

Roland Mönig

**De Carl Andre
a Gregor Schneider.
La col·lecció de Dorothee
i Konrad Fischer**

**De Carl Andre
a Gregor Schneider.
La colección de Dorothee
y Konrad Fischer**

La primera *Ausstellung bei Konrad Fischer* (exposició a casa de Konrad Fischer), l'octubre de 1967, comptava amb *5 x 20 Altstadt Rectangle* (Rectangle 5 x 20 del centre històric), la llegendària obra de Carl Andre. D'una banda, l'escultura ocupava, amb determinació i un punt d'arrogància, tot l'espai allargassat de la sala d'exposició i, de l'altra, era tan discreta que, almenys per al públic no avesat, podia passar fàcilment desapercibuda. L'obra constava de planxes d'acer quadrades i planes, que estaven disposades al terra formant un rectangle. Uns quants mesos després, al juliol de 1968, Bruce Nauman, amb els seus *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, va recollir-se en el peculiar espai d'aquesta galeria situada al centre històric de Düsseldorf. Durant quatre setmanes, els dies que obria la galeria, feia sonar una cinta diferent, que rebia el nom d'un fenomen acústic: el dilluns, «caminant per la galeria»; el dimarts, «botant dos pilotes a la galeria»; el dimecres, «sons de violí a la galeria»; el dijous, «caminat i botant pilotes a la galeria»; el divendres «caminant i sons de violí a la galeria», i el dissabte «sons de violí i botant pilotes a la galeria».

Si bé les intencions i les formes d'expressió de Nauman i Andre eren tan oposades com es pugui imaginar, tots dos artistes coincidien de manera sorprenent en la capacitat de transformar radicalment –com qui diu, d'animar-lo– un espai expositiu predefinit amb l'ajut d'una obra absolutament minimalista. Els dos artistes tematitzen el lloc i el material, tracten els cossos i la corporeïtat: Andre en el mode de la presència i Nauman (si més no en aquest cas) en el mode de l'absència. Fan tangibles el temps i l'espai com a categories artístiques fonamentals: el temps i l'espai de l'exposició, però també el temps i l'espai de les

170

La primera *Ausstellung bei Konrad Fischer* (exposició en casa de Konrad Fischer), en octubre de 1967, contaba con Carl Andre y su entonces legendaria *5 x 20 Altstadt Rectangle* (Rectángulo 5 x 20 del casco antiguo). Por un lado, la escultura llenaba, con determinación y cierta arrogancia la sala alargada, y, por el otro, era tan discreta que (al menos para un público no experimentado) podía pasar fácilmente desapercibida. De hecho, se componía simplemente de placas cuadradas y planas dispuestas en el suelo formando un rectángulo. Tan solo unos meses más tarde, en julio de 1968, Bruce Nauman instaló su *Six Sound Problems for Konrad Fischer* en el inusual espacio de la galería del casco antiguo de Düsseldorf. Durante cuatro semanas, al abrir la galería, se reproducía una cinta con la grabación de un suceso sonoro distinto: los lunes, «andando por la galería»; los martes, «botando dos pelotas en la galería»; los miércoles, «sonidos de violín en la galería»; los jueves, «andando y botando pelotas en la galería»; los viernes, «andando y sonidos de violín en la galería», y los sábados, «sonidos de violín y botando pelotas».

Las intenciones y formas de expresión de Nauman y Andre no podían ser más antagónicas, pero concordaban de manera sorprendente en el modo en que transformaban, incluso animaban, un determinado espacio expositivo a través de una obra absolutamente minimalista. Ambos artistas toman como tema el lugar y el material, tratan del cuerpo y la corporalidad; Andre mediante la presencia y Nauman (en este caso) mediante la ausencia. Hacen que el tiempo y el espacio se puedan experimentar como categorías artísticas fundamentales: el tiempo y el espacio de la exposición, pero también el tiempo

obres respectives, les condicions de la seva realització. Carl Andre i Bruce Nauman, per tant, són figures essencials no només per al programa de la galeria, sinó també per a la col·lecció que paral·lelament Dorothee i Konrad Fischer han anat reunint amb coherència i constància. Amb les seves primeres exposicions en la galeria, els dos artistes van establir uns paràmetres i uns criteris que han estat vàlids fins ara i en les últimes adquisicions.

«L'essència de la meva obra no és això o allò, sinó allà o no allà.»

Carl Andre

En la col·lecció de Fischer, Carl Andre obre el bloc dedicat a l'art minimalista i conceptual, un conjunt de dimensions considerables que representa un punt essencial de la tasca de la galeria, sobretot en les dècades dels seixanta i setanta. La col·lecció mostra gairebé tot l'espectre de la producció d'Andre a través d'obres capitals, des de la primerenca *Copper-Magnesium Alloy Square*, (1969) passant per *25 Blocks & Stones* (1973), *Ryman's Piano* (1988) i *Fore River Wall* (1993), fins a *Wolke & Kristall/Blei Leib Leid Lied* (Núvol i cristall/Plom, cos, dolor, cançó), l'homenatge mòbil a Konrad Fischer que va crear poc després de la seva mort, el novembre de 1996. En aquestes obres veiem clarament a què es refereix Andre quan diu que per a ell la taula periòdica dels elements és el mateix que la gamma cromàtica per a un pintor,¹ al·ludint a la gran varietat de materials amb què ha creat les seves escultures senzilles i captivadores: els materials de fabricació o tractament industrial, com el

171

y el espacio de cada obra, así como las condiciones para su realización. Carl Andre y Bruce Nauman son desde entonces figuras clave no solamente para el programa de la galería, sino también para la colección que Dorothee y Konrad Fischer han reunido de manera paralela con coherencia y perseverancia. Con sus primeras intervenciones en la galería, los dos artistas establecieron unos parámetros y unas medidas válidos hasta hoy en día y para las más recientes adquisiciones.

«La esencia de mi trabajo no es esto o aquello, sino allí o no allí.»

Carl Andre

Carl Andre inaugura en la colección de Fischer el amplio bloque del arte minimalista y conceptual, que tuvo una especial relevancia en el trabajo de la galería, sobre todo en los años sesenta y setenta. Se puede abarcar el espectro de la obra de Andre casi por completo; desde la temprana *Copper-Magnesium Alloy Square* (1969), pasando por los *25 Blocks and Stones* (1973), *Ryman's Piano* (1988) y *Fore River Wall* (1993), hasta *Wolke & Kristall/Blei Leib Leid Lied* (Nube y cristal / Plomo, cuerpo, dolor, canción), el emotivo homenaje a Konrad Fischer, creado poco después de su muerte en noviembre de 1996. Con ello aparece de manera diáfana lo que quería expresar Andre cuando decía que la tabla periódica de los elementos era para él lo que el espectro de colores es para un pintor.¹ Alude a la enorme variedad de materiales con la que elabora sus esculturas sencillas y cautivadoras: materiales fabricados o tratados industrial-

metall o la pedra, es combinen amb la característica fusta de cedre roig o els materials geològics.

