



J. F. Yvars

Estelas de color. La escultura de
Franco Monti

Presentación

A principios de los ochenta fui a Milán invitado por los responsables del Instituto Interuniversitario de Comunicación Visual a dar una conferencia en la Sala del Grechetto del Palazzo Sormani. Hablé de *Formalismo e storicità* ante un auditorio, debo confesarlo, en mayor medida burgués que académico. Más tarde, en una recepción ofrecida por Isabella Colonna, discutía cordialmente con Federico Zeri sobre el polémico magisterio del historiador del arte Roberto Longhi, tema eterno y nada neutro para el eminente *connoisseur*, cuando terció la arquitecta milanesa Gae Aulenti para rescatarme del acalorado debate y presentarme a una simpática pareja que durante años había dirigido la galería de arte contemporáneo Il Milione. No sé con qué motivo el nombre de Franco Monti saltó a la conversación: viejo amigo de juventud de todos ellos fue calificado de inmediato como una personalidad impredecible y atractiva, antiguo aventurero africano y escultor de rara originalidad. “Es de una amabilidad de otro tiempo y posee una sensibilidad para la forma tremendamente actual” –creo recordar que añadió alguien–. Un personaje curioso, sin duda.

Veinte años después, el galerista barcelonés Josep Maria Benach me habló de un escultor, reputado coleccionista de arte africano, que vivía retirado en una extensa propiedad en Ibiza –Es Puig de sa Bassa– dedicado por entero al arte. Intrigado por su obra, que Benach me mostró en fotografía, le acompañé a la isla y conocí personalmente a Franco Monti. Debo decir sin exagerar que entre nosotros se produjo una fulminante reacción de amistad a primera vista: me sentí como quien recupera a un viejo amigo. Traté después a su familia, a su esposa Laura, antigua discípula de Mario Praz, a su hija Guia y compartí con el artista la evocación de buen número de amigos comunes, entre los que destacaba Giuseppe Panza di Biumo, cuya exigente colección de arte contemporáneo contaba con piezas destacadas del escultor. Que me propusieran escribir sobre la escultura de Franco Monti resultó casi una derivación natural: unía el interés por su obra a la intriga que despertaba en mí su vida itinerante y nada convencional.

A partir de entonces nos hemos visto con frecuencia en Ibiza y Barcelona y puedo decir que mi intuición se ha visto confirmada con creces: Franco Monti es un personaje complejo que ha llegado a las formas plásticas a través de un abrupto itinerario hacia lo que me atrevería a llamar la belleza ideal. Monti jamás ha estado vinculado a grupos, escuelas o tendencias artísticas en alza, ni ha perdido el tiempo en la elaboración de esa suerte de sincretismo artístico que aproxima tantas obras de arte contemporáneo a los modelos constructivos e imaginativos puestos en juego por las vanguardias históricas al romper el siglo XX. Bien al contrario, la mirada de Monti es la del antropólogo, del científico. Su larga familiaridad con las etnias y culturas subsaharianas le ha persuadido de que el arte es sólo forma... pero una forma

cuyo significado profundo debe buscarse en la cultura material y intelectual en la que cobra vida. Formas que se traducen en imágenes o en signos, pero que responden siempre a una trama intencional –las razones del artista– en conflicto con la necesaria autonomía artística. *Estelas de color*, por utilizar un simil más descriptivo: señales, mojones que marcan el espacio con signos de arte.

El insólito descubrimiento de Monti del hormigón como soporte para sus fantasías visuales tampoco es casual. Indaga con la insistencia del ingeniero en las posibilidades formales y expresivas del material, dando vida a un universo sensible cuyas caprichosas geometrías realizan sigilosamente una pensada combinatoria figurativa. La imaginación o la fantasía del artista diseñan complejos nexos formales que más tarde se aplicarán al material fluido en un proceso recurrente de estructura y fundición. Se trata de vencer o ser vencido por la resistencia de los materiales que imponen al artista su dureza ya fraguados y lo fuerzan al árido ejercicio del cincel o el escoplo mecánico. Un resultado, así, impredecible y casi diría enigmático, consecuencia del drama expresivo latente en toda obra de arte genuina. No se trata de reproducir escuetas volumetrías sobre el material inerte, sino de establecer una propuesta paralela de figuración en la que los materiales se ajustan o rechazan al encuadro inicial para seguir libremente nuevas claves asociativas de enriquecedora energía formal. Un arriesgado envite de pericia e intuición.

El joven Goethe apreció pronto el intrincado desarrollo que culmina en la obra de arte: "La auténtica obra de arte... resulta siempre infinita para nuestra inteligencia: es contemplada, percibida, actua –por decirlo así–, pero en realidad no puede ser conocida y menos aún expresar con palabras su esencia y su valor." (Goethes Kunstschriften, Band II, 96 ss. Leipzig, 1910.) En definitiva, los desnudos volúmenes de Monti configuran a los ojos del observador un bosque de signos originales que compiten con la naturaleza en la quebradiza tarea de agudizar nuestra espesa sensibilidad contemporánea.

Christian Barranco me ayudó como tantas veces en la materialización de la entrevista con el escultor transcribiendo la grabación original. Josep Maria Benach y su equipo editor han colaborado en la legibilidad del texto con una perspicacia que va más allá de su demostrada profesionalidad. A todos un gesto de agradecimiento. Por último, este trabajo está dedicado a Guia Monti, "a cosmopolitanized Italian" en la sutil estimativa social imaginada por Henry James.

J. F. Yvars
Barcelona, Navidad de 2004





Franco Monti y su guía dogón, el jefe Doló Bará. Mali. 1960













Soñar la escultura.

Franco Monti y el arte. Una conversación

Si vas a emprender el viaje hacia Itaca,
pide que tu camino sea largo,
rico en experiencias, en conocimiento.

Kavafis (1910)

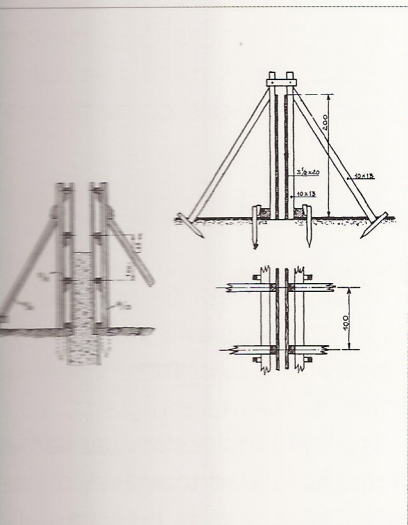
¿Cuáles son los orígenes de Franco Monti?

Soy milanés y nací en 1931. Provengo de una vieja familia y viví el ambiente típico del centro de la ciudad. Mi madre, que murió joven, pertenecía a una noble familia lombarda, y mi padre a la burguesía emergente de la ciudad: los primeros ingenieros de Milán que electrificaron la región fueron mi abuelo y mi padre.

