

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE PINTURA



TESIS DOCTORAL:

“*PINTAR EN PROSA. VALERIO ADAMI A TRAVÉS DE SUS REFERENTES LITERARIOS, MUSICALES Y ARTÍSTICOS*”

Presentada por:

Inés Alemany Romero

Director: Dr. D. Joaquín Aldás Ruiz

Codirectora: Dra. Dña. Isabel Tristán Tristán

Valencia 2013

Mi agradecimiento a todos los que han hecho posible este proyecto.

A Valerio Adami por compartir sus recuerdos e inquietudes.

A Isabel Tristán Tristán y Joaquín Aldás Ruiz por su ayuda incalculable.

A la Galería Rosalía Sender (Valencia) en especial a Ángel Garrido por su tiempo, al Museo de Bellas Artes de Oviedo, la Galerie Haas AG (Zúrich), la Galerie Lelong (Paris), al Frissiras Museum (Atenas), Aurélie Fargues Nespoulous y Capucine Fargues, Cathy Roland y África Peñalver Roland.

A Quico, a mi hijo Marcos, a mis padres y hermana por robarles tanto tiempo.

RESUMEN. "Pintar en Prosa. Valerio Adami a través de sus referentes literarios, musicales y artísticos" es una tesis monográfica sobre el pintor italiano Valerio Adami (Bologna, 1935). En ella se realiza un acercamiento biográfico dentro del contexto histórico artístico comprendido entre los años 1960 y 2000, atendiendo a su método de trabajo, sus exposiciones y los posibles paralelismos e influencias con otros artistas, analizando en profundidad los referentes artísticos que le han acompañado y le siguen impulsando en su labor creadora.

El eje principal de este trabajo de investigación corresponde al referente literario, que se articula en tres bloques: relatos y novelas, retratos a escritores y mitología y alegorías. Siendo el legado artístico tan importante en su producción, se han estudiado diferentes obras clave que son testimonio de su pasión por el arte. Otra preferencia patente a lo largo de toda su trayectoria es la música; por ello se ha hecho especial hincapié en sus recuerdos musicales traducidos a pinturas dedicadas a músicos y compositores.

Correspondiendo a su tiempo, el pintor ha dedicado gran parte de su producción a los acontecimientos sociales e históricos más relevantes, sin descuidar la importancia que grandes filósofos y pensadores han ejercido sobre la sociedad, coincidiendo con algunos mitos cinematográficos. Adami como pintor ha dejado una huella personal durante toda su dilatada carrera, siendo un referente en el estudio del autorretrato y las pinturas de viajes.

En esta tesis doctoral se han analizado las pinturas y dibujos más relevantes, dando una visión completa de sus características plásticas y posibles lecturas interpretativas, apoyadas por diferentes entrevistas al autor que corroboran su significado.

"Pintar en Prosa. Valerio Adami a través dels seus referents literaris, musicals i artístics" és una tesi monogràfica sobre el pintor italià Valerio Adami (Bolonya, 1935). En aquesta s'hi realitza un apropament biogràfic dins del context històric artístic comprès entre els anys 1960 i 2000, atenent al seu mètode de treball, les seves exposicions i els possibles paral·lelismes i influències amb altres artistes, analitzant en profunditat els referents artístics que l'han acompanyat i el segueixen impulsant en la seva tasca creadora.

L'eix principal d'aquest treball de recerca correspon al referent literari, que s'articula en tres blocs: relats i novel·les, retrats a escriptors i mitologia i al·legories. Sent el llegat artístic tan important en la seva producció, s'han estudiat diferents obres clau que són testimoni de la seva passió per l'art. Una altra preferència patent al llarg de tota la seva trajectòria és la música; per això s'ha fet especial èmfasi en els seus records musicals traduïts a pintures dedicades a músics i compositors.

Corresponent al seu temps, el pintor ha dedicat gran part de la seva producció als esdeveniments socials i històrics més rellevants, sense descuidar la importància que grans filòsofs i pensadors han exercit sobre la societat, coincidint amb alguns mites cinematogràfics. Adami com a pintor ha deixat una empremta personal durant tota la seva dilatada carrera, sent un referent en l'estudi de l'autoretrat i les pintures de viatges.

En aquesta tesi doctoral s'han analitzat les pintures i dibuixos més rellevants, donant una visió completa de les seves característiques plàstiques i possibles lectures interpretatives,

recolzades per diferents entrevistes a l'autor que corroboren el seu significat.

“Paint in prose. Valerio Adami’s work through his literary musical and artistic referents” is a dissertation about the Italian painter Valerio Adami (Bologna, 1935). In it, a biographical approach is made within the historical context of the period comprehended between the years 1960 to 2000, focusing on his working method, his exhibitions and possible influences and parallelisms with other artists, analysing in depth the artistic referents who have accompanied him and continue boosting his creating labour.

The main core of this research corresponds to the literary referent, which is articulated in three parts: novels and narrations, narrations to writers and mythology and allegories. Having been so important the legacy in his artistic production, different key works have been studied, which are testimony of his passion for art. Another preference presented throughout his entire trajectory is music; therefore, special emphasis has been put in his musical memories translated in paintings dedicated to musicians and composers.

Regarding his period, he has dedicated great part of his production to the most relevant socio-historical events, also taking into account the importance that great philosophers and thinkers have exerted over society, overlapping with some film myths. As a painter, Adami has left a personal imprint through his wide career, being a referent in the study of the self-portrait and paintings of travels.

In this doctoral dissertation the most relevant paintings and drawings have been analysed, giving a holistic vision of the

plasticity of his characteristics and possible interpretative readings, backed by different interviews to the author that corroborate its significance.

“PINTAR EN PROSA”. VALERIO ADAMI A TRAVÉS DE SUS REFERENTES LITERARIOS, MUSICALES Y ARTÍSTICOS.

1. INTRODUCCIÓN.	16
2. VALERIO ADAMI, CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ÉPOCA.	26
2.1. <u>Acercamiento humano y biográfico.</u>	26
2.2. <u>Contexto histórico artístico 1960 – 2010.</u>	33
2.3. <u>Método de trabajo.</u>	48
2.4. <u>Paralelismo con otros pintores.</u>	56
2.5. <u>Revisión de la obra de Adami por el Equipo Crónica.</u>	69
3. LA IMPORTANCIA DEL LEGADO ARTÍSTICO EN VALERIO ADAMI.	86
3.1. H. Matisse che lavora a un carnet de dessins, 1966.	90
3.2. Juan Gris.	95
3.3. Playback, 1971.	98
3.4. Paesaggio dalla Sagrada famiglia di Gaudi, 1975.	100
3.5. Il ruolo dell’artista è rappresentare il tragico, 1976.	103
3.6. Et in Arcadia ego, 1977.	108
3.7. La muerte de Marat, 1982.	113
3.8. Entre père et fifre, 1983.	117
3.9. Lilliputain Boat Lake (Central Park), 1990.	121

4. EL REFERENTE LITERARIO EN LA OBRA DE VALERIO ADAMI.	124
4.1. <u>Relatos y novelas como punto de partida.</u>	125
4.1.1. Ulises, 1975.	125
4.1.2. La quimera, 1980.	133
4.1.3. (En lisant) L´Hyperion de Hölderlin, 1984.	138
4.1.4. Dalle elegie romane di Goethe, 1985.	142
4.1.5. Hamlet, 1988.	145
4.1.6. Hamlet dressing room, 2000.	155
4.2. <u>Retratos a escritores.</u>	158
4.2.1. Tolstoi, 1989.	162
4.2.1. Ritratto de James Joyce, 1971.	167
4.2.3. Ritratto di Isaac Babel, 1972.	182
4.2.4. Ritratto di Aldous Huxley, 1975.	185
4.2.5. Leopardi, 1988.	191
4.2.6. Portrait d´André Gide, 1993.	194
4.2.7. Vittorio Alfieri nell´atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa, 1995.	204
4.2.8. Herman Hesse – Lago e colline, 2000.	214
4.3. <u>Entre alegorías y mitología.</u>	216
4.3.1. Esope – Epigramme, 1979.	217
4.3.2. Orfeo y Eurídice.	220
4.3.3. Medea / Bidermaierzimmer, 1984.	228
4.3.4. L´ora del sonno del fanciullo, 1993.	232
4.3.5. Penthesilea, 1994.	235

4.3.6. Aeneas and Anchisae in a classical Landscape, 1994.	237
4.3.7. Daphne et Apollon. 1995.	241
5. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA Y OBRA DE VALERIO ADAMI.	245
5.1. <u>Músicos y compositores.</u>	248
5.1.1. Ritratto d'Anton Webern, 1971.	248
5.1.2. Casals is coming home to Puerto Rico, 1972.	253
5.1.3. Lionel Feininger donnant une leçon de violon, 1973.	255
5.1.4. Ritratto di R.Wagner, 1982.	257
5.1.5. L'incantesimo del lago, 1984.	263
5.1.6. Ritratto di Boulez, 1988.	267
5.1.7 Ritratto di Luciano Berio (conducting), 1995.	270
5.2. <u>Recuerdos musicales.</u>	273
5.2.1. Musica en casa, 1980.	274
5.2.2. Recital, 1991.	275
5.2.3. L'arte del violino, 1993.	276
6. EL REFERENTE AUTOBIOGRÁFICO.	278
6.1. <u>Autorretratos.</u>	278
6.1.1. Il mio studio in Italia, 1979.	279
6.1.2. Ascención, 1984.	281
6.1.3. Autoportrait /V.A. par lui-même, 1983.	287
6.1.4. Autobiografía, 1975.	290
6.2. <u>Viajes.</u>	292
6.2.1. La terra natale, 1994.	298

6.2.2. Viaggio all'est, 1975.	307
6.2.3. Viaggio in treno, 1991.	308
6.2.4. La montée à l'Acropole, 1995.	310
7. RETRATOS DE GRANDES PENSADORES, FILÓSOFOS Y MITOS CINEMATográfICOS.	312
7.1. <u>Grandes pensadores.</u>	312
7.1.1. Sigmund Freud.	312
7.1.2. "Con Anna sulle Dolomiti", 1973.	325
7.1.3. "La passeggiata di Gustav Mahler", 1972.	327
7.1.4. Nietzsche.	329
7.2. <u>Cine y mitos populares.</u>	335
7.2.1. I'm no angel / Mae West, 1970.	338
7.2.2. Cultura fisica – Jean Harlow, 1972.	339
7.2.3. W.B, 1972.	342
8. ENTREVISTA A VALERIO ADAMI. 26 DE ABRIL DE 2013.	348
9. CONCLUSIONES.	365
10. LISTADO DE IMÁGENES.	386
11. ANEXOS.	397
11.1. <u>Carta de V. Adami a I. Alemany, 17/12/08.</u>	397
11.2. <u>Entrevista a V. Adami por I. Alemany, 26/04/2013.</u>	398
11.3. <u>Entrevista a Ángel Garrido por I. Alemany, 4/10/2013.</u>	409

11.4. <u>Textos escritos por Valerio Adami.</u>	423
11.4.1 “Hipodermocrisis”. Valerio Adami, 1966.	423
11.5. <u>Textos escritos por otros autores.</u>	438
11.5.1. – Fragmento del <i>Ulises</i> de James Joyce, 1922.	
11.6. <u>Exposiciones.</u>	
	440
12. BIBLIOGRAFÍA.	460
12.1. <u>Bibliografía específica.</u>	460
12.2. <u>Bibliografía general.</u>	462

1. INTRODUCCIÓN.

“Querría poder usar los términos ‘prosa’ y ‘poesía’ y definir mi trabajo como una pintura en prosa. El impulso narrativo es esencial.”