El discurs encetat per Carl Andre sobre la forma geomètrica i la serialitat van continuar-lo Sol LeWitt, Dan Flavin i Donald Judd, artistes que van exposar a la galeria de Fischer en els anys 1968-1970. Les obres d'aquests artistes, que representen posicions destacades de la Costa Est dels Estats Units, van ser completades per la de John McCracken, artista californià que vivia a Nou Mèxic. Té una importància especial el grup d'obres de Sol LeWitt, el qual inclou, a més de nombroses peces sobre paper, escultures i dues grans pintures murals. A *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1975), una sèrie de setze dibuixos de tinta xinesa traçats sobre els dorsos de les invitacions d'una de les seves exposicions a la galeria de Konrad Fischer, es reflecteix d'una manera atractiva i poètica la faceta de LeWitt com a fred analista de la forma, l'autèntica nota subjectiva del qual s'expressa justament mitjançant l'eliminació de tota subjectivitat: «L'artista serial no pretén produir un objecte bell o misteriós, sinó que funciona com un simple empleat que cataloga els resultats de les seves premisses.»² D'una objectivitat comparable –el lema era la «construcció», no l'«emoció»!– en són les obres de Hanne Darboven, que durant la seva etapa novaiorquesa va establir un contacte especialment estret amb LeWitt i Andre. No és per casualitat que Konrad Fischer va dedicar a aquesta artista la segona exposició de la seva galeria, el desembre de 1967. Darboven està representada en la col·lecció amb una sèrie d'obres primerenques, com la *Lohn-/Gehalts-Liste für Monat Juli 1.31., 25.7.1968* (Llista de pagaments per al mes de juliol de l'1 al 31, 25/7/1968), per

172

mente, como el metal y la piedra, se combinan con la característica madera de cedro rojo, o los materiales geológicos.

El discurso abierto por Carl Andre sobre la forma geométrica y la serialidad lo continúan Sol LeWitt, Dan Flavin y Donald Judd, quienes expusieron en la galería de Fischer ya en los años 1968-1970. Las obras de estos artistas, que representan marcadas posiciones de la Costa Este norteamericana, se complementan con la aportación del californiano John McCracken, que vivía en Nuevo México. De especial peso es el grupo de creaciones de Sol LeWitt, que, junto a numerosas obras tanto en papel como en plástico, también comprende dos inmensas pinturas murales. La obra *Four Basic Kinds of Straight Lines* (1975), una serie de dieciséis dibujos a tinta china en el reverso de tarjetas de invitación para una de sus exposiciones en la galería de Konrad Fischer, subraya de forma poética la visión de LeWitt de sí mismo como un frío analista de la forma, cuya cualidad subjetiva dominante se basa justamente en la supresión de toda subjetividad: «El artista que trabaja de manera serial no busca crear un objeto bello o misterioso, sino que funciona como un mero operario que cataloga los resultados de sus premisas».² De una objetividad comparable –su lema era la «construcción» y no la «emoción»– son los trabajos de Hanne Darboven, que estuvo estrechamente vinculada a LeWitt y Andre durante su etapa neoyorquina. No en vano en diciembre de 1967 Konrad Fischer le dedicó la segunda exposición de su galería. Darboven está representada en la colección con algunas de sus primeras obras como *Lohn-/Gehalts-Liste für Monat Juli 1.-31., 27.7.1968*. (Lista de pagos para el mes de julio, del 1 al 31, 27/7/1968). Sus refle-

citar-ne una. Les seves reflexions íntimes sobre el pas del temps i de la vida, sobre les sistematitzacions i les estructures –reflexions que exigeixen, per ser compreses, una meditació pacient–, s'adiuen amb les obres físicament presents de l'art minimalista nord-americà.

També Richard Long i Jan Dibbets, que Fischer va presentar molt aviat (el 1968, per a Long, als seus vint-i-tres anys, aquella era la seva primera exposició individual) pertanyen, per dir-ho així, als fonaments de la col·lecció, i responen als postulats minimalistes dels Andre, LeWitt, Judd i Flavin des d'una perspectiva específicament europea. La *Sculpture for Konrad Fischer*, per exemple, amb la qual Long va debutar, ocupava –com l'*Altstadt Rectangle* d'Andre, obra exposada l'any anterior– el terra de la galeria, però ara el material ja no era industrial, sinó natural: bastons de salze disposats en diverses línies paral·leles, la perspectiva en fuga de les quals subratllava la profunditat de l'espai tubular. Altres icones de l'art de Long en la col·lecció Fischer són, per exemple, *A Ten Mile Walk in England* (1968), un dels primers mapes on havia traçat l'itinerari d'una excursió, o l'obra fotogràfica *A Line Made by Walking* (1967), on es pot veure la línia recta minimalista formada en un camp a força de caminar-hi amunt i avall. El *Circle for Konrad* (1997), obra que tot i la seva monumentalitat evidencia una gran sensibilitat per les característiques del material utilitzat (en aquest cas, pedres de pissarra) i un sentit especial de les proporcions, és un exemple de l'última fase de la seva producció. Jan Dibbets, en canvi, només hi està representat per obres primerenques –que, de totes maneres, tenen una importància capital en el seu pensament–, per exemple *Square perspectief cor-*

173

xiones íntimas acerca del fluir del tiempo y la vida, ejecutadas de manera paciente (cuando no meditativa) sobre las sistematizaciones y las estructuras, son el correlato de las obras físicamente presentes del arte minimalista norteamericano.

También Richard Long y Jan Dibbets, cuya obra Fischer presentó tempranamente (Long hizo su primera exposición en solitario en la galería de Fischer en 1968, cuando tenía veintitrés años), y quienes forman parte en cierto modo de los cimientos de la colección, formulan respuestas desde una perspectiva específicamente europea a los planteamientos de Andre, LeWitt, Judd o Flavin. La *Sculpture for Konrad Fischer*, con la que Long debutó, ocupa el suelo de la galería al igual que el año anterior lo hizo *Altstadt Rectangle* de Andre, pero no se compone de materiales industriales sino naturales, en este caso de bastones de sauce dispuestos en varias líneas paralelas, que, con su perspectiva en fuga, subrayan la profundidad del espacio alargado de la galería. Otros iconos de Long en la colección son: *A Ten Mile Walk in England* (1968), uno de los primeros mapas con un paseo dibujado, o el trabajo fotográfico *A Line Made by Walking* (1967), que documenta el surgir, en un campo, de una línea recta minimalista formada a partir de un continuo ir y venir. *Circle for Konrad* (1997), obra que a pesar de su monumentalidad muestra una enorme sensibilidad por las características especiales del material (en este caso, pizarra) y un fino sentido de las proporciones, es un buen ejemplo de su última fase de producción. Jan Dibbets, en cambio, está representado solamente por sus obras tempranas –que en cualquier caso tienen una gran importancia en su pensamiento–, como *Square*

rectie/groot vierkant (Correcció de perspectiva/gran quadrat, 1968), que a través d'una senzilla intervenció converteix en un esdeveniment estètic el conflicte irresoluble entre la forma geomètrica i la forma natural, entre l'espai i la superfície, la percepció i la reflexió.

«El que faig de vegades em deixa inquiet.» Bruce Nauman

L'ús que van fer del mitjà de la fotografia és un altre aspecte –i no pas menor– que relaciona Dibbets i Long amb les posicions estrictament conceptuals de la col·lecció de Fischer, representades per artistes com Douglas Huebler, Stanley Brown o Lawrence Weiner, la presència dels quals al programa de la galeria ha estat constant des de bon començament. Així com Dibbets afirma que només produeix «manifestacions» que no es poden guardar, sinó només fotografiar,³ i les escultures de Long fetes amb materials trobats en plena naturalesa només es poden documentar fotogràficament, però no es poden posseir físicament, Huebler demana la complicitat d'un col·leccionista que estigui disposat a acordar amb l'artista que allò que ell té materialment és de fet l'original –o un original. Les seves obres –certificats amb fotografies– han renunciat definitivament al tradicional «caràcter d'objecte» de l'art: ja «no hi ha cap objecte que es pugui posseir».⁴

Per a Lawrence Weiner, que es considera de manera explícita un escultor, la renúncia a un artefacte material assegura la permanència d'una obra: «Tan bon punt coneixes una obra meva, la posseeixes. No tinc manera d'endinsar-me al

174

perspectief correctie/groot vierkant (Corrección de perspectiva/gran cuadrado, 1968), que, mediante una sencilla intervención, convierte en un acontecimiento estético el conflicto indisoluble entre forma geométrica y forma natural, entre espacio y superficie, percepción y reflexión.