Durante la guerra para escapar de los bombardeos aéreos, fuimos a vivir en un pueblo del lago Maggiore. Eran años tremendos y a la vez agradables. La parte más heroica, trágica, pero casi divertida de la guerra para nosotros, todavía chicos. Esa *terribile festa crudele*, son cosas, hechos, que han quedado dentro de mí. Desde el otoño 1943 vivimos la guerra civil y la progresiva persecución de los judíos. Pero en aquel momento, te acostumbrabas a todo. Quedé lleno de imágenes que sedimentaron dentro de mi y que luego te das cuenta de que han conformado tu vida y tu arte. Quedan esas imágenes... y son muy fuertes.

En el liceo cursé estudios científicos y clásicos al mismo tiempo. Parece que era un buen latinista. Después de la guerra pasé un año en Turín, luego volvimos en Milán, donde empecé a interesarme por la escultura. Frecuentaba exposiciones: Rouault, Picasso, luego los americanos y los españoles –conocí personalmente a Antonio Saura. Lugar de encuentro de artistas y coleccionistas era entonces la Galleria dell'Ariete de Beatrice Monti della Corte, una amiga que más tarde se casó con el escritor Gregor von Rezzori. Tenía como consejero al crítico y poeta Raffaele Carrieri, una figura relevante de la cultura italiana, que había vivido algunos años en París y era amigo de Picasso. Esta galería trajo a Milán muchos artistas de interés internacional: entre ellos Saura, Tàpies, Francis Bacon, Jackson Pollock, Nolan...

Pronto me di cuenta que lo que realmente me interesaba era la escultura, pero no la escultura clásica griega a la que nos tenían acostumbrados en los estudios escolares. Me encantaba otra más antigua, de las islas Cíclades, por su esencialidad y pureza de forma. Me gustaba mucho la egipcia, abstracta, potente; la sumeria y el arte africano de intenso y arcano contenido. Me atraía un arte más bien de expresión y forma que de estilo. Su potencia formal sobre todo su rigor además.



¿Cual fue su preparación?

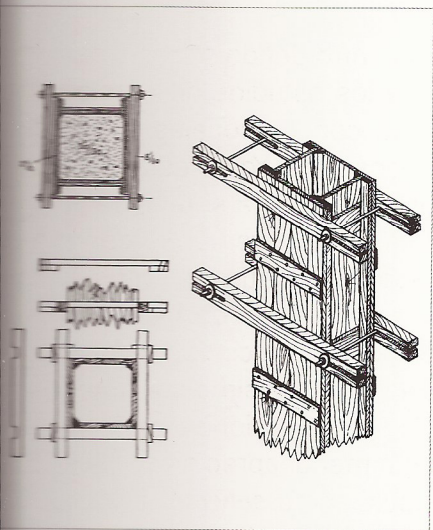
Desde el punto de vista cultural, París era el centro donde sucedía casi todo en aquellos años de posguerra. Allí comencé los estudios de etnología. La escuela antropológica francesa, que contaba con personajes legendarios como Levi-Strauss, era la más relevante en esos años. Yo no estaba del todo a gusto, porque echaba en falta cierto pragmatismo, que sí tenían los ingleses, aunque en ellos era quizás exagerado. La actitud aventurera de los franceses me gustaba, mientras que a los ingleses los sentía más fríos, menos comprometidos en la investigación. En París recibías una formación etnológica que quizás te acercaba más a la comprensión y conocimiento de los pueblos *primitivos*. Los ingleses, que tenían una importantísima sección de arte extraeuropeo en el British Museum y todavía poseían colonias en áreas artísticas muy importantes en África, mostraban un menor aprecio hacia los resultados de un arte que consideraban inferior, cuando no *salvaje*.

Como apasionado de la escultura, del volumen, de la tridimensionalidad iba a menudo a París y Londres, donde se podían ver las obras que me interesaban, sobre todo las *primitivas* africanas, en Italia entonces casi desconocidas. Quedé fascinado de tal manera por la escultura africana que decidí aventurarme en África, que ciertamente entonces no era la de hoy. Se iniciaron así una serie de viajes que me han llevado a ocuparme de manera intensa en la investigación de campo. Una aventura que duró treinta años.

En 1954, visité Costa de Marfil, todavía colonia francesa. Fue un viaje difícil que me hizo cambiar muchas de mis ideas preconcebidas sobre África. Me quedó la impresión de un mundo triste, duro, violento. Pero poseía un encanto increíble, algo que te atrapa para siempre. Así como permanece el recuerdo de cierto pensamiento y una espiritualidad de la gente africana (¿todavía existe?) que se revelaba en las largas charlas, casi filosóficas, que llenaban las horas muertas en la espera del nuevo día o durante el descanso. Algo apenas creíble para el trivializador y sobredogmático europeísmo.

¿Qué países visitó en África?

Comencé por Costa de Marfil, después Guinea, Mali, Burkina Faso, Nigeria, Camerún, Gabón, Congo, hasta Angola. Más tarde Liberia y Sierra Leona. El África Occidental, más bien lo que fue colonia francesa. Donde trabajé más a gusto fue en Mali, Burkina Faso y Camerún. Encontré guías muy buenos y capaces, y tuve con ellos una relación francamente fructífera. Yo buscaba arte, la escultura tradicional. Pero al intentarlo, te adentrabas en la sociedad africana, estabas en contacto con gente de todas las clases sociales, podías aprender bastante de su maneras de ser y sentir. Desde 1960, varios estados africanos dieron un paso a la izquierda. Cambió la actitud para con los blancos, se hicieron más rigurosos los controles policíacos, a veces un verdadero desafío. En Mali, yo tenía como base Bamako, la capital, donde dejado el hotel, el Grand Hotel que frecuentaban los blancos, vivía en una casa del barrio indígena con la familia de uno de mis guías, familia que contaba nada menos que



con sesenta personas. Quería mantener contactos diarios para adentrarme en su manera de entender la vida. El proceso me impregnaba de sensaciones que perduraban largo tiempo. Todo lo que aprendía de la psicología del comportamiento me era indispensable para la correcta actividad en mi trabajo.

EL ARTE AFRICANO

¿Una definición del arte africano?

Hablar del arte africano resulta complejo, porque se trata de un continente plural. Pretender reducirlo a un solo aspecto es absurdo, en su arte conviven abstracción y naturalismo. Los estilos son muchos y diferentes entre ellos. Con el tiempo se han dado cambios, fusiones. La gente emigraba, se desplazaba y los artistas también. Los artistas más famosos podían ser llamados a trabajar en otros sitios y, aunque existiera una identidad formal evidente en cada etnia, nuevos elementos venían a introducirse, dando luego a estilísticas influencias y mestizajes.

¿Cómo se determina la importancia de una obra africana?