Estas palabras de Valerio Adami sustraídas de su cuaderno de notas, editado con el título *Diario del Desorden*, son el eje central sobre el que se organiza la Tesis Doctoral. Los principales motivos para la elección del tema han sido, por una parte, nuestra atracción por las pinturas de Adami, y por otra, la pasión por la lectura.

Este trabajo de investigación versa sobre las fuentes de inspiración del pintor italiano, más concretamente, sobre las que tienen que ver con la literatura y sus autores, pero se amplía a la música y a sus relecturas sobre artistas plásticos y sus creaciones.

Artistas, compositores, escritores y los trabajos de éstos, le han marcado profundamente durante los más de 50 años que lleva en el mundo de la pintura. Influencia que en algunos casos ha sido recíproca. El referente autobiográfico y sus viajes han sido motivo de estudio por la gran cantidad de obras que tiene al respecto, así como su pintura más social, la que está dedicada a los grandes pensadores y filósofos, sin olvidamos de sus referencias al cine y a los mitos populares.

1. Introducción.

Se ha realizado un trabajo monográfico, desde los años 60 hasta la actualidad, que se organiza atendiendo a los diferentes referentes temáticos más recurridos por Adami. La elección de las obras, dibujos y pinturas, atiende a su temática y se organizan dentro de cada capítulo por orden cronológico.

Las obras catalogadas han sido estudiadas desde dos prismas, el formal y el significativo. A nivel formal se han considerado aspectos plásticos como el dibujo, el color, la composición, la evolución del estilo personal de Adami en cada una de sus épocas o la inclusión del texto dentro de la imagen. Para poder profundizar en la significación de sus obras y no caer en una mera descripción de los elementos ha sido necesario buscar en las fuentes directas de sus trabajos.

Para abordar el referente literario se han leído las novelas, los relatos, las mitologías, las alegorías y las biografías de los escritores elegidos, así como los diarios publicados. A la hora de investigar sobre la importancia del legado artístico en Adami se ha estudiado por una parte, su contexto histórico y artístico, tratando de encontrar nexos de unión y separación con otros artistas, por otra, la influencia que ha ejercido sobre otros pintores coetáneos o posteriores, y por último, se han analizado las obras de Adami que tienen una referencia directa a pinturas y pintores. Para poder estudiar en profundidad la importancia de la música en la vida y obra de Adami se hizo una selección de las pinturas que tienen este tema como hilo conductor y nos dimos cuenta que se articulaban claramente en dos bloques; las que tenían que ver son sus recuerdos

1. Introducción.

musicales y las que hacían referencia a músicos y compositores. Ha sido necesario estudiar la biografía de los autores y sus piezas, así como escuchar sus obras. El carácter autobiográfico de Adami es una constante que se mantiene en toda su producción teniendo dos claras y bien definidas líneas de trabajo, por una parte encontramos un número muy elevado de autorretratos donde evidencia su postura ante el arte y los viajes y por otra, deja ver rasgos de su biografía personal incluyendo pistas en sus trabajos. Para dar significados concretos a las pinturas y dibujos con temática social ha sido necesario estudiar en profundidad las biografías de los personajes escogidos, visionar películas, recopilar fotografías incluidas en catálogos de exposiciones de Adami y estudiar textos publicados al respecto.

Una vez lanzadas todas las hipótesis de significación de las obras de Adami se han contrastado con el propio pintor por medio de entrevistas y cartas.

El trabajo se estructura en siete partes: la primera es una contextualización de la época y hace hincapié en sus diferentes etapas, su concepción de la pintura y el dibujo, así como los aspectos técnicos sobre su quehacer profesional. Estudiamos los datos biográficos y los situamos en el contexto histórico y artístico sin descuidar los posibles paralelismos con otros pintores contemporáneos. Cabe destacar que cuando le preguntamos a Adami en la entrevista mantenida en su casa de París el 26 de abril de 2013, fue muy reacio a estos paralelismos, nos dio a entender que no le interesaban a nivel

1. Introducción.

artístico y sólo con Eduardo Arroyo o con el Equipo Crónica podía tener algún tipo de afinidad, ya sea por la importancia de la representación narrativa de la figura, o por amistad personal.

Analizamos también su método de trabajo, que nos clarifica en gran medida su concepción del arte. Incluimos un apartado sobre las influencias que ha ejercido en el Equipo Crónica, por ser muy significativas de la importancia que ha tenido Adami sobre otros pintores. El tercer capítulo trata sobre cómo el legado artístico ha sido el punto de partida de muchos de sus cuadros y dibujos. Al ser el referente literario el tema central de nuestro trabajo, le hemos dedicado un capítulo más extenso que se articula en tres apartados: relatos y novelas como punto de partida, retratos a escritores y un tercero que habla de las alegorías y la mitología sobre las que basa gran parte de su producción. Siendo la música un tema muy recurrido por Adami, en el quinto capítulo se diferencian las pinturas dedicadas a músicos y a compositores de las que vienen de sus recuerdos musicales. Continuando con un capítulo que se articula en dos partes destinadas al referente autobiográfico. Vida y obra van de la mano, una vida determinada por los viajes. Sin eludir la importancia que ejercen los grandes pensadores de todos los tiempos y los mitos populares incluidos en el capítulo siete. El capítulo ocho es la traducción al castellano de la entrevista que realizamos a Adami el 26 de abril de 2013 en su casa de París para corroborar aspectos importantes de su método de trabajo, viajes y vivencias personales y artísticas.

1. Introducción.

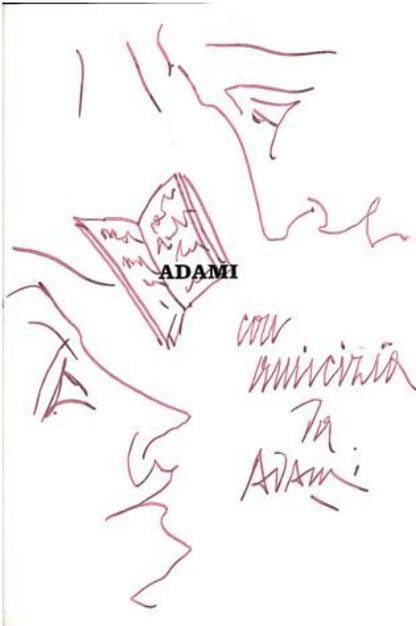
A la hora de incluir las imágenes utilizadas, hemos hecho una separación de las mismas; las reproducciones de cuadros y fotografías empleadas por Valerio Adami están nominadas con la siguiente terminación: *Fig.* En un apartado final del trabajo se pueden ver los datos técnicos de las mismas por su orden cronológico. Por otra parte, hemos realizado análisis gráficos de composiciones pictóricas aclaratorias de las diferentes argumentaciones, se han nominado *análisis*. Los textos que hemos considerado relevantes, ya sean del propio Adami o de otros autores, se han incluido en Anexos, al igual que la entrevista realizada el 26 de abril de 2013 en su lengua original y la realizada el 4 de octubre de 2013 a Ángel Garrido, director de la galería Rosalía Sender de Valencia, con la que trabaja habitualmente. Por último se ha añadido un listado completo de sus exposiciones tanto individuales como colectivas.

Las fuentes documentales en las que nos hemos basado para realizar este trabajo son diversas: dos entrevistas mantenidas con el artista a raíz de haberlo conocido en la inauguración de una exposición individual suya, realizada en la Galería Rosalía Sender de Valencia el 5 de marzo de 2004. En su inauguración le comentamos que estábamos estudiando su pintura y quedamos a los pocos días, el 9 de marzo, en una sala del IVAM, donde revisamos todas sus pinturas tratadas en la tesina previa a este trabajo, las conexiones de sus trabajos con la literatura, sus inquietudes, sus referentes, su manera de ver la pintura y el arte en general así como su punto de vista sobre las nuevas tecnologías aplicadas al arte y la importancia del dibujo.

1. Introducción.

El 10 de marzo de 2004 asistimos a una conferencia realizada por él mismo en el IVAM donde pudimos comprobar la importancia del dibujo en su pintura. Se han estudiado catálogos de exposiciones individuales como el editado con motivo de su exposición retrospectiva realizada en el IVAM en 1991, el editado por Frissiras Museum de Atenas en 2004, o el editado en 2012 por Galerie Laurent Strouk con motivo de una exposición dedicada a sus pinturas de los años 60 entre otros. Se ha atendido también a las exposiciones colectivas en las que ha participado, libros de arte como los publicados con la editorial de la Galerie Maeght, carpetas de artista como la realizada junto al escritor Carlos Fuentes en la Galería Rosalía Sender, novelas y textos utilizados por el pintor como punto de partida para sus creaciones.

1. Introducción.



Autógrafo de Valerio Adami sobre el catálogo de la exposición de sus pinturas y acuarelas en la Galería Rosalía Sender, Valencia. Del 13 de septiembre al 27 de octubre de 2007.

El 13 de septiembre de 2007 volvimos a coincidir con él en la inauguración de su exposición en la Galería Sender de Valencia, fue entonces cuando nos dio su dirección para enviarle una copia de la tesina y nos autografió el catálogo. Para que conste la aceptación de la misma, incluimos la carta de aprobación que nos envió el 17 de diciembre de 2008. La traducción sería:

“Querida Inés: Vuelvo a París y encuentro tu carta

que no lleva fecha, por lo que no sé cuándo me la has enviado. Tu texto ‘El referente literario en la pintura de V.A.’ es de una gran originalidad, y para mí de gran interés. El ‘trabajo de investigación’ es amplio y excelente, creo que merece ser publicado en libro por un buen editor. No tengo nada que objetar más estoy persuadido de que es un muy buen trabajo. Gracias. Me ha encantado volver a verte en Valencia. Trata un día de encontrarme en París o de venir al debut del verano en uno de los seminarios que se celebran cada año en la fundación, Fundación europea del diseño, en Italia sobre el Lago Mayor. Difícil respuesta a tu pregunta: ¿Por qué

1. Introducción.

adiós a la lectura? Esto puede ser una oposición a la lectura sobre una pantalla vertical y al mismo tiempo ponerme en guardia contra los incendiarios de libros.”¹

El 15, 16 y 17 de abril de 2011 la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa, Portugal realizó el *II Congresso Internacional CSO '2011 Artistas sobre Outras Obras*, en el que participamos, junto con mi codirectora Isabel Tristán, con el artículo *El referente literario en la pintura de Valerio Adami*.