«Lo que hago a veces me produce cierta desazón.» Bruce Nauman

No hay que olvidar que, a través del uso del medio fotográfico, Dibbets y Long tienden un puente hacia las posiciones estrictamente conceptuales de la colección de Fischer, representadas por artistas como Douglas Huebler, Stanley Brown o Lawrence Weiner, cuya presencia en la galería fue constante desde el principio. Si Dibbets dice producir únicamente «manifestaciones» que no se pueden preservar, sino tan solo fotografiar,³ y si las esculturas de Long hechas con materiales encontrados en la naturaleza solo se pueden documentar fotográficamente, pero no poseer físicamente, Huebler pide la complicidad de un coleccionista que esté dispuesto a acordar con el artista que lo que posee materialmente es, en efecto, lo original. Sus trabajos –certificados con fotografías– han abandonado el tradicional «carácter de objeto» del arte: ya «no hay objetos que puedan ser poseídos».⁴

Para Lawrence Weiner, que se define expresamente como escultor, la renuncia al artefacto material asegura incluso la perpetuación de un trabajo: «En cuanto se conoce mi obra, se posee. No hay modo de meterse en la cabeza de alguien para quitársela.»⁵ Su *A 6 x 6 cm removal to the lathing or support wall of plaster or*

cap d'algú i arrabassar-l'hi.»⁵ *A 6 x 6 cm removal to the lathing or support wall of plaster or wall board from a wall* és fins a tal punt una variació d'*A 36 x 36 inches removal...*, que el 1969 va presentar aquesta obra a l'exposició *When Attitudes Become Form*, a la Kunsthalle de Berna; i *With a bit of violet, with a touch of pink, with a hint of green, cat. n. 744* (1976), mural que durant molts anys va estar a la antiga casa de Dorothee i Konrad Fischer, a la Prinz-Georg-Strasse, es podria dir que només ha canviat temporalment d'estat físic.

Presència i absència constitueixen també el camp de tensió conceptual en què se situen les fotografies de Bernd i Hilla Becher. Aquestes fotografies mostren uns edificis l'estètica dels quals consisteix «en el fet que han estat construïts sense cap finalitat estètica»:⁶ cases sense rostres, desproveïdes de personalitat, en què s'imposa el component constructiu i utilitarista, o edificis industrials que envelleixen després d'un breu període d'ús intensiu i estan destinats a ser enderrocats i substituïts. Els Becher confereixen dignitat i permanència a unes construccions generalment ignorades i destruïdes sense miraments, que primer van trobar a la conca del Ruhr, després a tot Alemanya i finalment arreu del món. Ordenades en complexes tipologies, d'un rigor comparable a les trames de Sol Lewitt o les classificacions de Carl Andre, les seves fotografies converteixen en «escultures anònimes» i doten d'un estil propi unes edificacions suposadament inexpressives. La fotografia de Bernd i Hilla Becher, que més tard crearia escola (en el millor sentit de la paraula), ja es podia veure a la galeria de Konrad Fischer l'any 1970; així, doncs, aquesta obra té una importància extraordinària per a l'estructura i la lògica interna de la col·lecció.

175

wall board from a wall es en este sentido solo una variante de *A 36 x 36 inches removal ...* que presentó en 1969 para la exposición *When Attitudes Become Form* en la Kunsthalle de Berna; y *With a touch of pink, with a bit of violet, with a hint of green, cat. n. 744* (1976), el mural que durante años estuvo en la antigua vivienda de Dorothee y Konrad Fischer en la Prinz-Georg-Strasse, se podría decir que solo ha cambiado temporalmente de un estado a otro.

La presencia y la ausencia también conforman las prioridades intelectuales en las que se asientan las fotografías de Bernd y Hilla Becher. Muestran edificios industriales cuya propia estética se basa únicamente en que «se han construido sin intención estética».⁶ Se trata de construcciones sin historia, desprovistas de personalidad, en las que se impone el componente constructivo y funcional; o edificios industriales que, tras una fase de uso intensivo, envejecen y que están destinados a ser derruidos y reemplazados rápidamente. Los Becher otorgan dignidad y permanencia a estas estructuras que se desmoronan a menudo inadvertidamente; en un principio las hallaban en la cuenca del Ruhr, más tarde en toda Alemania y, finalmente, por todo el mundo. Sus fotografías, ordenadas en complejas tipologías que no van a la zaga de las estrictas cuadrículas de Sol LeWitt o las clasificaciones de Carl Andre, hacen que edificios supuestamente anodinos sean reconocibles como «esculturas anónimas» de rango propio. La fotografía de Bernd y Hilla Becher, que más tarde crearía escuela (en el mejor sentido de la palabra), se podía contemplar ya en 1970 en la galería de Konrad Fischer; y cobrará desde entonces una importancia extraordinaria para la lógica y la estructura internas de la colección.

El grup d'obres més conegut del japonès On Kawara, les *Today Series*, de les quals en la col·lecció de Fischer n'hi ha almenys vuit exemples dels anys 1976-2000, pertany, a primera vista, al gènere de la pintura tradicional. En realitat, però, la seva obra, que també es va exposar per primera vegada a la galeria de Konrad Fischer a començaments dels anys setanta, continua la línia conceptual que havien iniciat Weiner, Huebler i Brown. A més, el vincula amb Hanne Darboven no només la coincidència superficial en l'ús de xifres i paraules, sinó també la reflexió intensiva (per no dir obsessiva) sobre el temps. Cada un dels quadres de la sèrie *Today* registra la data d'un dia determinat (per exemple, l'11 d'abril de 1979): d'aquelles irrecuperables 24 hores en el transcurs de les quals el quadre va ser concebut i pintat amb concentració i disciplina. Els quadres són flanquejats per telegrams amb l'enigmàtic missatge «I AM STILL ALIVE» i postals amb l'expressió «I Got Up», que informen de l'hora a la qual l'artista es va llevar. D'aquestes postals, la col·lecció n'ofereix un compendi especialment impressionant de l'any 1969, format per 120 peces.

Si On Kawara –encara que sense donar cap més dada personal sobre si mateix que dates abstractes– converteix el propi temps vital en tema del seu art, el duo artístic anglès Gilbert & George se serveix del propi cos com a material escultòric –amb l'objectiu de reconciliar l'art i la vida. La seva obra, que a partir d'aquest principi es ramifica en moltes direccions, i en què l'autoestilització i l'aparició pública en performances constitueixen mitjans artístics centrals, està representada en la col·lecció de Fischer no només per fotografies escenificades de gran format –per exemple, *Dusty Corners no. 11* (1973), o *Faith* (2001)– sinó també per

176

El grupo de obras más conocido del japonés On Kawara, las *Today Series*, de las cuales se encuentran en la colección nada menos que ocho ejemplos de los años 1976-2000, pertenece a primera vista a la tradición del género de la pintura tradicional. Kawara, que ya había expuesto a comienzos de los años setenta con Fischer, continúa de hecho con la línea que habían abierto Weiner, Huebler y Brown. Asimismo, le une a Hanne Darboven no solo el característico uso coincidente de cifras y palabras, sino también la reflexión intensiva (cuando no obsesiva) acerca del tiempo. Cada fotografía de la serie *Today* almacena la fecha de un día en particular (por ejemplo, el 11 de abril de 1979): cada periodo irrecuperable de 24 horas en las que las concibe y pinta con concentración y disciplina. Las obras están flanqueadas por telegramas con el enigmático mensaje «I AM STILL ALIVE» y postales con la impresión «I Got Up», que comunican la hora en la que el artista se levantó. De estas postales, la colección ofrece un compendio de obras especialmente impresionantes del año 1969, que incluye 120 piezas.

