93

Elías (d'après Daniel Buren) [Elías (según Daniel Buren)], 1996-1999
Óleo sobre lienzo
Dimensiones variables
Galería Maior
pp. 96-97

Plegaria (serie de grabados), 1997
Seis grabados (plomo) sobre papel aquari
76 x 52 cm c/u
Carles Taché
pp. 94-95

Simón, 1998
Óleo sobre lienzo
260 x 250 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Tanja et moi [Tania y yo], 1998
Óleo sobre lienzo
250 x 260 cm
Colección particular, Villanueva de la Cañada

Le Printemps [La primavera], 1999
Técnica mixta sobre lienzo
196 x 266 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 99

Samael, 2000
Óleo sobre lienzo
160 x 117 cm
Colección particular
p. 98

A L.C. 1, 2001
Óleo sobre lienzo
190 x 142 cm
Colección de Juana de Aizpuru, Madrid

Azul en negro, 2001
Óleo sobre lienzo
168 x 176 cm
Carles Taché
p. 104

Brecha, 2001
Óleo sobre lienzo
168 x 252 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Camino II, 2001
Óleo sobre lienzo
195 x 180 cm
Colección Diputación de Granada
p. 103

Flor inconclusa para F. G. Lorca, 2001
Óleo sobre lienzo
168 x 176 cm
Carles Taché
p. 102

Sima de huesos, 2001
Óleo sobre lienzo
252 x 161 cm
Fundación Federico García Lorca
p. 101

Sudario, 2001
Óleo sobre textil
186 x 122 cm
Colección particular, Valencia

Brecha Y griega, 2002
Óleo sobre lienzo
176 x 165 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
29 x 21 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
20,5 x 29 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
42 x 37,5 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
35 x 41,5 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
20,5 x 29 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
29 x 21 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título (pocaplata), 2002

Técnica mixta sobre papel
31 x 22 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sudario, 2002

Técnica mixta sobre tela
176 x 120 cm
Colección "la Caixa". Arte contemporáneo

p. 105

Que le den café, 2003

Óleo sobre textil
170 x 240 cm
Colección de Juana de Aizpuru, Madrid

p. 106

Sin título, 2003

Óleo sobre lienzo
260 x 260 cm
Colección Per Amor a l'Art, Valencia

p. 107

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, fragmentos de cartón verde de un paquete de tizas de colores, cigarro, hoja seca
3,5 x 14 x 11 cm
El Instante Fundación

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, hilo, bobinas de cartón y de plástico, cápsula verde, plastilina amarilla, cartón de un paquete de tizas, papel de un paquete de terrones de azúcar La Azucarera
4 x 16 x 13 cm
El Instante Fundación

Patrañas, 2004-2017

Paquete de chocolatinas "After Eight", terrones de azúcar blanco, bolsitas de azúcar granulada Acor, colillas, paquete de Camel, palillos, ceniza, envase monodosis de solución fisiológica Cinfa 5 ml
16,5 x 13 x 7,5 cm
El Instante Fundación

Miguel Ángel (Patrañas), 2004-2017

Papeles y cartones, paquetes de Marlboro, Marlboro Gold y Camel, colillas y ceniza, envoltorios de azucarillos de varias marcas, anillas de lata, bastoncillos de algodón, alfileres, cuerda, pepitas de limón, cinta de embalar, pelo, chicle, papel con manchas de tinta, caja de pegamento Imedio
13 x 31 x 12 cm
El Instante Fundación

p. 118 (arriba izq.)

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, cigarros, colilla, hoja seca, tizas de colores
4,2 x 14 x 10,5 cm
El Instante Fundación

p. 119 (arriba dcha.)

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, dos colillas Camel
4 x 14,5 x 13,5 cm
El Instante Fundación

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, colillas, hojas secas, envoltorios negros de papel, bobina

7 x 12 x 19 cm

El Instante Fundación

Patrañas, 2004-2017

Caja de tabaco Camel pintada de blanco, terrones de azúcar blanco, palillos, papeles, etiquetas de bolsitas de infusión relajante Lord Nelson, colillas
7,5 x 6 x 10 cm

El Instante Fundación

p. 119 (abajo izq.)

Patrañas, 2004-2017

Foam, terrones de azúcar blanco, envoltorio de pastillas, envases monodosis de suero, colillas, cigarros, palillos, bobinas, hilo negro y transparente, cuenta negra, ceniza
11 x 25,5 x 14 cm
El Instante Fundación

p. 119 (abajo dcha.)