II Congresso Internacional CSO '2011 Artistas sobre Outras Obras.

El artículo trataba de cómo diferentes novelas y relatos, tanto clásicos como actuales han sido la excusa de muchas de las pinturas de Adami, y no solo la literatura en todas sus categorías, también la figura de los escritores. Analizando diferentes elementos de sus pinturas se entablaron las

¹ La fotografía de la carta se incluye en Anexos.

1. Introducción.

conexiones directas existentes con la literatura y sus creadores, dando así una visión completa en cuanto a significados.

El 21 de abril de 2013 nos pusimos de nuevo en contacto con Adami para realizarle una entrevista en París el 26 de abril del mismo año. Esta entrevista tuvo lugar en su estudio y en ella los temas centrales fueron sus viajes, sus comienzos en el mundo del arte y sus influencias pictóricas, además de poder comprobar de primera mano su método de trabajo.

Para la recopilación de catálogos ha sido necesario ponerse en contacto con bibliotecas como la del Museo de Bellas Artes de Oviedo, museos como el de Villa dei Cedri de Bellinzona o el Museum Bochum de Frankfurt y galerías de arte como la Maeght y Haas AG de Zurich, sin olvidar los que el mismo Adami nos facilitó al final de la entrevista del 26 de abril de 2013.

Otra fuente importante son los textos de Amelia Valtolina, catedrática de lengua alemana por la Universidad de Bérgamo, íntima amiga de Adami y conocedora de su obra, sobre la que ha escrito numerosas veces y con la que he mantenido contacto por medio de Internet. Valtolina, además fue comisaria junto con Adami de la exposición realizada en 2003 en el IVAM “De forma cerrada. Una biografía del dibujo.”

Para comprender mejor las pinturas y dibujos que ha dedicado a la literatura y sus escritores se han leído sus novelas, relatos, cuentos, obras teatrales y se han estudiado las mitologías a las que alude en sus pinturas, visionado películas de sus actores

1. Introducción.

tratados y escuchado las piezas musicales de los compositores sobre los que basa algunas de sus obras, lo que nos ha proporcionado un mayor conocimiento de las mismas. Para comprender mejor la personalidad de alguno de sus personajes retratados, además de estudiar sus novelas se han leído sus diarios, como es el caso del escritor francés André Gide.

Ha sido muy revelador tener la oportunidad de hablar con el director de la galería Rosalía Sender de Valencia, ya que nos ha ofrecido su visión como galerista en Valencia de Adami, dando datos sobre aspectos técnicos como el transporte de sus cuadros, embalaje, impresión de serigrafías, cotización del artista o exigencias a la hora de exponer su obra pictórica y gráfica.

Sin duda, la visualización de muchas de sus obras ha sido una de las fuentes más relevantes, ya que por muy bien que estén realizadas las fotografías incluidas en sus catálogos, la percepción de la técnica, la aplicación de la pintura sobre el soporte, la precisión de su dibujo, etc., se percibe con mayor intensidad al natural.

Fue muy revelador de su método de trabajo estar en su estudio de París, donde pudimos comprobar de primera mano, su proceso creativo. La luz de su estudio, la disposición de los diferentes caballetes, el tipo de pinturas que utiliza, revisar con él los libros de su biblioteca y charlar sobre sus inquietudes artísticas y personales

2. VALERIO ADAMI, CONTEXTUALIZACIÓN DE LA ÉPOCA.

2.1. Acercamiento humano y biográfico.



(Fig.2.1.) *Hotel Chelsea Bathroom*, 1968. Acrílico sobre lienzo, 243 x 365 cm. Museum van Hedendaagse Kunt, Gante.

Valerio Adami nace el 17 de marzo de 1935 en Bolonia, Italia. El primer recuerdo de su infancia es musical; una banda interpretando el *Réquiem* de Verdi en el funeral de

Guglielmo Marconi. Pronto su familia se traslada a Milán donde estudia en el colegio jesuita Leo XIII. Las imágenes de ataques de bombas y bengalas incendiarias dejan en la mente del joven artista una impresión muy notable.

“Sus primeros dibujos nacen de entre las ciudades derruidas- dibujos de las ruinas mismas”².

Conoce al poeta y ensayista británico W.H. Auden y empieza a pintar en el estudio del pintor Felice Carena. Años en los que conoce a Oscar Kokoschka en Venecia y se convierte en su alumno, donde expone *Saga di Prometeo*. Entre 1951 y 1954 estudia en la Academia de Brena en Milán, tiempo en el que asiste al estudio del pintor futurista Achille Funi dibujando una media de 8 horas diarias los modelos del arte neoclásico. En

² *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum. p.246.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Roma tiene la oportunidad de admirar a los clásicos mientras que en Venecia entra en contacto con la vanguardia. En 1955 viaja a París, coincide con el poeta Edouard Glissant y frecuenta a Wilfredo Lam y Roberto Matta. Su primera exposición individual la realiza en 1957 en Milán, a partir de este momento las exposiciones colectivas e individuales se irán sucediendo hasta nuestros días, al igual que sus viajes por todo el mundo, es por este motivo que ha llegado a instalar talleres en las ciudades que más frecuenta (Arona, París, Montecarlo...) para realizar parte de sus obras. Ha vivido en muchos lugares de Europa y América; París, Nueva York, Cuba, Caracas, Mónaco, México. En 1958, durante su primer viaje a Londres, entra en contacto con la vanguardia inglesa (Francis Bacon, R. Hamilton,). Siendo muy joven, en 1960, participa en importantes exposiciones como *Young Italian Painters* en el Museo de Arte Moderno de Kamakura, Japón. Se casa con Camilla. Sus muestras institucionales se incrementan a partir de 1964, cuando es seleccionado para la *Documenta de Cassel* y el *Salón de Mayo* de París.

En 1968 viaja a Nueva York donde permanece un largo periodo de tiempo en el Chelsea Hotel. Realiza *Hotel Chelsea Bathroom*, *Latrine in Time Square*, *Plein Air*. Numerosas pinturas de temas urbanos nacen en este momento. En 1971 realiza su primera exposición en París, en la Galería Maeght con una introducción al catálogo escrita por Jacques Dupin. Un año más tarde aparece el disco *Concerto per Adami*, escrito y compuesto en colaboración con el escritor americano Henry Martin. Más tarde realiza junto a su hermano Giancarlo un

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

largometraje titulado *Vacance nel deserto*, filme que obtiene el premio del Festival de cine de Vanguardia de Toulon y que cuenta con el propio autor y Erró como actores. En 1974 durante su larga estancia en Baviera trabaja junto al escritor alemán Helmut Heissen Buttel en el libro *Ten Lessons on the Reigh* (Diez lecciones sobre el Reigh), publicado por Ediciones Bruckman en Munich. A finales de ese mismo año expone en el Madison Art Center de Nueva York y el Kunstverein Museum de Hamburgo le consagra una gran exposición retrospectiva.



Estación de Austerlitz en París

En 1976 viaja por primera vez a la India con su amigo el filósofo Hubert Damisch, lugar al que volverá en numerosas ocasiones. En 1978 el Museo de Arte Moderno de México le dedica una exposición retrospectiva con los grandes lienzos que realizó durante su estancia en Nueva York. En la década de los ochenta realiza numerosas exposiciones por Europa, entre las que destaca la realizada en la Fuji Television Gallery de Tokio. El año 1981 comienza con un largo viaje a India, pero tras la

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

muerte del galerista y editor Aimé Maeght, cambia su residencia al Principado de Montecarlo. En 1984 pinta *Ascension* y realiza ocho vidrieras monumentales para el Hôtel le Ville, en Vitry Sur Seine en 1985, ejecutadas por el artesano Jacques Loire

Su retrospectiva mayor hasta esa fecha, se inaugura un año más tarde, en 1985, en el Centro de Arte Moderno Georges Pompidou de París, presentado por el escritor Bozo y el propio director del museo, Alfred Pacquement. El año siguiente la retrospectiva se traslada al Palazzo Reale en Milán.



2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Serie de 8 vidrieras (1985). Vidrio antiguo y plomo. Hall de l'Hôtel de Ville, Vitry Sur Seine. Realizadas por Jacques Loire.

También realiza numerosos encargos privados e institucionales como las pinturas monumentales de la Estación de Austerlitz en París (1987) mientras que en la ciudad de Bolonia realizaba actos dedicados a él, el retrato de Pierre Boulez por encargo

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

del Estado Francés (1988), las pinturas del Bicentenario de la Revolución Francesa (1989) y más tarde, en 1992 los grandes murales para el Park Hyatt Hotel de Tokio (1992), para el First National Bank en Madison (USA), para el Teatro de Chatelet y para el Mandarin Hotel en Columbus Circus en Nueva York. En 1990 comienza a pintar en su estudio de Lago Mayor, y el IVAM – Centro Julio González en Valencia realiza una gran retrospectiva de su obra con un escrito de Octavio Paz publicado en el catálogo de la exposición. Un año más tarde, muere su padre. Pinta entonces *L'angelo*.



Park Hyatt Hotel de Tokio.



Park Hyatt Hotel de Tokio.

En 2000 crea la Fundación Europea del Diseño, con sede en Meina, en el Lago Mayor, donde organiza importantes muestras como la exposición de dibujo que pudo verse en la Sala de la Muralla del IVAM, Valencia en 2002. También en 2002 se presentan sus obras en una exposición individual en la Malborough Galleries de Mónaco. Sus cuadernos de notas se traducen al francés por Editions Galilée en París bajo el título *Dessiner*.

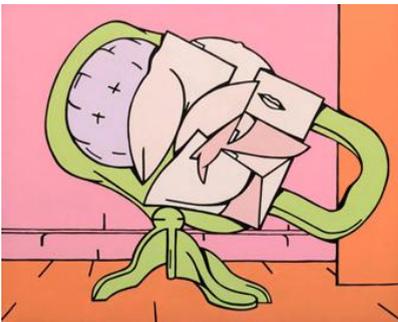
2. Valerio Adami, contextualización de la época.



(Fig. 2.2.) *L'angelo*, 1992. Acrílico sobre lienzo 198 x 147 cm.

2.2. Contexto histórico – Artístico 1960 – 2010.

Desde que Adami comenzó su carrera de pintor hasta ahora muchos años han pasado, las corrientes artísticas han ido cambiando y las diferentes tendencias estéticas se han dado paso. Su pintura ha ido evolucionando con ellas.



(Fig.2.3.) *Relax*, 1966. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm.



(Fig.2.4.) *La terrazza*, 1967. Acrílico sobre lienzo, 74 x 95 cm.