Mientras On Kawara convierte la duración de su vida –sin exponer, no obstante, más detalles personales que datos abstractos– en la esencia de su arte, la pareja de artistas ingleses Gilbert & George utiliza su propio cuerpo como material escultural, con el fin de reconciliar arte y vida. En consecuencia, su trabajo, que se expande en muchas direcciones, y en el que la imagen propia y la actuación en público en performances son medios artísticos fundamentales, dentro de la colección de Fischer no solo se compone de fotografías escenificadas de gran formato –como *Dusty Corners No. 11* (1973) o *Faith* (2001)–, sino también de numerosos materiales efímeros como invitaciones, menús, tarjetas

una sèrie de materials efímers, com ara invitacions, menús, targetes de visita o postals (*Postal Sculptures*). «Només som escultors humans en la mesura que ens llevem cada dia, de vegades caminem, rarament llegim i sovint mengem», es llegeix en *A Day in the Life of Gilbert & George*, el llibre que van fer el 1971.

L'obra de Bruce Nauman –igualment variada aparentment, però molt més complexa des d'un punt de vista intel·lectual– està representada en la col·lecció per un grup impressionant d'obres, creades amb les tècniques més diverses, i per un gran nombre de dibuixos, estudis i material gràfic, que demostra l'extraordinari paper que ha tingut l'artista en la galeria des del començament fins ara. En constitueixen el començament brillant –per citar només algunes obres fonamentals– una escultura sense títol de 1966, elaborada amb fibra de vidre, i els *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, amb què Nauman va fer la seva primera exposició individual a Europa. Seguint l'ordre cronològic, trobem *Eye Level Plank for Room with Sloping Floor*, obra instal·lada el 1971 al museu Guggenheim de Nova York, i *Untitled no. 358* (1986) un mòbil penjat del sostre i fet de cartró pintat i fusta, que, amb la seva magnitud, redefineix l'espai. De l'any 1996 daten tres variacions de les seves *Pairs of Hands* (1996), que acaren l'espectador a un llenguatge gestual enigmàtic i alhora simbolitzen tant l'elevada intel·lectualitat com la intensa corporeïtat del seu art. *Setting a Good Corner* (1999) i *Office Edit* (2002), dues obres de vídeo recents, completen la producció d'aquest artista i reflecteixen la importància que un mitjà com el vídeo sempre ha tingut per Nauman. Quan contemplem totes aquestes obres, se'ns fa visible la riquesa i la complexitat d'aquest artista nord-americà.

177

de visita o postales (*Postal Sculptures*). «Solo somos escultores humanos en la medida en que nos levantamos cada día, a veces caminamos, raramente leemos y comemos a menudo», se lee en *A Day in the Life of Gilbert & George*, libro escrito en 1971.

La obra de Bruce Nauman, igualmente variada en apariencia, es bastante más compleja desde el punto de vista intelectual (en consonancia con el destacado papel del artista para la galería desde sus comienzos hasta hoy en día) y está representada en la colección con un conjunto impresionante de obras creadas a partir de varias técnicas, así como con un gran número de dibujos, estudios y obra gráfica. Su brillante comienzo lo constituyen una escultura de suelo sin título, realizada con fibra de vidrio, de 1966 y la obra *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, que formaba parte de la primera exposición en solitario de Nauman. Le siguen cronológicamente *Eye Level Plank for Room with Sloping Floor* (1971), instalada en el Guggenheim Museum de Nueva York, y *Untitled no. 358* (1986), un móvil que colgaba del techo y que por su tamaño redefinía la galería. Del año 1996 provienen tres variaciones de sus obras en bronce *Pairs of Hands*, que confrontan al espectador con un enigmático lenguaje de signos, y al mismo tiempo parecen simbolizar tanto la alta intelectualidad como la intensiva corporeidad de su arte. *Setting a Good Corner* (1999) y *Office Edit* (2002), dos trabajos de vídeo recientes, completan el complejo de obras y remiten al valor que desde siempre ha tenido el vídeo como medio en la producción de Nauman. Al observar todos estos trabajos se explora la creación de este artista americano en toda su riqueza y complejidad.

La col·lecció evidencia els lligams de Nauman amb l'art minimalista i conceptual, la seva afinitat amb el pensament d'aquests corrents sobre l'espai, el temps i el lloc. Alhora es fa perceptible l'ímpetu existencial que el feia anar molt més enllà d'aquestes posicions, en la recerca de mitjans d'expressió sempre nous. El que és provisional, inacabat i tosc és una part essencial del seu art, i tot el que fa aspira a la interpel·lació física i directa de l'espectador, a provocar-li una reacció emocional directa. «Des del començament», –diu Nauman– «vaig intentar fer un art així. Que fos com rebre un cop a la cara amb un bat de beisbol o, més ben dit, com una plantofada.»⁷

«Estem despullant la cultura, per veure de què i com està feta.»

Mario Merz

Mario Merz va exposar per primera vegada a la galeria de Konrad Fischer, a la Neubrückestrasse, la primavera de 1970 –i ho va fer amb un incunable del seu art, un iglú amb la famosa successió de xifres que progressaven ràpidament segons la successió de Fibonacci, la sèrie de nombres naturals batejada amb el nom d'un matemàtic medieval. Des d'aleshores ha estat un dels artistes determinants en el programa de la galeria, i és lògic que alguns anys després s'hi presentés l'obra de dos altres protagonistes destacats de l'arte povera: Jannis Kounellis, el 1979, i Giuseppe Penone el 1981. Tots tres artistes estan representats a la col·lecció de Fischer amb obres significatives, i hi mostren una concepció de la materialitat i el cos, de l'espai i el temps pròpia de la cultura

178

Dentro del contexto de la colección aparece de modo diáfano cuánto une a Nauman con el arte minimalista y conceptual y cuán afines son sus ideas acerca del espacio, el tiempo y el lugar. Al mismo tiempo, es patente el ímpetu existencial que lo hace ir más allá de estas posiciones y le lleva hacia nuevos métodos de expresión. Lo provisional, inacabado e imperfecto forman siempre parte integral de su arte, y todo lo que hace apela física y directamente al observador, para provocarle una reacción emocional directa. «Desde el comienzo» –dice Nauman– he intentado hacer un arte así. Que fuera como un golpe en la cara con un bate de béisbol o, mejor, como una colleja.»⁷

«Estamos despojando de vestiduras a la cultura para ver cómo y de qué está hecha.» Mario Merz

Mario Merz expuso por primera vez en la galería de Konrad Fischer de la Neubrückestrasse en la primavera de 1970; fue con un incunable de su producción, un iglú con la conocida sucesión de cifras, que progresaban según la sucesión de Fibonacci, denominada así en honor del matemático medieval. Desde entonces se ha convertido en uno de los artistas que caracterizan el programa de la galería; por eso parece lógico que, pocos años más tarde, le siguieran presentaciones de otros dos importantes artistas del arte povera: Jannis Kounellis, en 1979, y Giuseppe Penone, en 1981. Los tres artistas están representados hoy en la colección de Fischer con obras significativas que muestran una concepción sobre el material y el cuerpo, el espacio y el tiempo propios de la cultura

mediterrània, que en certa manera contraresta les posicions anglosaxones dominants. La nota més característica, en aquest sentit, la posa Mario Merz, el conjunt d'obres del qual comprèn gairebé trenta anys de la seva producció (de 1970 a 1998). De 1972 data una successió de Fibonacci de dotze parts feta de neó; el 1979 va produir *Terra grigia, terra chiusa*; el 1981, *Pianura Padana*, i el 1995 l'iglú titulat *Zeus Lanze* (La llança de Zeus). A aquest ampli panorama de l'obra d'aquest representatiu artista italià va afegir-se un grup de grans dibuixos i collages en estergit, sobretot dels últims anys, que mostren els seus característics animals d'aparença prehistòrica que sempre van estimular la fantasia de l'artista.