Patrañas, 2004-2017

Caja de pegamento Imedio, terrones de azúcar blanco
6,5 x 12,5 x 3 cm
El Instante Fundación

p. 119 (centro dcha.)

África (Patrañas), 2004-2017

Dos cajas de Fortasec, tres paquetes de Marlboro Gold, colillas y cigarros, bastoncillos de algodón, tiras de plástico y papel kraft, palillos, hojas secas, ampolla de cristal
17 cm (aprox.) x 20 x 13 cm
El Instante Fundación

p. 118 (arriba dcha.)

Antonio M. (Patrañas), 2004-2017

Paquete de tabaco Camel, billete de tren Cercanías Renfe, bellotas, plastilina morada, anillas de latas, fragmento de envoltorio de plástico transparente
3,5 x 7 x 11 cm
El Instante Fundación

Gabriel (Patrañas), 2004-2017

Base de terrones de azúcar blanco, dos cajas de medicamentos (Alka-Seltzer y Paroxetine 20 mg), tres sobres de terrones de azúcar Saint Louis en escalera
10,8 x 8,3 x 15,5 cm
El Instante Fundación

Jacinto (Patrañas), 2004-2017

Base de cajas de tabaco Camel y Karelia Slims, colillas, cigarros, ceniza, bellotas, bastoncillos para los oídos, envase monodosis de suero fisiológico, anilla de lata, plastilina morada
6,5 x 13 x 11 cm
El Instante Fundación
p. 118 (abajo izq.)

Manuel (Patrañas), 2004-2017

Cinta de tinta Mont Blanc, bastoncillos, colillas, gomas elásticas, tapa de yogur, ampolla suero, papel krfat, pajitas, plastilina marrón, palillos, anillas de latas
8 x 15 x 12 cm
El Instante Fundación

María (Patrañas), 2004-2017

Base de cartón de caja de acuarelas Clairefontaine, terrones de azúcar blanco y moreno parcialmente quemados, paquete de Camel, trozo de papel tienda G. Lalo
8,5 x 10 x 11,5 cm
El Instante Fundación
p.119 (centro izq.)

Quico (Patrañas), 2004-2017

Base de caja Marlboro y caja tapones para los oídos, tapones, colillas, ceniza, plastilina amarilla y morada, precinto de plástico
5 x 9,5 x 9 cm
El Instante Fundación
p. 118 (abajo dcha.)

Tirso (Patrañas), 2004-2017

Caja pintada de blanco hecha con cajas de tabaco Camel y caja de chocolate Enric Rovira, colilla Camel en la base superior
7 x 12 x 10,5 cm
El Instante Fundación
p. 119 (arriba izq.)

Calvario, 2006

Óleo sobre lienzo
156 x 162 cm
Legado de Miguel Ángel Campano
p. 109

Moraíto, 2006

Óleo sobre lienzo
156 x 162 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Estío, 2007

Óleo sobre lienzo
176 x 168 cm
Legado de Miguel Ángel Campano

Sin título, 2018

Óleo, seda sobre madera
40 x 40 cm
El Instante Fundación

Sin título, 2018

Óleo, seda sobre madera
40 x 40 cm
El Instante Fundación

Sin título, 2018

Óleo, seda sobre madera
40 x 40 cm
El Instante Fundación

Sin título, 2018

Óleo, seda sobre madera
40 x 40 cm
El Instante Fundación

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Ministro
José Guirao Cabrera

REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidente
Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente
Óscar Fanjul Martín

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)

Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García
(Viceconsejero de Cultura del Principado de Asturias)

Francisco Javier Fernández Mañanes
(Consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández
(Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Pedro Argüelles Salaverría

Patricia Phelps de Cisneros

Carlos Lamela de Vargas

Alberto Cortina Koplowitz

Estrella de Diego Otero

Ana María Pilar Vallés Blasco

José María Álvarez-Pallete (Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz de Sautuola O'Shea (Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías (Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera (Inditex)

Patronos de Honor
Guillermo de la Dehesa

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Carmen Castañón Jiménez

Comité Asesor
Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirectora Gerente
Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios
Ana Longoni

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia
Ángel Esteve

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Luis Ramón Enseñat Calderón

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico y de Negocio
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

Este libro se publica con motivo
de la exposición *Miguel Ángel Campano. D'après*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid, desde el 6 de noviembre de 2019
hasta el 20 de abril de 2020.