En sus primeros años, vemos como tiene contactos con el Pop Art en cuanto a forma, que se deduce por el dibujo preciso y

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

nítido del objeto y los cromatismos planos y brillantes. Su obra se movía entre los límites de la figuración y de la abstracción y sus distintas referencias temáticas, a menudo irreconocibles, construían un espacio plástico de gran planimetría, deliberadamente irreal. Obras que se podrían comparar a las de Hervé Télémaque, Eduardo Arroyo, Anzo, Equipo Crónica o Patrick Caulfield.

El Pop Art, tras el expresionismo abstracto o las primeras tendencias abstractas, fue el primer movimiento artístico figurativo, primero en Inglaterra (Independent Group, 1952) y luego en Estados Unidos, que redescubrió en el mundo cotidiano los aspectos más banales de la sociedad moderna industrial y de consumo. Con este redescubrimiento se trajo al mundo del arte algo que hasta entonces le era ajeno; artículos de consumo, publicidades, moda, cómics, revistas, etc.

La obra de arte estaba entonces destinada a algo más vital. Aunque cronológicamente, el Pop Art inglés se desarrolla antes que el americano, es en este último donde debemos buscar su esencia y en el año 1962 su máximo apogeo. Adami estuvo tanto en Londres como en Nueva York en los momentos justos de asentamiento del movimiento, por lo que bebió de los dos y aplicó a su arte lo que más le interesó de cada uno de ellos.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



(Fig.2.5.) *Privacy (interno con travestito sulla poltrona)*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 243 x 364 cm.



(Fig.2.6.) *Club privato "momenti" piccola gimnastica da camera*, 1970. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147cm.

Se pueden distinguir en el Pop Art americano dos épocas; la primera influenciada por Marcel Duchamp y su espíritu Dadá y la segunda influenciada por Léger, sin olvidarnos de Stuart Davis o del Cubismo

"(...) a Léger se le considera como el antecesor de la segunda etapa, la neoyorkina, la más racional, clásica y limpia. De Léger interesó tanto su vertiente plástico-social, el hacer del color el instrumento básico para modificar la ciudad, la calle, como su tratamiento del objeto. Al contrario que sus contemporáneos, Léger aisló el objeto, lo trató como un elemento activo al margen de toda atmósfera, lo acercó a la imagen publicitaria e incluso a la cinematográfica, en la que se valió de los primeros planos"³.

³ V.V.A.A. (1997). *Historia Universal de la Pintura*, España, Espasa Calpe, S.A. p.121.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Aunque no podamos afirmar que Adami pertenezca a este movimiento, si podemos decir que comparte con él su manera de presentar los objetos, no los representa, los simboliza. El Pop Art, se diferencia de otras corrientes realistas por sus referentes iconográficos, por las temáticas que plantea y por cómo las plantea.

Al igual que la mayoría de artistas pop, utiliza colores planos inspirados en las técnicas de reproducción masiva que se enfatizan aún más con las pinturas acrílicas. Colores planos que derivan del cómic o del cartel. Es sobretodo en las primeras décadas de su trabajo cuando la planimetría se impone en sus composiciones. Masas de colores planos se articulan en el espacio implantando una notable bidimensionalidad.

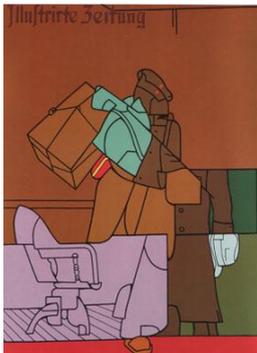


Fig. 2.7.) *Ilustrirte Zeitung*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Galerie Mostini, París.



(Fig.2.8.) *Malinconia*, 1974. Acrílico sobre lienzo, 180 x 243 cm. Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght, París.

Una característica del Pop Art es la despersonalización y la objetividad, lo que lleva a la neutralidad.

“La postura pop frente a la realidad nunca es crítica en sentido estricto. El realismo pop no es un realismo social que sirva a ideología alguna, a no ser la capitalista”⁴.

En este aspecto es en el que nos afirmamos para decir que Adami se distancia de este movimiento, ya que él si que es crítico, nos plantea y se plantea en cada una de sus obras, y en ellas plasma su propia ideología de la vida. Esto es algo que iremos viendo sobretodo con sus obras posteriores, las que realizó a partir de la década de los años 70, donde encontramos una diferencia en cuanto a los temas tratados. El discurso toma un matiz más grave, más serio, los conflictos políticos y sociales se suceden, también los retratos a grandes pensadores, tanto literatos como filósofos o músicos.

Si sólo conociésemos de Adami su obra de los años sesenta y principios de los setenta, no dudaríamos en incluirlo en el Pop Art (siempre y cuando atendiésemos a aspectos puramente estéticos), pero esta obra ha evolucionado notablemente y ha evolucionado tomando derroteros mucho más narrativos, es por este motivo, que consideramos los siguientes planteamientos ligeramente obsoletos.

“El artista italiano más personal, dentro de una concepción amplia del Pop art, es quizá Valerio Adami, que trabajó en Londres y París en los años 1961 a 1964 y

⁴ Ibídem. Cit. p. 122.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

después viajó a Nueva York, hospedándose en el célebre Chelsea Hotel, de Greenwich Village, verdadero centro intelectual y artístico en aquellos años, lugar donde Spoerri expuso en su habitación una serie de ‘momentos reales inmovilizados’. Adami, que vive en la orilla del lago Como, desarrolla una obra narrativa influida por los colores planos y pastel, y por los contornos ceñidos por una línea negra, típicos de los ‘cómic’s’. Reconoce utilizar el vocabulario ‘claro y preciso’ del arte publicitario, y añade: ‘Lo importante no es encontrar posibilidades visuales nuevas, sino organizar la realidad en que vivimos como una narración... El pintor que se plantea la narración encuentra dificultades en definir la forma cómo quiere ser realista... El tiempo y el espacio se despliegan en una nueva acción psíquica’. El clima que sugieren las obras de Adami recuerda al surrealismo, pero aquí se trata de un surrealismo obtenido con procedimientos técnicos nuevos, derivados de los ‘cómic’s’ y de la publicidad. Sus formas humanas híbridas se mezclan con el vestido y objetos de mobiliario, creando una tensa impresión sexual y peligro⁵.

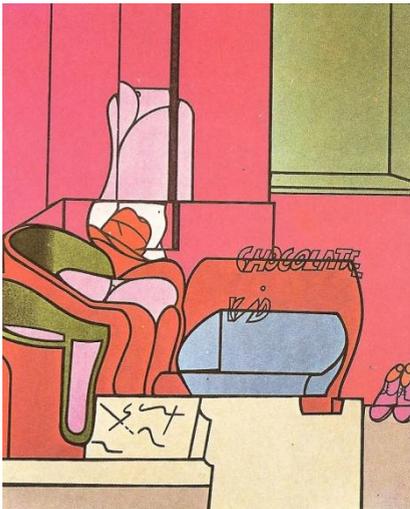
Consideramos que es una argumentación ligeramente obsoleta en cuanto clasifica la pintura de Adami de pintura pop, ya que como afirma esta tesis, tiene conexiones con este movimiento pero no milita única y exclusivamente en él. Daniel Isaac Feinstein, conocido como Daniel Spoerri (nacido en Rumanía en 1930) expuso sus “*momentos reales inmovilizados*” en su

⁵ V.V.A.A. (1979). Historia del arte, Barcelona, Salvat Editores, S.A. p. 208.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

habitación del Chelsea Hotel, lugar donde se hospedó Adami, lo que indica en grado de integración e inmersión en todo el devenir que el arte de su tiempo estaba viviendo.

“Abajo en Kid Chocolate (Galería Maeght, París), de 1970, es un ejemplo característico del arte de Valerio Adami. Dentro de una estética que proviene del ‘cómic’ – colores planos, objetos dibujados con una dura línea negra– su pintura tiene ciertas conexiones con el surrealismo. A la derecha, El dormitorio (Galería Maeght, París), también de 1970, ilustra magníficamente sobre la mezcla de sexualidad y peligro que la crítica ha visto en la obra de este pintor.⁶”



(Fig.2.9.) *Kid Chocolate*, 1970.
Acrílico sobre lienzo



(Fig.2.10.) *Le joies de l'adultère*, 1970. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

⁶ Ídem, p. 208.

A *Les joies de l'adultère* se le ha catalogado con otro título (*El dormitorio*). Nosotros lo catalogaremos como se hizo en la exposición retrospectiva de 1990/91 en el IVAM, Centro Julio González de Valencia.

La contrapartida en Europa al Pop americano se genera en París bajo el liderazgo de Pierre Restany y se hace llamar Nuevo Realismo. Comparte con los artistas pop un rechazo por los sentimientos y emociones y tiene su campo de acción en el redescubrimiento del folclore urbano y el objeto.

“Dentro del nuevo realismo se aprecian distintas modalidades, desde la de los que se valen de enfoques y técnicas pictóricas (Alain Jacquet, Martial Raysse, Valerio Adami, Gerard Richter), pasando por el montaje bidimensional dentro de los límites de la pintura (Arman y Daniel Spoerri), hasta los que realizan montajes tridimensionales cercanos a la escultura (César y Christo), sin olvidar una última posibilidad, el decollage, la técnica de las rasgaduras practicada por Raymond Hains, Mino Rotella y Wolf Vostell”⁷.

El impacto del pop-art sobre los pintores franceses se produce sobre todo a partir de 1963 con las exposiciones en la galería Ileana Sonnabend de Rauschenberg, Jim Dine y Chamberlain. Rauschenberg expone luego en la galería Daniel Cordier y Jasper Johns en la galería Larcade. Los defensores de Nuevo Realismo los atacaron considerablemente.

⁷ Op. Cit. p. 148.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

“Las exposiciones organizadas por la galería Sonnabend tuvieron un papel determinante en la alquimia de la joven pintura francesa: dieron a conocer las obras más representativas que existían, realizadas poco antes por Rosenquist, Warhol, Lichtenstein, D’Archangelo, Segal, Chamberlain, Dine, Wesselmann y, por adhesión, repugnancia, constatación o cualquier otra forma de aprehensión, el fenómeno ‘pop’ obligó a reaccionar, a adoptar una postura; suscitó tantas repulsas y negativas como adhesiones, y estas adhesiones, que fueron silenciosas en la mayoría de los casos, se impusieron por medio de objeciones y reticencias”⁸.

A partir de 1964 y sobretodo alrededor de los acontecimientos del mayo francés de 1968 nace un nuevo realismo consolidado en torno a una figuración no indiferente a los acontecimientos de la actualidad. Exposiciones como “Mythologies quotidiannes” (Musée d’Art Moderne de la Ville de París, 1964) organizada por Gerard Gassiot Talabot⁹. En esta muestra, 34 artistas (no todos franceses) proponían una nueva lectura de la realidad y de la política a partir de un arte figurativo. Un año más tarde el mismo crítico de arte organizó otra exposición cuyo título era “*La figuración en el arte contemporáneo*” en las galerías Europe y Creuze de París que contaba esta vez, con 68 artistas en torno al tema de la narración en el arte. “Figuration Narrative” (Galería Creuze, 1965) muestran a un

⁸ V.V.A.A. (1972). *El Arte de nuestro tiempo. Corrientes figurativas desde 1945*, Madrid, Al- borak. p. 272.