En el arte africano no se trata tanto de establecer la antigüedad (aunque esta exista y en algunos casos sea notable) como la *ancianidad* de una pieza. *Anciano* es en un cierto sentido sinónimo de auténtico: se califica así un objeto creado en el respeto a la tradición y normalmente, aun si no exclusivamente, relacionado con las prácticas rituales, mágicas o simbólicas de un determinado grupo tribal o etnia. En consecuencia, cuando las creencias animistas pierden su sentido, el objeto deja de ser necesario. Si continúa siendo producido es sólo porque se da una demanda por parte de un mercado exterior, para fines sólo comerciales. El objeto se convierte en este momento en falso, se podría decir independientemente incluso de la época en la que ha sido hecho. Precisar la cronología de una escultura no es en todo caso una empresa simple, porque presupone el conocimiento del ambiente en el que ha sido producida y de los cambios (cuáles, cuándo y cómo) que este ambiente puede haber sufrido. Es evidente que el material y su estado de conservación son elementos que hay que tener en cuenta así como los datos climáticos de su área de origen.

La obra en si misma será después evaluada en acuerdo con su calidad estética y el contenido *emocional* que transmite, utilizando las pautas artísticas que, según los tiempos, se adopten como modélica.

¿Existía el arte en todas las sociedades africanas?

Había arte, en un sentido cercano a nosotros, entre las poblaciones sedentarias. Los nómadas no pueden transportar sus esculturas arriba y abajo. La agricultura, con todos sus rituales es la madre del arte. En general el arte era motivada por situaciones y ceremonias que necesitaban objetos para determinadas actuaciones sociales, religiosas y políticas.

¿Qué consideración tenía entonces el arte en África?

En la sociedad africana el aprecio del arte existía, no sólo por su valor funcional o instrumental. Había gente que sabía perfectamente decirte si tal artista era válido por motivos formales y estéticos. Claro que el artista tenía que atenerse a determinados cánones y que su obra fuera un símbolo claramente reconocible. Pero, al mismo tiempo, su capacidad de inventiva era evaluada, y los estilos variaban poco a poco. Era como en Europa unos siglos atrás. Siempre he sido partidario de la idea de que los hombres son todos iguales, buenos, malos, cultos e incultos... con secundarios matices locales.

¿En qué consideración era tenido el escultor?

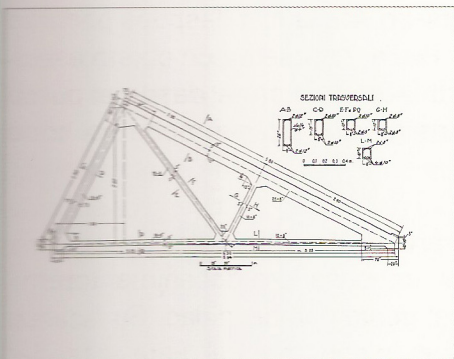
En general se puede decir que era bien considerado. Existía el artista de profesión, que fue anónimo al menos hasta finales del siglo XIX. Sabemos con certeza que algunos escultores fueron retribuidos de manera grandiosa, ganado, tierras, honores. Pero, podía también darse el lado oscuro de la historia y que su maestría fuera en alguna ocasión muy mal retribuida. Que el rey, para garantizarse que el artista no trabajara para otros, lo mandase matar. En los pequeños pueblos, el escultor debía con frecuencia desarrollar otro oficio, muy a menudo como agricultor para su subsistencia. En comunidades políticamente estables, el buen artista gozaba de reputación social, pudiendo ser elegido consejero, figurar entre los notables, hasta llegar a ser jefe. Por el contrario, en otras etnias era más temido que considerado, en cuanto detentador de poderes considerados mágicos. Sabía transformar los materiales de la naturaleza, utilizando el fuego para fundir y forjar los metales, hechos considerados de carácter sobrenatural. Los artistas constituían, en definitiva, una casta que gozaba de muchos privilegios, pero que también podía verse despreciada porque, en una sociedad que no aceptaba fácilmente las transgresiones, tenía una manera toda suya de vivir.

¿En qué estilos o áreas se divide el arte africano?

Por comodidad se usa frecuentemente el criterio geográfico. Sería más coherente referirse a las etnias. Era también costumbre considerar tres grandes áreas con estilos propios diferentes: la sudanesa, la de la Costa de Guinea y la del Congo. En la parte sudanesa se habría desarrollado el arte de la sabana, esto es, de países como Mali, Burkina Faso y la zona norte de Costa de Marfil. La Costa de Guinea, agrúpaba las producciones de los estados del golfo homónimo partiendo de Guinea hasta Nigeria. Finalmente, la zona congoleña que incluía Congo, Angola y Gabón, y desde el punto de vista estilístico, buena parte de Camerún. Al arte de la sabana se opondría un arte de la selva. Pero hay demasiadas contradicciones en este esquema simplista.

¿Hay diferencias estilísticas claras?

Sí, pero sin juicios absolutos. *Grosso modo* se solía decir que el arte de la zona sudanesa y de las regiones limítrofes tendía a la abstracción, mientras



que el de la Costa de Guinea presentaba un carácter más naturalista, aunque se tratara de un naturalismo idealizado. El arte del Congo habría estado una mezcla entre naturalismo y abstracción, casi un microcosmos de todas las tendencias: con frecuencia mostrando volúmenes más cálidos y más corpóreos, pero las excepciones eran la norma. Hoy se propende enfocar el análisis sobre cada etnia, descartando la generalización.

Los primeros años yo trabajé bastante en Mali y en Burkina Faso. En Mali, con las etnias de los dogon, cuya escultura –ver los *tellem*– es abstracta, figuras humanas *desposeídas* de sus características básicas, y de los bambara, cuya escultura presenta volúmenes que los acercan a un cierto cubismo. En Burkina Faso, los *mossi* y los *bobo* con sus surreales máscaras policromas contrastan estilísticamente con los lobi, que practicaban una rigurosa escultura de figuras esenciales y sensibles.

¿Qué tipo de materiales se empleaban para crear una obra?

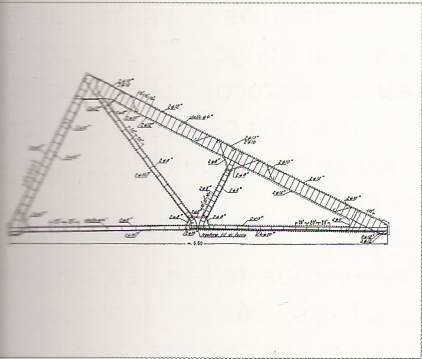
Sobre todo la madera. Aunque también se usaba la piedra, la terracota, el marfil, el hierro y el bronce. El bronce era extremadamente valorado en tanto que material *noble* que ha resistido mejor el paso del tiempo, pero es más raro. Y también el marfil. La piedra y la terracota son los materiales de trabajo más antiguos, pero han sido menos apreciados porque menos conocidos y sólo ahora se empieza a considerarlos en su justo valor, por las excavaciones arqueológicas que han puesto en evidencia su impresionante antigüedad. La madera, por su naturaleza deperible, es la parte más reciente de la producción artística que ha llegado hasta nosotros, y no cubre más allá de algunos siglos. Entre las más antiguas hay piezas de los siglos XV y XVI d.C. que resistieron al tiempo porque son de madera dura y con un clima local propicio.