EXPOSICIÓN

Comisario
Manuel Borja-Villel

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición
Lidia Mateo Leivas
Beatriz Velázquez

Responsable de Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Restauración
Ana Iruretagoyena García (restauradora responsable)
Rosa Rubio Pasamontes
Arianne Vanrell Vellosillo

PUBLICACIÓN

Libro editado por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Ángel Serrano

Diseño gráfico
Florencia Grassi, El vivero

Traducciones
Nadine Janssens: del francés al español (pp. 24-30)

Edición y corrección de textos
Ángel Serrano

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
Museoteca

Impresión
Nueva Imprenta

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019

Los textos de los autores,
BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, Miguel Ángel Campano, VEGAP, Madrid, 2019

© de las fotografías, sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-605-5
NIPO: 828-19-024-3
D.L.: M-33709-2019

Este libro ha sido impreso en
Interior: Lessebo Design Smooth White 115 gr/m^2
Cubierta: Packlar Blanco Diamante Encuadernación 240 gr/m^2
Tipografía: Suisse Suisse Int'l
Impresión offset, 136 páginas
Tirada: 1000 ejemplares

Catálogo de publicaciones oficiales
https://cpage.mpr.gob.es

Distribución y venta
http://sede.educacion.gob.es/publiventa/

Creditos Fotograficos

Paco Alcántara: p. 107

Cortesía Galería Juana de Aizpuru: pp. 98; 106

© Archivo Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. © de la fotografía: Joan Ramon Bonet: p. 91

Javier Campano: pp. 37; 40; 46; 50 (abajo) 51 (abajo derecha.); 77; 83; 88; 96; 97; 118; 119 y cubierta

Joaquín Cortés / Román Lores: pp. 32; 41; 48; 64; 69; 99

Cortesía Galería de Arte Fernández-Braso: p. 52 (abajo)

Foto Gasull: pp. 65; 86; 94, 95; 102; 104; 109

Manuel González Vicente: p. 90

Jesús G. Hinchado: p. 23

Pablo León: p. 45

Colección les Abattoirs Musée-Frac Occitanie Toulouse, fotografía Jean-Luc Auriol y Alain Gineste: pp. 42-43

Fernando Maqueira: pp. 55 (abajo); 89

Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: © Joan-Ramon Bonet/David Bonet: p. 35

Cortesía Galería Miguel Marcos, Barcelona. Archivo de la Galería Miguel Marcos: p. 71

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao; p. 33

Juan Peiró: p. 50 (izqda.)

Paco Pérez: p. 68

Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Christian Bahier / Philippe Migeat: p. 38

Tomás Tomás: p. 67

Cortesía Diego Vijande. Fotografías: Antonio Zafra: pp. 50 (arriba derecha); 51 (abajo izquierda y arriba derecha); 52 (arriba); 53

Cubierta:
Taller de Miguel Ángel Campano en Fornalutx (Mallorca), 1995
Fotografía: Javier Campano

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía recuerda a Miguel Ángel Campano y agradece la colaboración que brindó a esta exposición. Asimismo, quiere expresar su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han prestado sus obras para esta exposición:

Juana de Aizpuru

Carlos Albiñana Burdiel

Víctor Blasco

Legado de Miguel Ángel Campano

Simón Campano

Bartolomé Campins

África Huarte

Antonio Machón

Tomás March y Salomé Cadenas

Jorge, Cristina y Gabriela Marqués

Pere Portabella

Familia Sánchez Berciano

Nicolás Sánchez Durá

Luis Sirvent

Carles Taché

Colección Banco de España

Colección Banco Sabadell

Colección “la Caixa”. Arte contemporáneo

Colección Per Amor a l’Art, Valencia

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Diputación de Granada

El Instante Fundación

Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma

Fundación Federico García Lorca

Fundación Helga de Alvear

Fundación Juan March (Museu Fundación Juan March, Palma; y Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca)

Galería Maior

Galería Miguel Marcos, Barcelona

Les Abattoirs — Musée - Frac Occitanie Toulouse

Musée national d’art moderne, Centre Pompidou, París

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Así como a todas aquellas que han preferido permanecer en el anonimato.

Igualmente, quiere agradecer a quienes de diversas formas han colaborado en el proyecto de la exposición y del presente libro: Palmina d’Ascoli, Manuel Borrás, Mercedes Buades, Mari Carmen Campano, Javier Campano, José Miguel Cirujano, Marisa Cortell, David Fernández-Braso, Pilar Lapastora; Silvia Prat, Manuel Ramírez, José Ángel Sanz Esquide y Diego Vijande.

Y a los autores de los textos de este libro por su inestimable contribución: Yayo Aznar, Gabriel Cabello, Carlos Pazos, Nicolás Sánchez Durá y Ramon Tio Bellido.

Miguel Ángel Campano
D'après

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

9 788480 266055 >