⁹ Gerald Gassiot Talabot (1929-2003), crítico de arte comprometido, revelador del arte que se practicaba en los sesenta con el nombre de Figuración narrativa.

artista comprometido con su entorno social y no encerrado en su estudio. Este Nuevo Realismo se hace llamar Figuración Narrativa, es un estilo pictórico y un movimiento artístico que como decíamos comienza en Francia a partir del 1960 y tiene conexiones con el Pop Art y con la Nueva Figuración. Entre sus fuentes de inspiración están la fotografía, la historieta y el conjunto de imágenes de lo cotidiano. Sus temas de acción suelen ser reivindicaciones sociales y políticas y las escenas de lo cotidiano. Y es que a mediados de los años sesenta, mientras triunfa el pop art y la abstracción, algunos pintores de París, aunque no todos franceses, recurren a la anécdota, cuentan historias para describir la cara oculta de su tiempo con una mirada crítica y corrosiva. Estos pintores de la Figuración Narrativa no convergen en un grupo propiamente constituido ni en un movimiento determinado, son más un grupo de pintores con inquietudes similares y con formas plásticas parecidas. Se colocan entre el Nuevo Realismo y el Pop Art, con los que tienen ciertas similitudes, pero, en la Narración Figurativa prima el contenido donde en el Nuevo realismo lo hace el objeto y la Narración Figurativa no toma el objeto como paréntesis como pueda hacer el Pop. Se sitúan como testigos críticos de la situación social en la que viven sin renunciar a la pintura por lo que es en su globalidad, hacen pintura de historia. Aprovechan las imágenes de los medios de comunicación de masas para, apropiándose de ellas, contar hechos contemporáneos. Muy lejos de los efectos matéricos, utilizan las tintas planas para conferir a sus obras un aspecto riguroso y frío. Y es en esta

tendencia artística donde deberíamos incluir a Adami. Jean Cordu¹⁰ escribe:

“Hacia finales de los años 60, Valerio Adami se impone como uno de los protagonistas esenciales del movimiento de la Nueva Figuración. Define definitivamente su estilo, descubre aquello que se convertirá en su lenguaje de artista compuesto esencialmente por la apropiación de elementos extremadamente ordinarios y un gusto particular por el encuadre. Sus dibujos están extremadamente estudiados y determinados, incluso obsesivos, necesitan de una indispensable gestación previa al acto de pintar”.

Algunos de los pintores de la Figuración Narrativa militaron en los acontecimientos del Mayo francés de 1968 como Arroyo, Rancillac, Aillaud y Fromanger. Al mismo tiempo que trataba de definir el término “*figuración narrativa*”, el crítico de arte Gassiot Talabot organizaba más exposiciones. Si bien al principio la figuración narrativa se oponía al por art dando más importancia a la crítica social, con el paso del tiempo fue convirtiéndose en un híbrido con otros medios de comunicación.

El régimen del presidente Pompidou, en su intento por conseguir que París fuese la capital de arte y la modernidad agrupó a 120 artistas para exponer juntos en una muestra titulada “*1960-1972, doce años de arte contemporáneo*”. Entre estos artistas encontramos a Adami, Erró, Monory, el grupo Pánico (Topor y otros artistas), Pintura Crítica (Aillaud, Arroyo y

¹⁰ Valerio Adami, *Les années 60* (2012). París, Galerie Laurent Strouk.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Recalti), Cueco, Télémaque y otros. En los últimos momentos antes de que se celebrase la inauguración de la exposición una grupo minoritario de artistas se dieron de baja decidiendo no participar en ella, estos artistas eran: Adami, Erró, Monory, el grupo Pánico (Topor y otros artistas), Pintura Crítica (Aillaud, Arroyo y Recalti), Cueco, Télémaque entre otros. Este abandono provocó un gran revuelo entre los medios de comunicación.

“Entre los máximos representantes de la Nueva Figuración encontramos a Bernard Rancillac (París, 1931) (...) Gerard Fromanger (Ponchartrain, Francia, 1939) (...) Hervé Télémaque (Port au Prince, Haiti, 1937) (...) Erró (Islandia, 1932) (...) Eduardo Arroyo (Madrid, 1937) (...) Valerio Adami (Boloña, Italia, 1935)”¹¹.

Adami lleva en el mundo del arte más de medio siglo, y a lo largo de estos más de cincuenta años ha estado en contacto con numerosos artistas, movimientos, lugares y filosofías del pensamiento. Hombre de intercambios, frecuentó durante toda su vida a grandes artistas como Wilfredo Lam y Roberto Matta en París y Oskar Kokoscha en Venecia. Su obra única inspira a filósofos y pensadores, entremezclando la representación y la historia, creando numerosas combinaciones de un pasado que se mezcla con el presente y abre las puertas a lo que está por venir.

“A partir de la II Guerra Mundial, los artistas, olvidando las aspiraciones socializadoras o iconoclastas de las

¹¹ Op. Cit.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

primeras vanguardias, adoptan un papel acorde con el panorama de un mundo plenamente industrial y capitalista, en el que Estados Unidos desempeña un papel decisivo, gestando los primeros movimientos propiamente americanos (expresionismo abstracto, Pop art), y reactualiza y radicaliza algunos de los aspectos más innovadores de las anteriores vanguardias. Las tendencias del informalismo suceden al expresionismo, como el Op art al constructivismo o el Pop Art al surrealismo y el dadaísmo. El gran público sigue asintiendo atónito al rumbo cambiante de los acontecimientos artísticos, pero el mundo de las galerías y museos y el papel de los nuevos coleccionistas activan la vitalidad y difusión de las nuevas tendencias del arte a partir de 1945. Progresivamente, los artistas radicalizan su postura respecto al legado de las anteriores vanguardias, acordando su tono más provocador y multidisciplinar (...). Durante la década de 1960 se asiente a una total ruptura de las fronteras convencionales entre las artes, entre la pintura y la escultura, entre el objeto artístico y la experiencia artística, entre la vida y el arte. (...) El hiperrealismo, los Nouveaux Realistes o la Nueva figuración ejercitan aportaciones que amplían la práctica de la vanguardia¹².

¹² V.V.A.A, (2005). Historia del Art, Madrid, Editorial Salvat. p.60.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



(Fig.2.11.) *Surrealistic map of the world*, 1972. Acrílico sobre lienzo, 180 x 240 cm.



1972. Luis Gordillo. *Homenaje a Lucas Cranach*, Óleo sobre lienzo, 180 x 140cm.

En España, la primera mitad de la década de los sesenta estuvo caracterizada por un realismo casi de reportaje social. De carácter crítico y con una fuerte herencia expresionista encontramos grupos de trabajo como Estampa Popular, Equipo Realidad, Equipo Crónica.

A mediados de la década de los sesenta, tanto en Europa como en América se empieza a notar una fuerte disconformidad con la superficialidad del pop art. Se vuelve a la figuración narrativa con un carácter crítico y nada neutro. Estos artistas se ven influenciados por las técnicas fotográficas, pero también por las soluciones del cartel publicitario y del cómic, sin olvidar las connotaciones políticas en muchos de ellos. Y es en este ambiente artístico en el que Adami comienza sus pasos de pintor.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

“Luis Gordillo fue el principal y más influyente revulsivo en la pintura española a principios de los años setenta por su voluntad de pintar, y su modo, casi automático en el dibujo y sofisticadamente elaborado en el color pintado. ‘Para mí, el acto de pintar es una ocupación psíquica del espacio’”¹³.

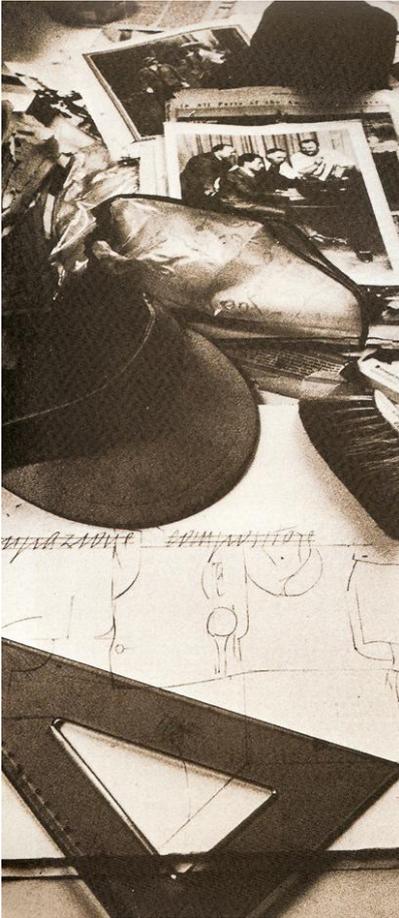
Por lo que respecta al panorama español, vemos que el arte abstracto da paso al figurativo y en este campo encontramos varias líneas de desarrollo.

“Ya hacia mediados de los años sesenta, marchantes, galeristas y pintores se dan cuenta de que la no figuración ha llegado a cierto límite de sus posibilidades expresivas. Bien sea por una necesidad de renovar la oferta, o bien por obedecer el artista a la atracción que sobre él ejerce la figura humana, el hecho es que los más importantes maestros de la época comienzan a pretextar una preocupación sobre el hombre concreto y sus problemas”¹⁴.

¹³ V.V.A.A. (1997). *Historia Universal de la Pintura*, España, Espasa Calpe, S.A. p.159.

¹⁴ PÉREZ, Javier y GARCÍA, Manuel (1994). *El Siglo XX, persistencias y rupturas. Introducción al arte español*, Madrid, Silex. p.263.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Fotografía tomada en París.

Una serie de pintores empezarán a denunciar el panorama social y la falta de libertades, encontramos así figuras como Rafael Canogar (n. 1935) que sin renunciar a la prioridad estética denuncia por medio de sus obras la opresión ejercida por los soldados o policías. La crítica más directa la encontramos en Eduardo Arroyo (n.1937 y exiliado a Francia en 1958), pionero en la tendencia de la nueva figuración y más tarde llegando al pop art pone al servicio de su arte sus ideales libertarios. La mejor muestra del pop art en

España la encontramos en el Equipo Crónica formado por los valencianos Rafael Solves y Manuel Valdés. Con influencias de Roy Lichtenstein, Dubuffet o Andy Warhol comenzaron una serie de denuncia social para acabar con esculturas policromadas en *papier-mâché*. Los últimos maestros del pop art en España son Eduardo Arranz-Bravo (n. 1941) y Rafael Lozano Bartolozzi (n. 1943) que formarían un grupo de trabajo. Dentro de un tratamiento más intimista del realismo

encontramos figuras como Antonio López García que se mueve dentro del hiperrealismo. No hay que olvidar que el comienzo de los años sesenta es el comienzo de triunfo del op art (diseños de ilusiones ópticas) y del arte cinético (esculturas y elementos planos en movimiento).