De l'arte povera a Joseph Beuys només hi ha, des del punt de vista estètic i intel·lectual, un petit pas. La frase programàtica de Mario Merz: «El pensament és creixement, i el creixement és naturalesa»,⁸ coincideix amb la idea de Beuys segons la qual el pensament és plàstica. Però Beuys no va exposar a la galeria de Konrad Fischer fins al 1976, i hi va mostrar –per dir-ho així retrospectivament– *Drei Teile des Aktionssockels von «24 Stunden»* (Tres parts de la plataforma de la performance de «24 hores»), referència a la famosa performance de 1965 a la Galerie Parnass de Wuppertal. El 1983, però, va tenir un paper important per a la galeria per partida doble: el 3 de maig va inaugurar amb la seva *Dumme Kiste* (Caixa tonta) les noves dependències de Fischer a la Mutter-Ey-Strasse, i a la tardor hi va instal·lar *hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum* (Es compta darrere l'os. Espai de dolor), una de les obres més commovedores de tota la seva producció. La col·lecció de Fischer compta

179

mediterránea y que en cierta forma contrarestan las posiciones anglosajonas dominantes. La nota más característica la pone Mario Merz, cuyo conjunto de obras abarca casi treinta años de su creación (de 1970 a 1998). Una sucesión de Fibonacci de doce piezas en neón data de 1972; *Terra grigia, terra chiusa*, de 1979; *Pianura Padana*, de 1981; de 1995, el iglú con el título *Zeus Lanze* (La lanza de Zeus). A este amplio panorama de la obra de este representativo artista italiano, se suma un grupo de grandes dibujos y collages realizados con la técnica del estarcido, fundamentalmente de los últimos años, con los característicos animales primitivos que siempre estimularon la fantasía del artista.

Del arte povera a Joseph Beuys hay tan solo un pequeño paso estético e intelectual. El lema programático de Mario Merz: «El pensamiento es crecimiento, y el crecimiento es naturaleza»,⁸ coincide con la idea de Beuys de que el pensamiento es plástica. No obstante, Beuys, que durante mucho tiempo fue representado por Alfred Schmela, expone por primera vez en 1976 en la galería de Konrad Fischer, mostrando a modo de retrospectiva *Die Drei Teile des Aktionssockels von «24 Stunden»* (Tres partes de la plataforma de la performance «24 horas»), que hacía referencia a la célebre performance de la galería Parnass de Wuppertal, en 1965. En 1983 desempeña por partida doble un importante papel en la galería: el 3 de mayo inaugura la nueva sede de Fischer en la Mutter-Ey-Strasse con su *Dumme Kiste* (Caja tonta); y en otoño instala allí mismo *hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum* (Se cuenta detrás del hueso. Espacio de dolor), uno de sus trabajos más inquietantes. La colec-

amb un dens conjunt d'obres de Joseph Beuys que es remunta als anys seixanta. El punt àlgid d'aquest conjunt és l'impressionant mural *Seven Palms*, de 1976.

Dorothee i Konrad Fischer no van poder exposar Piero Manzoni i Eva Hesse, dos artistes que comparteixen el destí d'una mort prematura (Hesse va morir als trenta-quatre anys i Manzoni no va arribar ni als trenta). Sense cap mena de dubte, però, tant Manzoni com Hesse pertanyen al grup d'artistes que s'adiuen a la sensibilitat dels Fischer, i és lògic que avui tots dos estiguin representats a la col·lecció. Amb el seu inaudit afany d'experimentació i la superació, força provocadora, de les concepcions tradicionals de l'obra artística, Piero Manzoni va tenir una gran influència en l'evolució de l'art a finals de la dècada dels cinquanta i a començaments dels seixanta. En els *Achromes* (1961-1962) de la col·lecció de Fischer –l'un fet amb cotó fluix de color blanc, l'altre amb fibra de vidre blanca– es manifesta la seva convicció que l'obra d'art ha de ser despullada de sentiments i de tot simbolisme. Es tracta d'assolir la màxima llibertat possible, transformar la «pura matèria en pura energia», per arribar fins a l'«ésser» mateix –a un «ésser total» que «és pur esdevenir».⁹ Tant per a Piero Manzoni com per a Eva Hesse la concepció de l'obra com a procés i l'ús de materials insòlits i efímers té una importància fonamental. Les seves obres –que oscil·len entre el que és mecànic i orgànic–, d'un acusat rigor conceptual, alhora extremadament sensibles i delicades, són properes a Joseph Beuys i a l'arte povera. D'altra banda també van establir un diàleg viu –com es pot apreciar en el llenguatge formal d'una obra mural com ara

ción de Fischer dispone de un denso conjunto de obras de Joseph Beuys, que se remonta a los años sesenta. Su obra cumbre es el impresionante mural *Seven Palms*, de 1976.

Dorothee y Konrad Fischer no pudieron exponer la obra de Piero Manzoni y Eva Hesse en su galería, dos artistas que comparten el destino de una muerte prematura (Hesse murió a los treinta y cuatro años y Manzoni no llegó ni a los treinta). Sin duda, tanto a Manzoni como a Hesse, por su sensibilidad, les corresponde un lugar en este círculo de artistas, así que es lógico que hoy los dos estén representados en la colección. Con su inaudito afán de experimentación y de superación de las concepciones tradicionales de la obra artística, claramente provocadora, Piero Manzoni tuvo una gran influencia en la evolución del arte a finales de la década de los cincuenta y a principios de los sesenta. En los *Achromes* (1961-1962) de la colección de Fischer –uno realizado con algodón blanco i el otro con fibra de vidrio del mismo color– se manifiesta su convicción de que la obra de arte debe ser despojada de sentimientos i de cualquier atisbo de simbolismo. Se trata de lograr la máxima libertad posible, transformar la «materia pura en energía pura», para llegar hasta el «ser» mismo –a un «ser total» que «es puro devenir».⁹ Tanto para Piero Manzoni como para Eva Hesse la concepción de la obra como proceso y el uso de materiales inusuales y efímeros tiene una gran importancia. Sus obras –que oscilan entre lo mecánico y lo orgánico–, de un acusado rigor conceptual, extremadamente sensibles y delicadas, los colocan cerca de Joseph Beuys y del arte povera. Por otro lado, –como se aprecia en el lenguaje formal de una

One more than one (1967)– amb Andre, Judd i LeWitt, i amb Morris, Graham i Smithson.

Per bé que d'una manera molt diferent l'un de l'altre, Lothar Baumgarten i Wolfgang Laib han adoptat en la seva obra alguns aspectes dels plantejaments que posen l'èmfasi en els materials, representats per l'arte povera o per Joseph Beuys, però també han integrat els postulats de l'art minimalista i conceptual. Tots dos pertanyen a una generació més jove, i als anys setanta van assolir una posició destacada en el món de l'art, en bona mesura gràcies al suport de Konrad Fischer. Baumgarten va exposar per primera vegada a la galeria de Fischer el 1972; Laib, el 1978. *Milchstein* (Galactita), d'aquest any, i *Ohne Titel* (Sense títol), obra de cera i fusta de 2001, són dues mostres molt representatives de l'actitud inconfusible de Wolfgang Laib. Aquesta actitud, tot i el respecte que sentia pels artistes moderns occidentals, s'origina en una profund interès per les cultures de l'Extrem Orient. Per a ell, la qualitat és més important que la quantitat; el relaxament i la concentració, la cura i la naturalitat estan indissociablement lligats. Lothar Baumgarten està representat en la col·lecció per una sèrie d'obres primerenques que són fonamentals per entendre tota la seva producció, com la instal·lació *Roroima (Termitensavanne)* (Roroima, sabana de tèrmits, 1969) i les fotografies dels anys 1968-1970, en les quals es contraposa el que és propi i estrany, la realitat i la ficció, i es defrauden les expectatives d'una manera subversiva. La pintura mural *Opossum/Kalium* (1985/1990), al seu torn, evoca a través del llenguatge, –a partir de contraposició de dos conceptes– la idea d'un paisatge.

181

obra mural como *One more than one* (1967)– también establecieron un intercambio significativo con Andre, Judd y LeWitt, así como con Morris, Graham y Smithson.