¿De qué categorías de objetos se compone la producción plástica africana?

Se trata casi exclusivamente de esculturas, donde predomina la figura humana (con frecuencia del antepasado), del animal emblemático y de la máscara. Luego hay toda una serie de objetos funcionales, como los utensilios o el mobiliario, raro porque se usaba poco. En el pasado se creía que cualquier artefacto pudiera tener únicamente una precisa función mágico-ritual, dejando de lado o negando el aspecto práctico y el lado estético que, por el contrario, en muchos casos coexisten. Así los utensilios, de carácter práctico, podían ser decorados con la figura del animal totémico o del antepasado para hacerlos estéticamente bellos.

¿Qué representa exactamente el fetiche?

El fetiche es un objeto que nace con una función particular, podría decirse que utilitaria: para propiciar alguna situación, como defensa personal y de clan o para dañar a alguien. Podía procurar poder, salud, proteger en los viajes o defenderse del enemigo. Existen infinidad de fetiches con funciones



diversas. Se encargaban al escultor o al artesano, y añadían después poderes mágicos mediante ceremonias específicas. Podía tratarse de un objeto esculpido o modelado, tomado de la naturaleza o incluso informe desde el punto de vista convencional, que hoy entendemos gracias al arte moderno, todo hay que decirlo.

¿Qué características presenta la escultura tradicional?

Normalmente está basada en la imagen del antepasado o del animal totémico. Más raramente, en la representación del genio o la divinidad. Su función era hacer de puente entre el hombre y el mundo sobrenatural. Para entender el porqué de esta función, es necesario conocer la religión animista, término adoptado para definir la filosofía que nutría la vivencia de estas poblaciones. Es paragonable a una especie de panteísmo. En el hombre coexisten dos fuerzas, un aliento vital de tipo vegetativo que le asegura la vida, y un espíritu dinámico, mucho más personal, que lo diferencia de todos los otros seres, lo define por cualidades sustanciales y lo hace ser *hombre*. Este espíritu dinámico e independiente del aliento vital, en el momento de la muerte va a habitar, a vivificar, otro ser de la naturaleza. Liberándose del cuerpo, el espíritu dinámico permanece activo e individual, entrando a formar parte de las fuerzas sobrenaturales que presiden la vida humana. La necesidad de rendir culto a esta entidad, para hacerla propicia, motiva la creación de la imagen esculpida que se convertirá en su receptáculo tras las debidas ceremonias.

La escultura que *contiene* el espíritu dinámico del antepasado servirá así al hombre para actuar sobre las fuerzas oscuras que lo circundan. El propietario, sea un individuo singular, una familia o un pueblo, se hace así más fuerte. Cuanto en mayor medida se asuman estas imágenes de los antepasados, más crecerá esa potencia. También para el animal totémico la escultura sirve de vínculo entre el viviente y el difunto. Generalmente se trata de un animal que ha ayudado al hombre en el momento de la fundación del clan o ha sido sacrificado por el hombre como primer alimento para la supervivencia. Desde entonces se ha convertido en sagrado, en tabú, y emblemático para el clan. A veces puede tratarse de un pájaro, un cocodrilo, una serpiente, una tortuga, una araña... En una vida en contacto con la naturaleza, se aprecia mucho la capacidad de supervivencia del animal, y se tiende a mitificar sus cualidades y a considerarlo la encarnación de un espíritu o una fuerza sobrehumana. En fin, existe también toda una serie de obras plásticas que no tienen las funciones que hemos indicado, simplemente retratos que recuerdan un difunto o un jefe, a veces todavía vivo.

¿La escultura del antepasado o del animal totémico imponía deberes a quien la poseía?

De hecho, comportaba estar al cuidado del objeto, rendirle sacrificios, tributarle el respeto debido, de otra manera la *calidad* consustancial no sólo se perdía sino que podía perjudicar al poseedor.

¿Qué personificaba la máscara en su origen?

El deseo y la tentativa del hombre de superar los propios límites humanos. Era en África un objeto muy importante, porque consentía al hombre que la vestía de transfigurarse. Hasta el punto de que aún en los pueblos menos influidos por las culturas extranjeras, el individuo que se coloca la máscara y baila, pierde a los ojos de los presentes su identidad para asumir la de la máscara.

En general, ¿qué representan las máscaras?

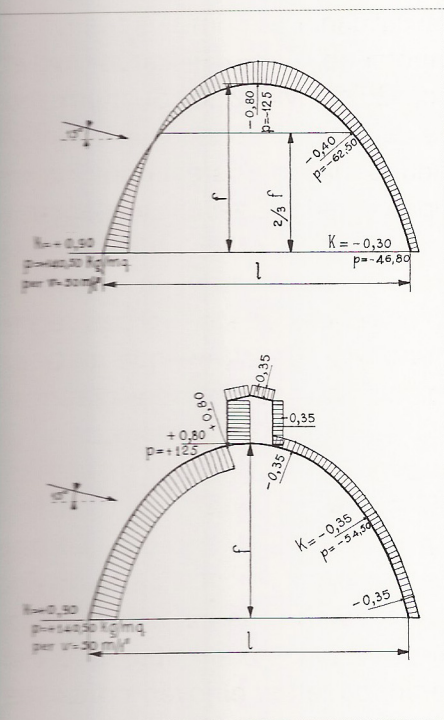
A veces son humanas –por norma general la del antepasado– y otras representan imágenes de animales, o en modo más abstracto, construcciones mentales. Con frecuencia tienen carácter propiciatorio para la recolección, la siembra y la caza, hechos básicos de la vida del clan. Tienen en este caso por tanto un trasfondo económico. La función determina el tipo de la máscara, aunque la misma máscara puede asumir a veces roles diversos. Ceremonias comunes como la iniciación, la muerte, el funeral, las fiestas profanas, tienen su propia máscara. También se usaban para hacer respetar las leyes o vetar el acceso a determinados lugares. Hay un tipo de máscara que representa, desde el punto de vista iconográfico, elementos heterogéneos mezclados con otros, sean humanos o animales: nacen de exigencias particulares. A veces la máscara se utilizaba en el proceso de maduración, de aprendizaje. No había escritura y se aprendía mediante ejemplos. La máscara podía tramandar mitos y mostrar visiblemente ciertos conceptos, como por ejemplo explicar la formación del universo. En este caso estaba compuesta de elementos heterogéneos, entre animales y humanos, que conseguían transmitir la idea del caos inicial. Gradualmente se pasaba a máscaras menos complejas para explicar el proceso de asentamiento del universo.

¿Las imágenes reproducen fielmente al retratado?

No, porque el respeto a la imagen fisonómica, incluso en el caso de mayor naturalismo, es ligero, aunque suficiente para reconocer al retratado en el ámbito de su clan. No hay que olvidar que se trata con frecuencia de un arte de equivalencias y más abstracto que el occidental clásico. Para el africano tenía mayor consideración el aspecto moral del individuo que el físico. Si hablamos de una persona, nosotros la describimos físicamente. El africano habría dicho ante todo si era buena o mala, seria o mentirosa.