2.3. Método de trabajo.

“7.1 Utilizamos todo cuanto dibujamos: tu propia vida, la vida de los demás, incluso la película de la tele, los reflejos del agua ,la paradoja, el arte popular, las incertidumbres, las alusiones, el sistema nervioso, la mano izquierda... Salir de la oscuridad para encontrar la luz. La forma es el resultado de un instinto, lo que explicaría la necesidad de expresarse... / Y el dibujo es un sistema. La lógica del sistema. Marcar la diferencia entre el orden y la orden. Dibujar el color.”¹⁵

Estas palabras de Adami nos dan una idea muy clara y precisa de su modo de trabajar y entender el proceso artístico. Ya el título que les da es revelador. *Las reglas del montaje*. Con un título tan explícito compara sus pensamientos, su método de trabajo, su forma de hacer a unas instrucciones de montaje de una exposición o de un objeto, como si se tratase del mecanismo de una máquina. Para analizar su método de trabajo tomaremos en este capítulo notas de este texto y las iremos estudiando.

¹⁵ Adami (Octubre 1976). Derrier le Miroir nº 220. París, Maeght Éditeur. p.8.

Parte de la base que todo aquello que le rodea es susceptible de ser trasladado al dibujo, desde lo más superfluo a lo más personal; primero se siente, luego se dibuja. El dibujo, como sistema de signos, sirve para comprender mejor la vida y lo que la envuelve dándole forma, ordenando el caos. Una vez su sistema de signos está determinado se le aplica el color, se pasa del dibujo a la pintura y se le añade el tono, el sentimiento traducido en valores cromáticos.

“Para un pintor, analizar la composición de cada color debe convertirse en una actitud mental. El color se vuelve escritura en su relación con la idea. (...) Las banderas tienen colores lisos”¹⁶.

Esto corrobora el hecho de que una vez el dibujo está listo y determinado en el boceto inicial lo traslada a la superficie del lienzo sin añadir ni restar una sola línea. La representación formal de Valerio Adami necesita una observación meticulosa, una búsqueda intelectual consistente y consecuente. Transforma la representación replanteándose los volúmenes, multiplicando las figuras y los objetos para fundirlos, dividirlos y componerlos en un único cuadro. Estos trozos de sus representaciones se reorganizan en el espacio cambiando el sentido de las tres dimensiones y provocando que el ojo del espectador se pueda perder. El color aplicado deriva de un proceso mental, no de una traslación de valores comparados a la realidad. Así, fondo y figura se separan por la línea o por planos coloreados dependiendo de las necesidades

¹⁶ Op. Cit. p 23.

expresivas. Lejos y cerca, interior y exterior son valores que dependen únicamente de la perspectiva del pintor. La planicie de sus colores es el resultado de una búsqueda de identidad en la experiencia plástica, una marca de identidad.

“10.1. La vanguardia, con el beneplácito de la información y de una cultura caníbal, nos han acostumbrado a una sucesión continua de modos artísticos; los principios del arte nuevo han sido cada vez menos claros, los conceptos se han empobrecido. Pienso en la grandeza de la idea del detalle del ‘Poussin’ visto en Berlín, y lo comparo con el arte de hoy. En la entrevista de la radio, me preguntan por qué utilizo pinturas lisas; contesto que son las únicas de las que nos acordamos”¹⁷.

Conocedor y amante de la historia del arte sabe cuales son los orígenes del trabajo que realiza y su constante estudio le hace plantarse las diferencias evidentes que se van desarrollando a lo largo del paso del tiempo. Vemos entrelíneas que se mantiene activo e implicado con el arte actual ofreciendo entrevistas y reflexionando sobre las razones de su trabajo, mientras no deja de lado la tradición, asistiendo a exposiciones de los clásicos y deleitándose con sus obras. Consciente de la velocidad a la que estamos sometidos y al bombardeo de información, se propone hacer algo para, además, ser recordado; la utilización de una técnica puramente plástica para influir y modificar la lectura de sus piezas.

¹⁷ Op. Cit. p.8.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Estudio de Valerio Adami en Nueva York.

“20.1. Un cuadro se inventa sobre el cuadro anterior al igual que una frase se articula sobre la que precede. Poseemos una cosa a través de la definición personal que le damos. Los medios de reproducción mecánica no sirven. No tomamos posesión de un objeto a través de una fotografía, como mucho tomamos posesión de la fotografía. They paint nice pictures”¹⁸.

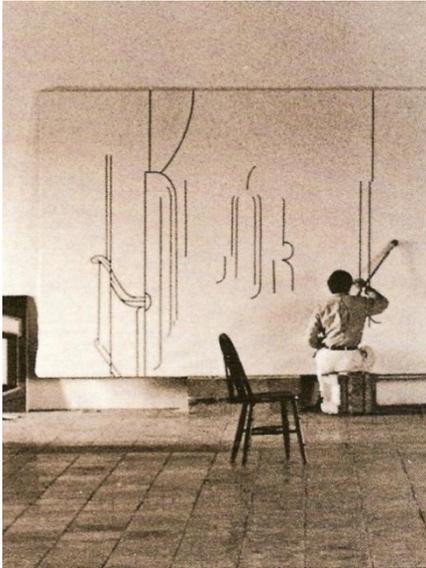
Pintura como continua evolución y en continua evolución. Pintura igualada al lenguaje en cuanto a sistema de articulación de la idea. Pintura y lenguaje confieren identidad al objeto o pensamiento que plantean.

“25.1. La composición no es sólo un hecho estético de equilibrio plástico, es el significado mismo de la representación.”¹⁹

¹⁸ Op. Cit. p. 9.

¹⁹ Op. Cit. p. 11.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Adami pintando en Bélgica.

Por eso es tan importante el dibujo en todo el proceso creativo de Adami, a través de él da forma a sus ideas, son los cimientos sobre los que se articulan todos los posibles significados y conceptos que quiere expresar. No trata de buscar la imagen bonita o puramente decorativa, es más un hecho expresivo que alcanza su clímax con

el color. El dibujo se estructura en el espacio compositivo de un modo muy riguroso y preciso, puesto que es al mismo tiempo definición de objeto y definición del espacio en el que se sitúa.

“9.2. El espectador que está frente a un cuadro, debe hacer una lectura crítica. La diferencia fundamental entre la fotografía y la pintura es que no pertenecen al mismo mundo de imágenes. La fotografía plasma la imagen de las gafas en sí, la pintura, a partir de ellas, elabora dos formas redondas”²⁰.

²⁰ Op. Cit. p. 14.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Estudio de Adami en París. Fotografía de Werner Hannappel.

Adami nunca ha escondido las fotografías le han servido para la elaboración de sus pinturas, pero al no trabajarlas copiándolas miméticamente, la lectura de sus obras debe ser diferente. Exige del espectador una implicación mayor.

Si a partir de una fotografía se articula una idea, lo que se debe leer es precisamente esa idea, no la copia más o menos fidedigna de esa imagen. A partir de una imagen se crea otra con un valor totalmente diferente, por eso están en planos distintos.

“11.2. (...) Lo irracional penetra también la estructura más rigurosa. El azar se esconde tras cada movimiento de la mano. El autor se encuentra ante la sorpresa continua de la composición, aunque rechace, como yo, atravesar el territorio del automatismo. Así pues, cuando una pequeña mancha aparece por azar en la hoja mientras dibujas, no descarto utilizarla. En todo caso, debo contar con ella; la borro y la vuelvo a dibujar”²¹.

²¹ Op. Cit. p. 14.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Fotografía de una pintura de Adami en proceso de silueteo.

Aunque la idea de lo que quiere decir en una pintura esté más o menos clara al inicio del proceso creativo, una vez este ha empezado, todo puede cambiar dependiendo de las necesidades de la imagen y la composición. Ésta puede ir modificándose en función de lo que va ocurriendo en el papel. Nada es descartable, todo puede servir. No es un proceso mecánico en el que

después del uno va el dos y luego el tres, todo lo contrario, los pasos se van entrelazando y se vuelve a lo andado una y otra vez, incluso se puede desviar el camino trazado de antemano.

“28.5. El color es el instrumento de la lectura del dibujo como la voz es el instrumento de la lectura de la escritura. El paso del dibujo al cuadro equivale al paso de la escritura a la lectura. El cuadro define el campo de la escritura y la lectura simultáneamente. Forma de síntesis entre signo y palabra. Dibujo, imitación de un objeto. Escritura, imitación de la palabra”²².

²² Op. Cit. p. 23.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Adami pintando en Nueva York.

Continuamente vamos a ver como Adami compara la pintura a la escritura, pone a estas dos disciplinas en el mismo plano del lenguaje y por lo tanto de la comunicación. Dibujo como palabra y pintura con voz. Dibujo entendido como sistema de representación y color como tono y sentimiento de este dibujo.

Concluiremos diciendo que el método de Adami se articula en varias fases: la primera es la de dejar que las ideas le lleguen a partir de lecturas, vivencias o hechos fortuitos, luego recopila todo esto y se ayuda, muchas veces, de recortes de periódicos, publicidades y fotografías. Con todo el material de trabajo sobre la mesa comienza a dibujar. Dibuja y borra, dibuja y borra y vuelve a dibujar. La última fase sería la de trasladar el boceto al lienzo y cuando éste está silueteado de negro lo rellena de pintura acrílica para darle el color. Desde el punto de vista de los elementos plásticos fundamentales, línea y color, vemos que su obra se apoya en ambos de igual manera; se afirman por separado con igual autonomía. El color y la línea funcionan en estricta compenetración y armonía, algo que no es habitual en otros pintores. Los objetos reducidos a meros esquemas mentales se fragmentan inesperadamente en una serie de parcelas de líneas y colores. Contaminados entre sí,

distorsionados y metamorfoseados, su lectura se hace más difícil en tanto y cuanto la lectura no es lineal, fondo y figura, lejos y cerca son valores que Adami modifica a su antojo. No siempre su trabajo se produce en soledad, hay veces que ha compartido estudio como podemos ver en algunas fotografías. Estos datos los pudimos corroborar con él el 26 de abril de 2013 en una charla mantenida en su apartamento de París.

2.4. Paralelismo con otros pintores.



Öyvind Fahlström. *Sitting... Six months after*, 1962. Técnica mixta sobre papel montado sobre lienzo, 56 x 116,5 cm. Moderna Museet, Stockholm.

Si tuviésemos que trazar lazos entre diversos artistas por sus semejanzas y diferencias con la obra de Adami de la década de los sesenta, estos serían sin duda Patrick Caulfield, Hervé Télémaque, Eduardo Arroyo y Öyvind Fahlström. Cuatro muestras bien distintas de las posibilidades plásticas y conceptuales.