Asimismo, Lothar Baumgarten y Wolfgang Laib han asimilado respectivamente en su trabajo, de modos muy diversos, un planteamiento muy orientado a lo material, tanto del arte povera y de Joseph Beuys, como del arte minimalista y conceptual. Ambos pertenecen a una generación joven y han conquistado su posición en la escena artística en buena medida gracias al apoyo que Konrad Fischer les brindó en los años setenta. Baumgarten hizo su primera exposición con Fischer en 1972; Laib, en 1978. Los trabajos *Milchstein* (Galactita), de ese mismo año, y *Ohne Titel* (Sin título), de 2001, hecho con cera y madera, son un claro testimonio de la actitud de Wolfgang Laib: una actitud que –con independencia del respeto por los logros modernos de carácter occidental– está enormemente marcada por un profundo interés en las culturas del Lejano Oriente. Para él la calidad vale más que la cantidad: atención y concentración, cuidado y naturalidad, están unidas de manera indisoluble. Lothar Baumgarten está representado en la colección por obras tempranas que tienen un carácter clave para entender su obra: la instalación *Roroima (Termitensavanne)* (Roroima: sabana de termitas) de 1969 y las fotografías de los años 1968-1970, en las que se contraponen lo propio y lo ajeno, la realidad y la ficción, y las esperanzas se ven frustradas de manera subversiva. El mural *Opossum/Kalium* (1985/1990), sin embargo, evoca a través del lenguaje –mediante la contraposición de dos conceptos– la representación de un paisaje.

«La meva obra neix amb l'ambició de crear-se un públic, i no de dirigir-me a un públic existent.» Daniel Buren

Com se sap, Konrad Fischer originalment era pintor, i el 1967, quan va fundar la seva galeria, ja s'havia donat a conèixer amb el nom de Konrad Lueg.¹⁰ Per tant, no és sorprenent que la pintura tingués un paper destacat en la seva tasca com a galerista i en la col·lecció que va formar amb la seva dona. En primer lloc, naturalment, cal apuntar el nom de Gerhard Richter, amic seu des de l'època en què van estudiar plegats a l'Acadèmia de Belles Arts (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf). Juntament amb Richter, Fischer va organitzar, entre altres activitats, la primera exposició de les seves pròpies obres (en la qual van participar també Manfred Kuttner i Sigmar Polke) i la famosa performance a la tenda de mobles Berges, de Düsseldorf, el 1963. Entre el 1970 i el 1983 Richter va exposar diverses vegades a la galeria de Konrad Fischer. Entre les peces seves més remarcables, i que avui pertanyen a la col·lecció dels Fischer, hi ha tres dibuixos de l'any 1968: dos quadres grisos i la misteriosa *Kleine Tür* (Porta petita), inclòs en l'extens grup de quadres negres amb motius de *trompe-l'oeil*.

Un dels interessos de Fischer rau en les posicions conceptuals i analítiques de la pintura, preferència que resulta lògica tenint en compte el programa de la seva galeria. El setembre-octubre de 1969, paral·lelament a la segona exposició *Prospect*, el pintor francès Daniel Buren va exposar a la Neubrückestrasse i a diversos llocs de Düsseldorf les seves *bandes verticales blanches et bleues*,

182

«Mi trabajo nace con la ambición de crear un público, no de dirigirse a uno ya existente.» Daniel Buren

Como es bien sabido, Konrad Fischer en sus inicios era pintor y en 1967, cuando fundó su galería, ya se había dado a conocer con el nombre de Konrad Lueg.¹⁰ Por ello no es de sorprender que la pintura ocupe un lugar prominente en su trabajo como galerista y en la colección que creó junto a su esposa. Naturalmente, hay que citar a Gerhard Richter, con quien le unía una relación de amistad desde sus tiempos de estudiante en la Academia de Bellas Artes (Staatliche Kunstakademie Düsseldorf). Junto a Richter, entre otros, Fischer llevó a cabo la primera exposición de sus propios trabajos (en la que también participaron Manfred Kuttner y Sigmar Polke), así como la famosa performance en la tienda de muebles Berges de Düsseldorf en 1963. Entre 1970 y 1983 Richter expuso varias veces en la galería de Konrad Fischer. Entre sus piezas más representativas, que forman parte de la colección actualmente, se encuentran tres dibujos de 1968, dos pinturas grises y la enigmática *Kleine Tür* (Pequeña puerta), que forma parte del numeroso grupo de imágenes en blanco y negro de aquellos años con motivos de *trompe-l'oeil*.

Uno de los intereses de Fischer recae en las posiciones conceptuales y analíticas de la pintura, lo cual parece totalmente lógico teniendo en cuenta el programa de su galería. En septiembre y octubre de 1969, el artista francés Daniel Buren muestra, en paralelo con la exposición *Prospect* en la Neubrückestrasse y a otros espacios en Düsseldorf, sus *bandes verticales blanches*

una obra que sembla una pintura però que no ho és. I, encara que adoptés algunes convencions del llenguatge pictòric abstracte, en sentit estricte era ben concreta, en la mesura en què redefinia els espais públics o privats on s'exposava. La «pintura zero» de Buren, com ell mateix l'anomena, va ser una constant en les exposicions a casa de Konrad Fischer fins ben entrats els anys noranta, i amb un conjunt d'impressionants obres primerenques determina de manera decisiva el caràcter de la col·lecció. També Niele Toroni, company de Buren del grup parisenc BMTP, que es va fer famós per reduir l'acció pictòrica a la repetició de les «marques d'un pinzell de cinc centímetres cada trenta centímetres», està representat en la col·lecció amb una obra sobre tela encerada de 1976.

La línia de la pintura analítica la continua *Double Panel Painting* (1971) del pintor anglès Alan Charlton, que representa una actitud no menys radical que Toroni i Buren: des de 1970 pinta exclusivament quadres monocroms de color gris, amb què explora les funcions de la pintura. Col·locats com a objectes de naturalesa escultural, les seves pintures dialoguen vivament amb els espais que ocupen. La primavera de 1997, Charlton va dedicar el catàleg de la seva gran exposició al Carré d'Art, de Nîmes, a la memòria de Konrad Fischer: «la primera persona que va creure en mi»,¹¹ testimoni de l'estreta relació que unia l'artista amb el seu galerista. Charlton –com Richard Long– deu a Konrad Fischer haver tingut l'oportunitat de fer la seva primera exposició individual (1972), i fins ara un dels artistes habituals en la galeria. Andre Cadere, en canvi, mai hi ha exposat, però el seu *Barre de bois rond* (1978), un pal amb segments

183

et bleues, una obra que aunque parezca pictórica, no lo es en absoluto. Y, aunque asimila conceptos de un lenguaje visual abstracto, en su sentido verdadero, es concreta, en la medida en que redefinía los espacios públicos o privados donde se exponía. La «pintura cero», como él mismo la llama, constituye, hasta bien entrada la década de los noventa, una constante en las exposiciones en casa de Konrad Fischer, y marca de manera decisiva el carácter de la colección, con un conjunto impresionante de obras tempranas. También Niele Toroni, compañero de Buren en el grupo parisino BMTP, y conocido por la reducción del acto pictórico a repetir marcas de un pincel de 5 centímetros de ancho a intervalos de 30 centímetros, está representado con una obra sobre tela encerada de 1976.

La línea de pintura analítica continúa con la *Double Panel Painting* (1971) del pintor inglés Alan Charlton, que toma una posición no menos radical que Toroni y Buren: desde 1970 pinta exclusivamente cuadros monocromos en gris para explorar las funciones de la pintura. Sus pinturas, organizadas como objetos de naturaleza escultural, dialogan vivamente con los espacios que ocupan. En la primavera de 1997 Charlton dedicó a la memoria de Konrad Fischer el catálogo de su gran exposición en el Carré d'Art en Nîmes: «la primera persona que creyó en mí»,¹¹ un testimonio de la estrecha relación que unía al pintor con su galerista. Charlton (al igual que Richard Long) le debe a Konrad Fischer el haber hecho su primera exposición individual en 1972, y figura hasta hoy en día entre los artistas fundamentales de la galería. Por el contrario, Andre Cadere nunca expuso con Konrad Fischer, pero su *Barre de*

cilíndrics esmaltats en diversos colors, presenta moltes afinitats amb les obres de Buren, Toroni i Charlton i amb tot l'art conceptual de la col·lecció dels Fischer –com a manifestació d'una «pintura sense fronteres»,¹² que l'artista va introduir subreptíciament en altres exposicions per burlar les regles i barreres institucionals.