La función del objeto, ¿excluía la vertiente estética?

El hecho de que el objeto fuera el receptáculo de una fuerza no excluía que pudiera ser estéticamente válido. No hay que olvidar que se trataba de una obra esculpida por un artista, más o menos capaz, pero que buscaba dar lo mejor de sí. Claro que a nivel social más elevado del comisionista correspondía una escultura de calidad superior porque se le encargaba a un artista de gran reputación.



¿Dónde aprendían los artistas?

Tenían talleres, como en la Edad Media y el Renacimiento. Trabajaban como aprendices de un viejo escultor. Otros eran autodidactas. En definitiva, como en cualquier parte del mundo. Así como no todos eran excelentes.

¿Qué influencia se observa de las culturas preclásicas, de Asiría, Mesopotamia, Egipto?

Creo en la autonomía del arte africano, pero es cierto que la gente se movía bastante y que se dieron contactos. En Nigeria, en el arte yoruba, hay conexiones formales con Egipto. Y a partir de cierto momento, los contactos con los europeos –desde los primeros portugueses en el siglo XV– dejan sin duda algunas huellas.

Hemos hablado de las influencias que ha experimentado el arte africano, pero, ¿y las que ha generado?

El arte africano ha tenido influencia en las vanguardias, no es una anécdota, ahí está el ejemplo claro de Picasso. El arte africano circulaba en París desde finales del siglo XIX. Había galeristas que tenían un cuadro de Picasso y una escultura africana al lado. Picasso y Matisse, entre otros, compraron piezas de África. Derain tenía una verdadera colección... El artista no es que eligiera siempre las piezas más bellas, buscaba soluciones más bien formales. En *Les demoiselles d'Avignon*, y es el ejemplo tópico, sus caras son típicas máscaras africanas.

Cuando en 1984, en Nueva York, el MoMA hace la gran exposición de arte primitivo y moderno, *Primitivism in 20th Century Art*, todo esto es evidente. Como, por otra parte, había demostrado Rubin ya en la década de los cuarenta.

¿Existía coleccionismo local?

Donde existían reinos, el poder y la riquezas de los reyes se establecían también con una colección de obras de arte. Ésta venía expuesta al público en los actos oficiales y aumentada con nuevas adquisiciones por los herederos que sucedían al trono. Un caso ejemplar es lo del Camerún.

¿Ha tenido dificultades en sus viajes?

Me integré en el ambiente africano sin demasiados problemas, siempre con extremo cuidado de no ofender a nadie. El viejo refrán, respeta si quieres ser respetado, siempre vale. En África se daba un gran peso a la hospitalidad. En tanto que extranjero estabas completamente protegido. Ciertamente había incidentes y problemas, pero se superaban. Ocurrían guerras y guerrillas en las cuales podías encontrarte atrapado, pero con suerte no iban contigo. Yo buscaba arte y pagaba con dinero, entonces se cuidaban de mí.

Compraba arte para coleccionistas y mercantes europeos y norteamericanos y al mismo tiempo podía hacerme una colección personal. En Milán, además

habían algún entusiasta que quería piezas de calidad. Los primeros fueron los coleccionistas de arte moderno y contemporáneo, como Riccardo Jucker, Paolo Marinotti, Giuseppe Panza di Biumo, Guido Monzino. Su hermano, Carlo Monzino, fue el que llegó a tener una colección impresionante –incorporaba también la famosa colección del escultor Jacob Epstein que Charles Ratton y yo mismo habíamos llegado a proporcionarle. Desafortunadamente la colección fue dispersada después de la muerte de su propietario. Otras se han disuelto con los años, pasadas de mano en mano o incorporadas en museos. Claro que hoy todavía existen colecciones. Una es la de Alberto Galaverni, gran apasionado desde hace tiempo. En Europa, aunque no tanto como en Estados Unidos, algunos coleccionistas han llegado hasta a crear su propio museo: un ejemplo notable el de Barbier-Mueller en Ginebra.

¿El continente africano que usted conoció existe todavía?

El sincretismo religioso, una ideologización muy dura, un anticolonialismo beligerante y una larga época subversiva han cambiado África. Ha habido una notoria desidentificación. La estructura social al cambiar se ha desintegrado. Como el arte estaba motivado por una sociedad que lo necesitaba, ne consiguió su desaparición. Antes los ancianos eran los jefes, el joven no existía. Tenía que crecer, se daba un proceso de iniciación de muchos años. Acostumbramos a confundir la iniciación con algunos rituales, pero era un proceso largo de maduración y conocimiento que podía continuar casi una vida. Hoy en día los jóvenes solo piensan en motos y en coches. Dicen que las leyes de su sociedad ya no les interesan, no les convienen. Los viejos son emarginados. Prevale el *status symbol* sobre la sabiduría de antes. Desde los años setenta la desintegración de la cultura africana tradicional se ha acelerado y se ha hecho irreversible.

¿Cuál es la situación del arte africano hoy?

Hoy no se hace más arte en el sentido tradicional. Sobrevive un artesanado de calidad baja, que imita malamente los arquetipos. Pero si una forma de hacer arte se ha apagado, aisladamente nuevas expresiones están naciendo y no dudo tendrán un futuro. Parece increíble que aquella asombrosa capacidad creativa de un tiempo no vuelva a brotar, de manera nueva en una época nueva.

¿Cómo puede un nuevo coleccionista hacerse competente en el tema?

Sobre todo leyendo textos adecuados. Quedan válidas obras fundamentales como la de William Fagg, escrita cuando era conservador de la sección africana del British Museum, *The Sculpture of Africa* (1958), o la de Frank Willett, *African Art* (1971), de carácter divulgativo.

Hoy existe una bibliografía extensa en varios idiomas, y muchas obras especializadas en la análisis de una sola etnia. Además los museos son los lugares donde se puede aprender a mirar el arte africano.

Usted tuvo la oportunidad de montar exposiciones de arte africano...

Durante años he hecho bastantes exposiciones. Por ejemplo en Darmstadt, Roma, Venecia, Turín y Milán. Las últimas eligiendo en esta ocasión una etnia específica. Colaboré también en grandes exposiciones de arte moderno, en las secciones de arte africano o extraeuropeo.

LA ESCULTURA

¿Cómo se inició en la escultura?

Empecé a hacer escultura pronto, aún muy joven. Hacía escultura en arcilla. Siempre la he trabajado por sustracción, no por adición. Luego, un escultor italiano, Lorenzo Pepe, me dijo que tenía talento y me convenció. Pero tenía que acabar los estudios. Yo todà mi vida he pensado de manera tridimensional, he soñado con objetos dentro de mí, que me cambian de forma, muy incómodo por supuesto... Mi escultura no es totalmente abstracta, pero tiene esa tendencia.