Öyvind Fahlström, (Sao Paulo 1928, Estocolmo 1976), negó de antemano cualquier tipo de integración en un movimiento o corriente artística, y siempre se definió por lo que no era. Su

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

trabajo, realizado tanto en Europa como en América se caracteriza por negar los prejuicios realistas y moverse dentro del formalismo abstracto, el simbolismo surrealista y las relaciones falsas y caprichosas del neo-dadaísmo.



Oyvid Fahlström. *Sitting*, 1962. Témpera y papel montados sobre lienzo, 159 x 201 cm. Moderna Museet, Stockholm.

Si tuviéramos que destacar tres características de la obra de Fahlström estas serían²³:

1 La necesidad de una imagen discontinua, en compartimentos, o repetida en fases espacio – temporales, rechazando toda composición cerrada o centrada. Es esta una ley esencial de la figuración narrativa que conduce a la negación de la aprehensión global y unívoca de la obra e introduce a una lectura progresiva o simultánea de su contenido.

²³ *El Arte de nuestro tiempo. Corrientes figurativas desde 1945*, (1972). Madrid, Al- borak, p.285.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

2 La participación activa del espectador, que no se consigue por una simple manipulación orientada a conseguir el movimiento, ni por un arreglo decorativo de elementos móviles, sino por una intervención que va unida al destino mismo de la obra y a su significación. Según la expresión de Fahlström, el espectador debe contar unas relaciones que le permitan “interpretar” la obra.

3 La negación de la unidad de estilo, porque esa unidad suele limitar al autor dentro de una fórmula, mientras que los recursos a las técnicas y la multiplicidad de procedimientos permiten variar hasta el infinito los puntos de impacto y “abrir el juego”.

Numerosas veces se ha tratado de incluir a Fahlström en las filas de artistas que pertenecen al Pop Art por el tipo de imágenes que toma como punto de partida. Se le ha tratado, erróneamente, de precursor excéntrico del Pop Art europeo, tomando como base para estas afirmaciones que recurriese a las imágenes generadas por los medios de masas, sin atender al tratamiento de la lectura narrativa que lo aproxima más a los Conceptualistas. Con un lenguaje propio del cómic, dejó pistas de sus posiciones ideológicas y morales de una complejidad conceptual inmensa. Buscaba un público capaz de participar de sus piezas, haciéndole cómplice de sus complicados juegos, un público que tratase de descifrar los significados de sus figuras superpuestas, capaz de seguir su multitud de signos. Uno de sus objetivos era crear piezas de arte total, lo que podemos ver en su obra titulada *Opera*; en ella, se disponen

según un orden narrativo horizontal, numerosos dibujos que realizó desde 1952 a 1957 influenciados por el arte pre-colombino mejicano.



Hervé Télémaque. *Las vacaciones de Hegel*, 1971. Acrílico sobre lienzo.

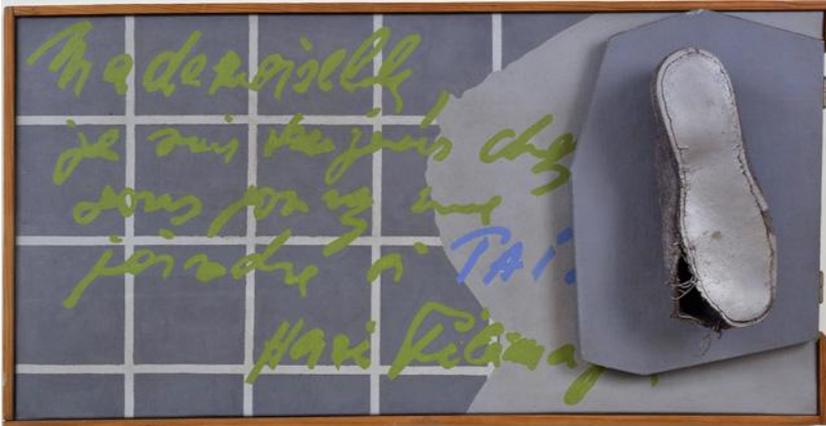


(Fig.2.12.) *Figura con valigia*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

La participación activa del espectador de las pinturas de Adami es fundamental para que puedan apreciar todos sus posibles significados. La representación de la narración se encuentra a medio camino entre la impresión recibida de la imagen y la interpretación del pintor. Cuando el proceso de análisis ha finalizado, las figuras y los objetos se nos presentan cargados de posibles y ambiguas significaciones. Toca al espectador tratar de encontrar los puntos sensibles y los momentos relatados a partir de una red de conexiones muy fina y sutil. Así, a través de figuras y objetos fragmentados, tratados como por la mano de un cirujano con bisturí, se nos ofrecen una

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

multitud de significados que se pueden apreciar de forma progresiva o simultánea.



Hervé Télémaque. *Pantoufle*, 1966. Acrílico sobre lienzo y objeto pegado. 42 x 82 cm.

Así, con un estilo ligeramente parecido a Fahlstróm, pero mucho más sintético en cuanto a cantidad de elementos, encontramos a Hervé Télémaque, (n.1937) pintor francés con un amplio inventario de imágenes ambiguas, misteriosas y banales, imágenes de objetos que luego trabajaba dando una nueva lectura.

Estudió en Nueva York antes de situarse definitivamente en Francia en 1964. Es de notar que participó en la exposición “*Mitologías cotidianas*” de 1964 en el Museo de Arte Moderno de París. Como pintor adscrito o relacionado con la Figuración Narrativa, tiene en su haber un vocabulario con herencias del Pop, con guiños al cómic y a los dibujos animados, pero toda su fuerza reside en la atmósfera tan personal y poética que es capaz de conseguir en sus piezas. Reduce al máximo los

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

elementos con los que trabaja (tiendas de campaña, cajas fuertes, tijeras, ropa interior o pesas) y anula cualquier figura humana. Así, desprovisto de todo lirismo concede a estas imágenes un nuevo significado. Sus títulos, al igual que los de Adami, nos aportan nuevas pistas para la lectura. En su pintura *Las vacaciones de Hegel*, del año 1971, la caja de cartón pasa a tener un nuevo matiz, se convierte en la contenedora de todo lo que pueda haber en unas vacaciones. Pasa de ser un simple objeto que abarca prácticamente todo el espacio compositivo, a ser la metáfora de las vacaciones de una persona anónima que no ha sido representada, pero que se encuentra latente en las líneas del título.



Hervé Télémaque. *Nature vous parle*, 1966.
Acrílico, vinilo y objeto sobre tabla. 82 x 82 cm.

De este modo “juega” con el poder de la palabra, con el poder de identificar y nombrar los objetos en imágenes indivisibles de sus textos.

Lo mismo ocurre en la pintura de Adami de 1969, *Figura con valigia*; la figura en la obra pasa totalmente desapercibida, pero gracias al título toma una significación mayor²⁴, se convierte

²⁴ PAREJO, Ángeles. Un nombre para la imagen: el título en las artes plásticas. Tesis doctoral dirigida por el DR. D. JOSÉ SABORIT VIGUER.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

con la palabra en la protagonista de la escena; si solo atendemos a la imagen, la maleta convertida en columna que aguanta todo el peso de la composición.

Al igual que Adami, no duda en conferirle a la palabra un tratamiento especial, bien sea por la importancia de los títulos o por su inserción dentro del espacio compositivo. Podemos encontrar lienzos con su caligrafía que nos introducen más datos sobre la escena, ampliándonos así posibles lecturas. Además de estos textos, encontramos su firma dibujada en algunos de ellos, lo cual implica mucho más al autor dentro de la historia.

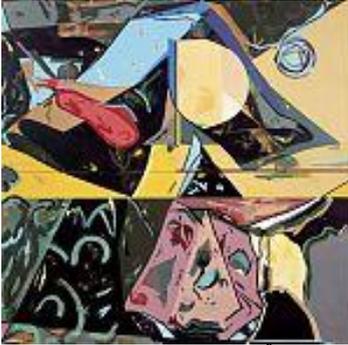


Hervé Télémaque. *La lettre*, 1967 /1968.
Acrílico sobre tabla. 105 x 67 cm.



Hervé Télémaque. *Batailler sa peine*, 1967. Acrílico y objeto sobre tabla. 115 x 64 cm.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Hervé Télémaque. *Âne et canopée*, 2006. Acrílico sobre lienzo, 130 x 130 cm.



Hervé Télémaque *Singe et canopée*, 2007. Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm.

Como podemos ver en *Nature vous parle (Naturaleza os habla)* se crea un juego entre el título y la imagen representada. Esto nos trae a colación una doble lectura, algo común también en Adami. Común es, además, en ambos artistas, incluir el título de la pieza dentro del lienzo como elemento a tener en cuenta. Algo completamente diferente es la inclusión de objetos en el espacio. A modo de collage incluye planos que se superponen, son objetos reales: vinilos y demás enseres.

Las obras del pintor nacido en Puerto Príncipe no se limitan al plano cuadrado o rectangular del lienzo. Dependiendo de lo que quiera contar, trabaja el formato de sus obras, que pueden tener dimensiones trapezoidales si es necesario o incluir trozos de tela colgando.

Télémaque es un pintor de gran recorrido artístico que sigue muy en activo, por lo que dentro de su obra, al igual que en la de Adami, se pueden encontrar cambios sustanciales. Poco a poco, el primero, va pasando de superficies planas con objetos figurativos muy esquemáticos a multitud de pinceladas

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

prácticamente abstractas que dominan por completo las composiciones. Con una factura muy precisa, llena la superficie de colores limpios y vibrantes, altamente contrastados. Los planos se superponen, se crean diferentes zonas que corresponden a diferentes partes de una misma historia. Unas zonas complementan a las otras, como las dos caras de una misma moneda. Las figuras se desdibujan a favor de una expresividad gestual mayor. Lo que no cambia es la importancia del título, elemento indispensable para que la lectura de sus obras sea mayor. Con un amplio vocabulario plástico nos muestra las diferencias entre el mundo occidental y las culturas africanas.

Otra figura importante dentro de la Figuración Narrativa es Eduardo Arroyo (n.1937) pintor nacido en Madrid y exiliado en París en 1958 hasta el final del franquismo. Su obra durante este periodo gira en torno a dos grandes temas: la situación social y política en España durante los últimos años del franquismo y una reflexión profunda sobre la pintura y los pintores, principalmente de vanguardia.

Este segundo tema pasó a ser el principal en la década de los sesenta. Su obra destaca por su habilidad para combinar imágenes preexistentes de diversa procedencia, con una fuerte impronta de ilustrador. Los retratos han sido una constante en su obra y entre ellos podemos destacar los que ha realizado a escritores y figuras históricas como Isabel la Católica, Napoleón, el Rey Don Juan Carlos y la Reina de Inglaterra,

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

entre otros; pintores como Van Gogh, Rembrandt; además de , cantaores, políticos, familiares y autorretratos.