Per respondre els artistes europeus, tant a la col·lecció com al programa de la galeria, destaca una tríada d'artistes nord-americans: Robert Ryman, Robert Mangold i Brice Marden, que pertanyen a la mateixa generació de Fischer i que van exposar a la galeria ja els primers anys. També Ryman, Mangold i Marden tracten les qüestions essencials de la pintura com a gènere, i ho fan en el context de l'evolució pròpia dels Estats Units des del triomf de l'expressionisme abstracte. Amb els seus quadres blancs, Ryman, que li agrada anomenar-se a si mateix «realista», tematitza les realitats essencials de la pintura: la naturalesa de la superfície i la manera d'aplicar el color, l'entorn on s'exposa un quadre i la llum que l'il·lumina.

Per altra banda, Mangold es pregunta, fent referència a la llarga història dels quadres i les tradicions de la composició en la història de l'art europea, per la relació entre la forma externa i l'estructura interna d'una obra i entre el color i el format. I Marden, per últim, com es pot apreciar amb claredat en els papers personals de la col·lecció de Fischer, busca les composicions lògiques que poden haver-se iniciat en la realitat visible però que, gràcies als mitjans pictòrics o gràfics aplicats, arriben a tenir una gran autonomia.

bois rond (1978), un palo con segmentos cilíndricos esmaltados en distintos colores, presenta grandes afinidades con Buren, Toroni y Charlton en particular, y en general con el arte conceptual que tan bien representado está en la colección Fischer –como manifestación de una «pintura sin fronteras»,¹² que fue introducida a escondidas por el artista en otras exposiciones con el fin de burlar las reglas y barreras institucionales.

A los pintores europeos les dan réplica, tanto en la colección como en el programa de la galería, un trío de estrellas de Estados Unidos: Robert Ryman, Robert Mangold y Brice Marden, que pertenecen a la generación del propio Fischer y expusieron en los primeros años de la galería. Ryman, Mangold y Marden se plantean las preguntas esenciales de la pintura como género en el contexto del desarrollo específico en los Estados Unidos desde el triunfo del expresionismo abstracto. Ryman trata como tema la realidad de la pintura con sus cuadros blancos (por eso le gusta denominarse «realista»): la naturaleza de la superficie y la forma y tipo del lienzo, el entorno en el que la pintura se observa, y la luz con la que se ilumina. Mangold se pregunta, también en referencia a la larga historia de la pintura y las tradiciones de sus composiciones en la historia del arte europeo, por la relación entre la forma exterior y la estructura interna de una obra, así como entre el color y el formato. Finalmente Marden, como se puede apreciar claramente en los papeles personales de la colección de Fischer, busca las composiciones lógicas que puedan haberse iniciado en la realidad visible, pero que, gracias a los medios pictóricos o gráficos aplicados, alcanzan una amplia autonomía.

«No em pregunto què vull fer, sinó què ens cal, què seria útil, què falta.»

Thomas Schütte

Si durant les dècades dels seixanta i setanta les exposicions de Konrad Fischer van contribuir de manera decisiva a donar a conèixer i a establir els protagonistes de l'art minimalista i conceptual, a la dècada dels vuitanta la galeria va ajudar a preparar el camí de tornada a l'art figuratiu. En aquest sentit, va tenir un paper fonamental Thomas Schütte, a qui el 1981 Fischer va organitzar la primera exposició individual. En la col·lecció, el bloc d'obres de Schütte hi té el pes corresponent a la seva importància –comparable, per exemple, al pes que hi tenen Andre, LeWitt, Merz o Nauman, els artistes que donen el to durant els primers anys. Els seus *90 Ringe* (90 anelles, 1977) són, per dir-ho així, senyals avançats de la partença cap a un terreny nou, encara verge; amb lleugeresa lúdica remetent retrospectivament al rigorós pensament minimalista que ja han superat. Les grans pàgines de la sèrie *Hauptstadt I* (Capital I, 1981), de laca sobre paper, tracten de ficcions arquitectòniques i formen part –com el *Schiff* (Barco, 1980-1981)– d'aquelles obres que van fer que a Schütte se'l titllés de «modelista». (Aquesta etiqueta també se li va penjar a Harald Klingelhöller, artista de la mateixa edat que Schütte i que a partir de 1985 va començar a exposar a la galeria de Fischer i que, per tant, està representat a la col·lecció.) Amb les dotze aquarel·les *Blumen für Konrad* (Flors per a Konrad) i el cap de ceràmica que pertany a aquesta obra –que reposa sobre una manta col·locada a sobre d'un pedestal–, el 1997 Thomas Schütte va fer un emotiu homenatge a l'amic i pro-

185

«No me pregunto lo que quiero hacer, sino lo qué podría ser necesario, útil, lo qué nos falta.» Thomas Schütte

Mientras que las exposiciones de Konrad Fischer de los años sesenta y setenta se ocupaban esencialmente de dar a conocer y consolidar a los protagonistas del arte minimalista y conceptual, las de los ochenta trataban de preparar el camino para el retorno del arte figurativo. En este sentido, tuvo un papel determinante Thomas Schütte, cuya primera exposición individual presentó Fischer en 1981. El bloque de obras de Schütte tiene en la colección un peso que se corresponde a su importancia –comparable la de Andre, LeWitt, Merz o Nauman, los artistas principales de los primeros años. Sus *90 Ringe* (90 anillas, 1977) son en cierto modo signos anticipados de la partida hacia un terreno nunca transitado; remiten con una ligereza lúdica a las estrictas ideas minimalistas que ya habían superado. Las grandes hojas de la serie *Hauptstadt I* (Capital I, 1981), de laca sobre papel, tratan sobre ficciones arquitectónicas y están –como *Schiff* (Barco, 1980-1981)– entre los trabajos por los que a Schütte se le tildó de «modelista». (Esta etiqueta también se aplicó a su coetáneo Harald Klingelhöller, quien a partir de 1985 expuso con Fischer y que está por consiguiente representado en la colección.) Thomas Schütte hizo en 1997 un emotivo homenaje a su amigo y mecenas muerto, con doce acuarelas, *Blumen für Konrad* (Flores para Konrad) y una cabeza de cerámica, que descansa sobre una manta y está encima de un pedestal. *Grosse Geist Nr. 7* (Gran fantasma núm. 7, 1998), un bronce monumental con pátina verde, y el grupo complementario de

motor que acabava de morir. *Grosse Geist Nr. 7* (Gran fantasma núm. 7, 1998), un bronze monumental amb una patina verda, i el grup complementari dels *Kleinen Geister* (Petits fantasmes, 2000) són expressions d'un diàleg viu amb les tradicions i convencions de la representació de la figura humana: grans i petits, el lleuger i el pesat, el *pathos* i la ironia estableixen en aquesta obra una relació inextricable.

Krefeld Banister (1991) i *Raincoat Drawing* (1993), les dues obres de l'espanyol Juan Muñoz, mort prematurament, harmonitzen en la col·lecció amb el grup d'obres de Thomas Schütte. Muñoz, a qui Fischer va presentar per primera vegada el 1988, va reconquerir l'art figuratiu, com Schütte, partint d'una base conceptual. Va fer seva una concepció de l'obra caracteritzada per una subtil poesia, que incloïa també un aspecte grotesc i un humor sovint rabiós.