¿Qué escultores le interesaban?

Me gustaba sobre todo Brancusi. Sentía los escultores. Chillida me interesó. Oteiza quizá más. Henry Moore me interesó mucho, como Chadwick, aunque me parecía un poco enfático. Epstein también fue un gran escultor, aunque personalmente no me emocionaba.

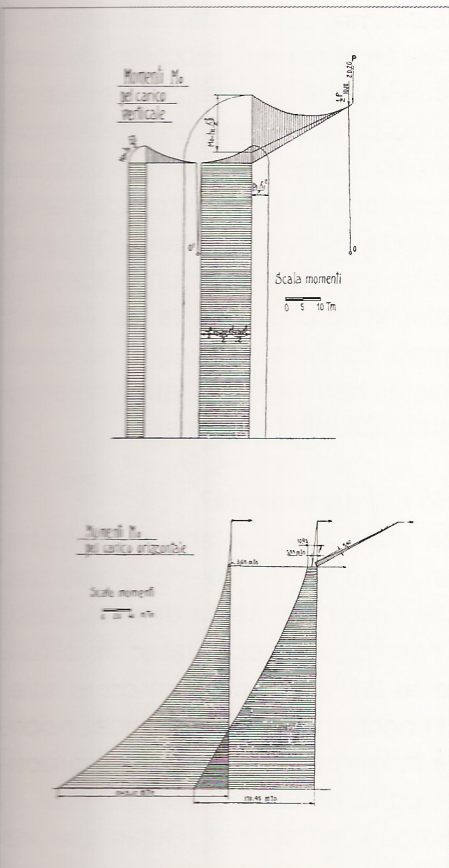
A Giacometti lo conocí personalmente, era encantador, y mantuvimos cierta amistad entre nosotros, pero su escultura tampoco me convencía. El primer encuentro fue en Milán, en mi casa. Le enseñé varias esculturas de África que con un poco de malicia, se acercaban a soluciones formales suyas. La visita duró horas y al salir me dijo: «De veras, he visto aquí todo lo que hubiera gustado hacer, mejor realizado».

El amigo Mario Negri era un escultor notable, es una lástima que no haya sido todavía reconocido como merece. Me hizo conocer Wotruba y su escultura. Otro amigo era Andrea Cascella. De los americanos he visto poco, porque en Europa se conocían mas los pintores. Me gustaban algunas cosas de Richard Serra, especialmente las hélices. Otras las encontraba demasiado minimalistas. Conocí bien a David Smith. Afirmaba que era discípulo de Julio González, aunque no se apreciaba en su obra.

¿Qué peso tiene en su proceso creativo el arte africano?

El arte africano es fundamental, no tanto por la elección de la forma, sino por la manera de idearla. Siempre se ha dicho que el escultor africano pasaba largo tiempo meditando y luego, en breve, acababa la escultura. Esta era la materialización de su sueño.

En África, todavía en los años sesenta, para llegar a la obra de arte se daba todo un proceso singular, casi iniciático. Se producía una especie de ritual de aproximación a la escultura. Esto en los buenos tiempos, luego todo se comercializó.



Este acercamiento respetuoso a la obra, casi con miedo, sin duda me ha impregnado, ha influido en mí sensiblemente. Hoy me pongo a pensar en la estructura mucho tiempo antes, la sueño varias veces e intento racionalizarla. Los sueños son una cosa, la vida otra. El sueño cambia, se materializa, hay pesos, medidas, color. Este periodo de reflexión antes de alcanzar la forma es fundamental. Es el momento del que me gusta más acordarme, cuando sientes vibraciones, el aire que deja el paso a la forma que se expande en tu pensamiento.

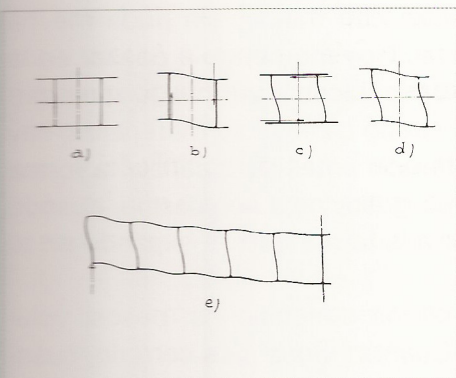
Luego hago un dibujo, muy simple, para definir dimensiones, pesos, volúmenes, qué tipo de encofrado necesitaré. Cuántas vigas para cerrarlo, cuántos gatos... Y cuánto material implicará. Sabiendo el peso, cuánto cemento, grava, polvillo, arena, color... Para dar color a la escultura pongo pigmentos dentro de la masa. Así varían las tonalidades del hormigón, acompañando estrechamente la forma.

¿Cómo se desarrolla ese proceso?

Tras soñar la escultura, llega la racionalización, los dibujos. Con lápiz señalo cuatro puntos en el espacio que tiene que estar comprendida la obra. Dibujo una forma que se aproxima a la final, porque he de hacer un encofrado y rellenarlo de hormigón. Una vez seco, quitaré el encofrado y empezaré a esculpir. El encofrado me da una aproximación de la forma, pero no es la forma definitiva.

Utilizo piedra pequeña, grava, de diferentes medidas, según quiero una superficie más o menos tosca. Y la fraguo con cemento y arena o polvillo de piedra. Hoy es difícil encontrar arena buena, sin tierra por dentro. Si es marina es muy salinizada. Prefiero el polvillo de piedra, limpio es muy bueno, da una resistencia y dureza al hormigón notabilísima. Como el óleo en pintura. El hormigón después de trabajado endurece constantemente y puede alcanzar el punto máximo de dureza treinta años después. Utilizo cemento blanco de fuerte presa. Coloreo de manera muy estudiada, con un porcentaje de pigmentos muy calculado. No supero este porcentaje sino hay una saturación que puede dar una reacción contraria. Se mezcla con la grava y con el mortero. Se trabaja a mano, con la azada, para distribuir bien el color. Si la cantidad es excesiva, uso una empastadora.

El molde tiene que estar preparado minuciosamente para aguantar el gran peso y el empuje hacia el exterior del hormigón. Es un trabajo que requiere un gran cuidado, el mínimo olvido se paga, que el molde se me ha abierto o reventado algunas veces. Pongo pesos adecuados que bloquean al suelo el encofrado. Cuando se llena, hay que hacerlo rápidamente. Empiezo con una tonalidad, luego otra, que no se mezclen demasiado pronto ni demasiado tarde. Este es el lado artesanal, el noventa por ciento del arte al final es artesanía. Hay que saber hacer bien las cosas. Luego continúa el trabajo a mano. A veces utilizo máquinas, discos de corte. Luego con escarpa y martillo se empieza a eliminar. Después lo pulo...



¿Trabaja solamente con el hormigón?

El bronce no me gusta, es demasiado reflectante, demasiado bonito, un objeto de lujo, materia noble en definitiva. El hierro requiere para trabajarlo medios demasiados complejos. La piedra, en grandes dimensiones, da problemas de provisión. El hormigón es feo, no es bello, y además se considera degradante, lo que destruye la naturaleza. Y en él se pueden encontrar calidades fantásticas. Cuando se seca es pura piedra. Un granito casi natural.

¿Quién puede haber tenido influencia directa sobre su trabajo?

Sin duda Brancusi. Lo que me interesa particularmente en Brancusi es la abstracción. Transformar algo tangible, real, en un sueño, que se libera de las formas originarias. Y nacen formas más puras, idealizadas.

Melotti me gusta por la levedad de su escultura, esa cosa musical, casi aérea. Pero no es este mi caso. Crear alrededor de la escultura un espacio es muy importante. En esto veo Melotti. Pienso que la pieza ha de vibrar, hacerse un espacio propio. O no existe, es fría, un trozo de material que no me interesa. Julio González me ha interesado menos quizá por ignorancia mía, porque no lo conozco bien, quizás demasiado cerebral. En cambio a David Smith sí. Un personaje simpático, y sus cosas tenían vigor, fuerza. Lo conocí en Spoleto, gracias al amigo de siempre, el escultor Luciano Miori. Claro que Richard Serra me resulta más cercano, esas serpientes o tronco-conos, una apropiación del espacio muy bien realizada. Come mucho espacio, pero lo hace bien. Fritz Wotruba, también, por el peso, la masa, el volumen. Es un escultor en el verdadero sentido de la palabra. En forma moderna, te hace pensar en los grandes artistas del pasado.

¿Cómo comercializa su arte?

Tengo buenos coleccionistas, personas que estimo mucho. No hago publicidad ni apenas exposiciones. Todavía recorro al trato directo, casi soy renacentista...

¿De qué forma ha evolucionado su arte?

Las primeras obras eran más pequeñas. No sé si fue Lorenzo Pepe quien decía que el escultor tiene siempre que pensar en grande y realizar en pequeño. No sé si por razones prácticas... Empecé en pequeño formato porque no estaba seguro de mis capacidades. He tenido que aprender.

Mi escultura tiene cierto aire surreal, sin duda, porque viene también de un mundo literario. Todo el tiempo transcurrido en África buscaba y pensaba esculturas sin cesar, y leía, porque realmente estás del todo solo allí. Las noches son largas y a la luz de una lámpara a gas se aprecia más cada palabra. Llevaba libros de bolsillo, Stendhal era perfecto. O Conrad. Una de mis pequeñas esculturas está inspirada en *El corazón de las tinieblas*, un cuento

durísimo, no hay que tomar el lugar como mera ficción. De ahí pasé a estas formas más constructivas, de presencia y peso. Más egipcias. Algo que se pone en el suelo y allí se queda, me interesa. ¿La ilusión de algo que va a durar para siempre?

Este último año se ha producido en mi obra una sensible multiplicación cromática. Tenía miedo del color. Siempre partimos del concepto de que la escultura occidental tiene que ser forma y negar el color, algo que no es así en la oriental, ni aún menos en la africana, y menos todavía la antigua, sea la mediterránea que la precolombina. El color liga fuertemente en la forma, le da más vida.

La aproximación a la escultura tiene que ser un proceso lento, absorbente, no casual. Una escultura africana a medida que la miras va llenándose de ideas. Una escultura mía admite diversas miradas, cambia según del lado que la observes. El color es un progreso, a mi entender. Demuestra una mayor seguridad. Como sacarse el miedo de encima es fundamental en la escultura, el miedo de quitar. Te parece de cortar en algo de vivo, de cortar dentro de ti mismo.

Mi medida máxima para las obras oscila entre el metro y los tres metros de alto. De ancho, desde setenta centímetros hasta tres metros. En eso hay también una razón práctica, no es fácil encontrar chapas metálicas más anchas para el encofrado, de madera no serían suficientemente resistentes o no tendrían la flexibilidad debida. Pero con tres metros, el impacto en la naturaleza ya es notable.

DE MILÁN A IBIZA

¿Con quién se relacionaba en Italia antes de dejar Milán?

Fui amigo de Lucio Fontana, Andrea Cascella, Tancredi. Tenía una relación preferencial con los artistas, Mario Negri, Giacometti, Tadini, Peverelli. Conocía a Marino Marini, Manzú... Se han ido todos. De los más jóvenes, diría que entonces no encontré a nadie que me interesara demasiado. En particular desde París llegaban varios en estos años, Aleshinsky, Matta, Arman, Cremonini, Folon. De Chirico vivía todavía en Roma... Era un personaje simpático, bastante extravagante, algo pomposo, pero me gustaba, un artista de gran calidad. Caía a veces en la repetición. Pero era una persona totalmente dedicada al arte. Me impactó mucho la obra de Burri. Entre los amigos de Milán habían también Franco y Lella Russoli. Él, desde su prestigiosa Pinacoteca de Brera, fue lo que animó el mundo cultural italiano después de la guerra e ideó proyectos para hacer de la ciudad un centro más internacional. Entre los arquitectos italianos que eran o se hicieron famosos, nos veíamos con Scarpa, Ernesto Rogers, Albini, Gardella, Zanuso, Menghi y Gae Aulenti.

Conocí a gente americana, la galerista de Nueva York, Martha Jackson. Veía a menudo a Eugene Bergman, el escenógrafo del Metropolitan y la Scala.

Fue el que me presentó a personajes como el director John Huston, y Marc Chagal que me propuso un trueque de pinturas suyas con arte africano, sin éxito, porque su pintura no me gustaba. Tanto le impresionó mi negativa que fuimos amigos en el acto. A Luchino Visconti lo vi más en Roma que en Milán. En Venecia, Peggy Guggenheim y los coleccionistas americanos que llegaban casi a diario. Peggy no estaba totalmente instrumentalizada por los americanos. Era extravagante, quizá no tenía tanto interés por el arte como simpatía por la personalidad del artista. Era *charmante*, encantadora. Te sabía presentar una Venecia distinta. Le gustaba mucho hablar y discutir de arte. Ejercía una gran influencia por sus relaciones sociales, Rockefeller, Getty, las gentes del Metropolitan y del MoMA, todos pasaban por su casa. Desde los viejos tiempos tengo una relación de intensa amistad con los Panza di Biumo, extraordinarios coleccionistas de arte norteamericano.

¿Por qué Ibiza?

Quizá parezca duro, pero tengo que decir que desde la mitad de los años setenta, especialmente en Milán, la cultura italiana ha ido declinando. Entre el 1955 y el 1965 todo era fantástico, la sociedad milanesa se interesaba por el arte, mostraba una actitud muy abierta. Apasionadas charlas llenaban las noches con los amigos, un inimitable fabulador como el escritor Giorgio Soavi inventaba historias maravillosas. Y Raffaele Carrieri, Roberto Sambonet, Roberto Tabozzi, Lamberto Vitali con su amigo el pintor Morandi. Parece hablar de otro mundo...