Amb Gregor Schneider i Manfred Pernice, tots dos nascuts a la dècada dels seixanta, la col·lecció arriba fins al present immediat. En certa manera, Pernice connecta amb les posicions dels anomenats modelistes dels anys vuitanta. Les seves escultures i instal·lacions són com reflexos –o anticipacions– de l'arquitectura i la seva tensió interna deriva de la naturalesa quotidiana i arbitrària dels materials. Paradoxalment, aporten dignitat i permanència al que és provisional i inacabat. També Gregor Schneider, que apareix al programa de la galeria des de 1993, explora les possibilitats de l'arquitectura –amb el convenciment que qualsevol espai construït es pot convertir en objecte de manipulacions més o menys profundes. La concepció de Schneider de l'espai com a escultura o de l'escultura com a espai perceptible de manera tant física com

los *Kleiner Geister* (Pequeños fantasmas, 2000) son muestra de una viva preocupación por las tradiciones y convenciones de la representación de la figura humana: grandes y pequeños, lo ligero y lo pesado, *pathos* e ironía, presentan aquí una relación indisoluble.

En cierto modo, la correspondencia al grupo de trabajo de Thomas Schütte la constituyen en la colección dos trabajos de Juan Muñoz, artista español fallecido prematuramente; *Krefeld Banister* (1991) y *Raincoat Drawing* (1993). Muñoz, a quien Fischer presentó por primera vez en 1988, reconquistó, al igual que Schütte, una arte figurativo a partir de una base conceptual. Alcanzó una concepción de la obra caracterizada por una sutil poesía, que también encerraba lo grotesco y un humor a menudo enconado.

Con Gregor Schneider y Manfred Pernice, nacidos ambos en los años sesenta, la colección se sitúa en el presente inmediato. Pernice continúa de algún modo con las posiciones de los llamados «modelistas» de los ochenta. Sus esculturas e instalaciones son como reflejos o anticipaciones de la arquitectura y su tensión interna deriva de la cotidianidad y arbitrariedad de sus materiales. Paradójicamente, aportan dignidad y permanencia a lo que es provisional e inacabado. También Gregor Schneider, que ya aparece en el programa de la galería en 1993, se ocupa de la arquitectura –con la convicción de que cualquier espacio construido puede convertirse en objeto de manipulaciones más o menos profundas. La concepción del espacio como escultura, o de escultura como espacio experimentable tanto física como psíquicamente, parece ser exactamente la contraria a la serena posición minimalista de un Carl Andre.

psíquica sembla ser exactament la contrària a la depurada posició minimalista d'un Carl Andre. Alhora es podria dir que Schneider continua i radicalitza el desig de Bruce Nauman de trencar les reserves de l'espectador (que esdevé part activa, si no víctima) i produir-li un fort sotrac emocional amb una experiència clarament física, i en alguns casos fins i tot angoixant.

L'exposició i el catàleg permeten contemplar per primera vegada la col·lecció única de Dorothee i Konrad Fischer d'una manera gairebé completa i en el context de la seva tasca com a galeristes. Ens permet entendre la complexitat de les concepcions en què es fonamenta la col·lecció i intuir l'entrellat de relacions que n'expliquen l'evolució. A través d'obres capitals d'artistes de primer nivell, mostra fins a quin punt Dorothee i Konrad Fischer no només han evolucionat conjuntament amb l'art des de mitjans dels seixanta, sinó que també l'han promogut i hi han influït. Així, es reviu gairebé cinquanta anys d'història de l'art.

Al mismo tiempo se podría decir que se sigue y radicaliza el deseo de Bruce Nauman de atraer al espectador (que se convierte en parte activa, si no víctima) y conmoverlo profundamente con una experiencia inmediata, corpórea y muchas veces de extrema presión.

La exposición y el catálogo permiten por primera vez contemplar casi de manera completa la excepcional colección de Dorothee y Konrad Fischer en el contexto de su labor en la galería. Nos permite comprender la complejidad de las concepciones en cuyos cimientos descansa, y entrever el tejido de relaciones a la cual debe su desarrollo. Mediante obras maestras de los más destacados artistas se muestra en qué medida Dorothee y Konrad Fischer no solo fueron testigos del desarrollo del arte desde mediados de los años sesenta, sino cómo lo promovieron e influenciaron. Así, cobran vida casi cincuenta años de historia del arte.

- 1 Carl Andre: *Cuts. Texts 1959-2004* a James Meyer (ed.). Cambridge (Mass.)/ Londres: MIT Press, 2005, p. 146.
- 2 Sol Lewitt: «Serial Project No. 1», *Aspen magazine*, secció 17, núm. 5-6, 1966.
- 3 «Faig la majoria de les meves obres amb material efímer: sorra, gespa que creix, etc. Són manifestacions. No les faig per conservar-les, sinó per fotografiar-les. L'obra d'art és la foto». Vegeu Ann Rorimer: *New Art in the 60s and the 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 125.
- 4 Douglas Huebler: *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Colònia: Museen der Stadt Köln, 1981, p. 315 (cat. exp.).
- 5 Vegeu H.H. Arnason: *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. Nova York: Harry N. Abrams, 1986, p. 564.
- 6 «L'estètica d'aquests objectes consisteix a haver aparegut sense cap mena d'intenció estètica.» Vegeu David Galloway: «Celebrating Industrial Landscapes», *New York Times* (20 de desembre de 2003).
- 7 Vegeu Joan Simon: «Breaking the Silence» a Bruce Nauman i Robert C Morgan (eds.), *Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance)*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, p. 271.
- 8 Vegeu *Visionäre Schweiz*, Kunsthau de Zuric, 1991 (cat. exp.).
- 9 Piero Manzoni: «Freie Dimension» (1960), cit. segons *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, núm. 35, quadern 22: «Piero Manzoni». Munic: Weltkunst, 1996, p. 15.
- 10 Vegeu el text de Friedrich Meschede en aquest catàleg.
- 11 Alan Charlton, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, 1997 (cat. exp.).
- 12 André Cadere: *Peinture sans fin*, Kunsthalle de Baden-Baden, 2007 (cat. exp.).

- 1 Carl Andre: *Cuts. Texts 1959-2004* en James Meyer (ed.). Cambridge (Mass.)/ Londres: MIT Press, 2005, p. 146.
- 2 Sol Lewitt: «Serial Project No. 1», *Aspen magazine*, secció 17, núm. 5-6, 1966.
- 3 «Realizo la mayoría de mis obras con material efímero: arena, césped, etc. Se trata de manifestaciones. No son para conservarlas, sino para fotografiarlas. La obra de arte es la foto». Véase Ann Rorimer: *New Art in the 60s and the 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 125.
- 4 Douglas Huebler: *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Colonia: Museen der Stadt Köln, 1981, p. 315 (cat. exp.).
- 5 Véase H.H. Arnason: *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1986, p. 564.
- 6 «La estética de estos objetos consiste en haber aparecido sin ninguna intención estética.» Véase David Galloway: «Celebrating Industrial Landscapes», *New York Times* (20 de diciembre de 2003).
- 7 Véase Joan Simon: «Breaking the Silence» en Bruce Nauman y Robert C Morgan (eds.), *Bruce Nauman (PAJ Books: Art + Performance)*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2002, p. 271.
- 8 Véase *Visionäre Schweiz*, Kunsthau de Zürich, 1991 (cat. exp.).
- 9 Piero Manzoni: «Freie Dimension» (1960), cit. según *Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, núm. 35, cuaderno 22: «Piero Manzoni». Múnich: Weltkunst, 1996, p. 15.
- 10 Véase el texto de Friedrich Meschede en este catálogo.
- 11 Alan Charlton, Carré d'Art - Musée d'art contemporain de Nîmes, 1997 (cat. exp.).
- 12 André Cadere: *Peinture sans fin*, Kunsthalle de Baden-Baden, 2007 (cat. exp.).