Pero surgió la moda y gradualmente decayó el interés artístico. Milán es ahora una gran *boutique*, una especie de escaparate. Además, necesitaba tiempo, y en Milán no tenía un momento disponible. Mi aventura africana había terminado y sentí que tenía que volver a la escultura, algo que sólo puedo hacer aquí, entre el bosque de pinos. De Ibiza me había hablado Paolo Marinotti. Yo había llegado allí hace años a lo largo de una travesía a vela y conservaba un recuerdo mágico. Por casualidad pude evocar este recuerdo de la isla en la casa de unos amigos de Los Ángeles, los Stendhal –prestigiosos empresarios y coleccionistas de arte precolombino– cuando ya estaba pensando si no debía apartarme un poco de la rutina milanesa. Sucedió que decidimos volver a ver esta isla de ensueño, era aun al final de los años setenta.

¿Ha vuelto a África?

La última vez fue en 1984. Había pasado allí una parte de mi vida durante tres décadas y no veía mayores razones para continuar. Además anhelaba empezar de nuevo con mi propia escultura. Ibiza representaba el cambio radical que necesitaba. Su clima, su luz límpida, casi de alta montaña, el silencio y el mar siempre en los ojos me propician una atmósfera congenial a mi trabajo.

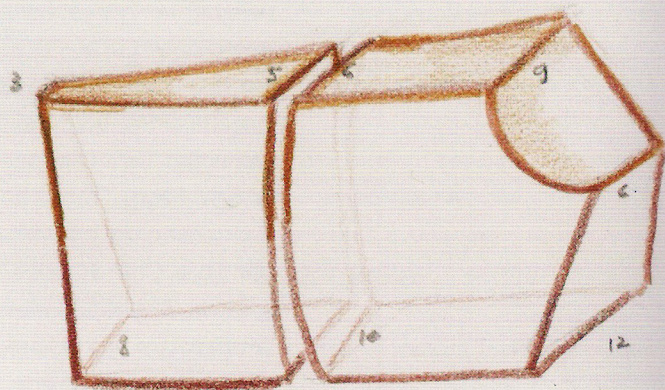
Hablemos de proyectos...

Solo tengo uno: trabajar. Volví a dedicarme a la escultura al inicio de los ochenta, en efecto, bastante más de veinte años de actividad. Los primeros tiempos ni siquiera decía lo que hacía, quería madurar las cosas, estar seguro de mí mismo. Nunca me han gustado las improvisaciones, me siento un profesional. No aprecio el diletantismo. Ahora quiero seguir la investigación de las formas y el color y estudiar a fondo otras obras también de tamaño medio y pequeño. Y sobre todo ir hacia adelante trabajando...



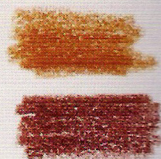
300 x 15 x 15

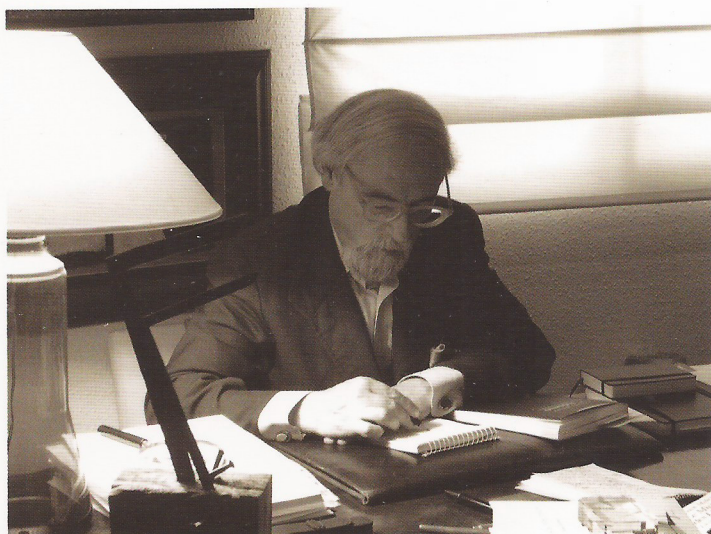
kg. 250



20 x 35 x 12

kg. 25





© Benito Sanz

José Francisco Yvars nació en Valencia y es historiador del arte. Ha sido profesor universitario y director del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), del que es Director Honorario. Durante los últimos nueve años ha colaborado en Londres en un programa interuniversitario de investigación sobre los orígenes y estructuras formales del arte moderno.

Ha sido responsable, entre otras, de las exposiciones: *Lipchitz* (1997), *Madrid-Barcelona 1930-1936* (1998), *Las formas del cubismo* (2000-2001) y *Gaudier-Brzeska y el vorticismo* (en preparación).

Entre sus obras publicadas destacan *Das Narrenschiff. Ikonologische Motive* (1969), *Modos de Persuasión* (1988), *Jocs sense temps* (1992), *El espacio intermedio*, *Apreciaciones sobre el arte moderno* (2001), *Los colores del hierro*, *Una aproximación del arte moderno* (2003) y *El momento estético. Notas de historia y crítica de arte* (2004). Prepara en la actualidad *Visión y signo. La pintura de Ràfols-Casamada* y *El arte moderno y sus enemigos*.

Franco Monti es un artista enigmático, un escultor casi diríamos clandestino. Jamás ha estado vinculado a grupos, escuelas o tendencias artísticas en alza ni ha quemado su tiempo en esa suerte de sincretismo artístico que aproxima tantas obras de arte contemporáneo a los modelos constructivos e imaginativos puestos en juego por las vanguardias históricas, al romper el siglo veinte. La mirada de Monti es la del antropólogo, la del científico. Su larga familiaridad con las etnias y culturas subsaharianas le ha persuadido de que, en definitiva, el arte es sobre todo forma... pero una forma cuyo significado profundo debe buscarse en la cultura material e intelectual en la que cobra vida. Formas que se traducen en imágenes o en signos, en presencias sensibles que responden siempre a una trama intencional –las razones del artista– en debate con la tensa autonomía artística, una confrontación que traduce esas formas en arte.

Franco Monti è un artista enigmatico, uno scultore diremmo quasi clandestino. Non è mai stato legato a gruppi, scuole o tendenze artistiche in voga, né ha perso tempo in quella specie di sincretismo artistico che avvicina tante opere d' arte contemporanea ai modelli costruttivi e immaginativi messi in gioco dalle avanguardie storiche all' inizio del ventesimo secolo. Lo sguardo di Monti è quello dell' antropologo, dello scientifico. La sua lunga familiarità con le etnie e le culture subsahariane lo ha convinto che, in definitiva, l' arte è solo forma.... ma una forma il cui significato profondo deve cercarsi nella cultura materiale e intellettuale da cui prende vita. Forme che si convertono in immagini o in simboli, in presenze sensibili che corrispondono sempre ad una trama di intenzioni –le ragioni dell' artista– in dibattito con l' esigente autonomia artistica, confronto che traduce queste forme in arte.

ISBN 84-89681-93-7



9 788489 681934

àmbit