Adami también ha cultivado el género del retrato, y como modelos ha tenido, al igual que Arroyo, a pintores, escritores, personajes históricos, compositores, artistas cinematográficos y muchos autorretratos. No se trata de retratos comunes, ya que lo que plantea en cada uno de ellos es precisamente lo que no se ve debajo de su epidermis, lo que expresa bajo un complicado y personal sistema de signos son aquellos datos o aspectos que los caracterizan.



Eduardo Arroyo. *Robinson Crusoe*, 1965. Óleo sobre lienzo. 220 x 180 cm. Museo Cantonal des Beaux-Arts. Lausana.

Adami, como pintor involucrado en su tiempo ha realizado numerosos trabajos con referente histórico y político como pueden ser *Come l'informazione falsifica* (1971), *La domenica de Amburg* (1971) o *Surrealiste mape du monde* (1972), entre otros.

“La crítica más directa a la arbitrariedad de la dictadura y sociedad franquista parte de

Eduardo Arroyo (n. 1937), fecundo escritor de ideas estéticas y pintor que debió exiliarse a Francia en 1958. Allí sería uno de los pioneros de la tendencia ‘nouvelle figuration’, con su expresionismo humoresco y castigador y su trazo largo y su color plano y vivaz; llega después a

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

*un pop-art que seguirá poniendo al servicio de su sarcástica y desmitificadora crítica y de sus ideales libertarios*²⁵.

Como vemos, el contexto social y político en el que se mueve Adami es diferente, pero no por ello menos efectivo. Ciertamente, que no es la base de su pintura, ni uno de los grandes temas que trabaja, pero hay constantes a lo largo de toda su extensa obra. Las camionetas de guerra aparecen en multitud de sus pinturas dejando huella de una realidad política que ya pasó.



(Fig.2.13.) *Rituale*, 1972. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm.



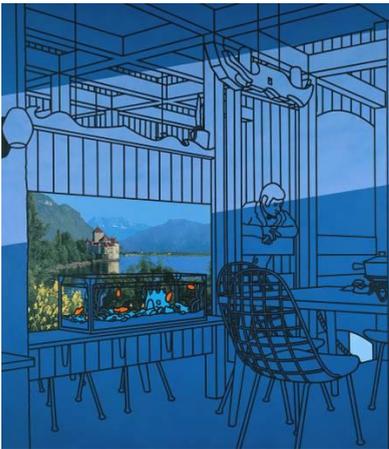
(Fig.2.14) *Attentato 1*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm.

En cuanto a la apariencia externa de las obras, vemos que tiene ciertas similitudes con Patrick Caulfield, sobre todo en la década de los sesenta, cuando trabajaba con planos completamente planos, de colores muy contrastados y delimitados por su característica línea negra. Y es que Caulfield

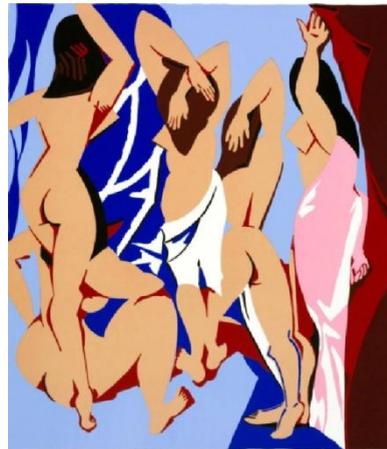
²⁵ PÉREZ, Javier y GARCÍA, Manuel (1994). *El Siglo XX, persistencias y rupturas. Introducción al arte español*, Madrid, Silex.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

(1936-2005) fue un pintor y grabador inglés de amplia trayectoria dentro del Pop-Art. Estudió en la Escuela de Arte de Chelsea en los años cincuenta y desde 1960 a 1963 en el Royal Collage of Art, teniendo como compañeros a David Hockney y a R. B. Kitaj. Los cuadros de Caulfield son figurativos y están dominados por los colores planos delimitados por una particular línea negra como los de Adami. Su obra se caracteriza por la economía de elementos, normalmente en interiores sencillos. Esta economía de medios es acompañada por un reducido número de colores, muchas veces dominado por un mismo color.



Patric Caulfield. *After Lunch*, 1975. Acrílico sobre lienzo, 96 x 84 cm. Tate Gallery, Londres.



Patric Caulfield. *Les Demoiselles d'Avignon vues de Derrière*, 1999. Grabado sobre papel. Papel 132,1 x 111,7 cm. / Imagen 106,2 x 92,2 cm.

Aunque no ha sido una constante en la trayectoria del pintor, en varias ocasiones ha tomado como punto de partida para sus pinturas la revisión de las obras de los grandes maestros del arte. En sus aportaciones ha dado su particular visión y es de

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

destacar la que hizo sobre *Les Demoiselles d'Avignon vues de Derrière* (1999).

Caulfield trabajó a partir de la pieza clave del cubismo de Picasso, desde un ángulo diferente; nos las presenta vistas desde atrás, como si robase la escena en la que están siendo retratadas. Cambiando así la lectura del cuadro original.

Es característico en las obras de este pintor que los elementos se trabajen de una manera muy esquemática, con muy pocos detalles, simplificándolos al máximo; estos sólo se distancian del fondo por su contorno delimitado con negro, aportando variaciones de color sobre los mismos trabajos.

Se podrían ampliar los paralelismos a otros artistas como Tom Wesselmann (Cincinnati, Ohio, Estados Unidos. 1931-2004), Ronald Kitaj (Estados Unidos, 1932-2007) o los contemporáneos Allen Jones (Southampton, 1937), Michael Craig-Martin (Dublín, 1941) o Julian Opie (Londres, 1958), por tener conexiones en cuanto al tratamiento plástico de la imagen o la defensa de la representación figurativa del objeto.

2.5. Revisión de la obra de Adami por el Equipo Crónica.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Érase una vez una niña roja y gualda*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 122 x 122 cm. Colección particular, Valencia.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *El reticente II*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 200x 200cm. Colección particular, Banyoles.

Múltiples pintores, grabadores, escultores y artistas plásticos en general han hecho a lo largo de los años numerosas interpretaciones, relecturas y variaciones de obras de arte clásicas; ésto no es de extrañar siendo que, una forma de aprender, ha sido siempre estudiar a los maestros. A Pierre Auguste Renoir, por ejemplo, en vez de comer a mediodía, le gustaba ir al museo del Louvre en París para copiar y dibujar a Tiziano Vecellio, Tintoretto, Jean- Honoré Fragonard, François Boucher, Diego Velázquez, Pedro Pablo Rubens y esta admiración por los grandes maestros se mantuvo constante a lo largo de toda su vida y fue una referencia en buena parte de su obra. No hace falta alejarse en el tiempo para ver la cantidad de autores que han interpretado una y otra vez por ejemplo, Las Meninas de Velázquez, buena prueba de ello la tenemos en la colección de Meninas de Picasso, de Goya o las

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

realizadas por el Equipo Crónica que al mismo tiempo aludían a las interpretaciones de Picasso.

El Equipo Crónica, formado por Rafael Solbes (Valencia, 1940-1981) y Manolo Valdés (Valencia, 1942), se creó en 1964 y durante los diecisiete años de pervivencia desarrolló una importante trayectoria con un programa muy preciso²⁶:

“El E.C. se ha constituido como conjunto de trabajo, colaboración y experimentación... Aplicamos métodos colectivos de trabajo para fines individuales... es la suma de las finalidades del realismo social, pero utilizando los sistemas de imágenes pertenecientes a las experiencias vividas habituales del hombre de hoy... Un arte comprometido, al servicio de los valores humanos.”

²⁶ AGRAMUNT Francisco, Diccionario de Artistas Valencianos del S.XX, 1999. Ediciones Albatros. Valencia. p. 538.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Equipo Crónica. (1964 - 1981).
Adami y Goya en el salón, 1974.
Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm.
Fundación Banco Hispanoamericano,
Madrid.

En la obra del Equipo Crónica destacaremos un gran aporte iconográfico de buena parte de la historia del arte con fines personales, dando así una nueva visión crítica de ésta. Procediendo Valdés del informalismo y Solbes de una figuración expresionista, emprendieron un proyecto común de marcado carácter ideológico contra el régimen franquista, fundamentado por un lenguaje alternativo nuevo

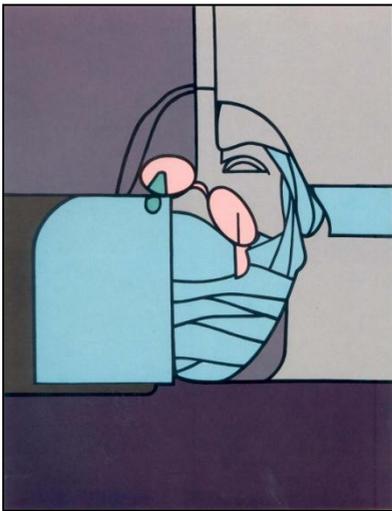
en España: el Pop Art. Tomaron de los medios de comunicación de masas las técnicas impersonales y las tintas planas carentes de gesto subjetivo para plantear obras de carácter narrativo en las cuales se combinaban imágenes de la historia del arte, la política, y en general todo aquello que afectaba a la sociedad del momento.

Además. El Equipo Crónica, ha interpretado al propio Adami en múltiples ocasiones como vemos en el siguiente conjunto de imágenes que mostramos a continuación.

En este lienzo de 1974 dialogan dos grandes personajes de las artes, se han situado en el mismo ambiente de salón a dos grandes figuras de la pintura, Francisco Goya por un lado y Adami por otro. Para representarlos se han escogido imágenes de cuadros representativos de los dos artistas, así como sus

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

modos de trabajar la pintura; para representar a Goya, una Maja y una superficie de colores tenebristas, y para Adami, un sillón de club sobre los que se puede ver un sombrero, ambientado por la luz de una lámpara, pintada con el estilo del italiano, del que además se ha incluido el nombre en el vértice superior izquierdo, de manera subliminal, con la tipografía publicitaria del famoso paquete de cigarrillos Ideales.



(Fig. 2.15.) *La corazza Potemkin*, 1970/ 71. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm. Colección privada.

Adami y Goya en el salón no es la única referencia a la obra del pintor italiano que encontramos en el Equipo Crónica, “Paredón V” es otra clara influencia de Adami sobre el citado equipo. Se trata de una pintura perteneciente a la serie de diez cuadros titulada *Variaciones sobre el paredón*²⁷, serie realizada para la Bienal de Venecia de 1976, en la que el Pabellón español mostraba

las relaciones entre Vanguardia artística y realidad social en el período comprendido entre 1936 y 1976.

Este conjunto de lienzos se realizaron tras los fusilamientos últimos antes de la muerte de Franco, concretamente los fusilamientos de Burgos en 1975. El elemento principal que

²⁷ El título de la exposición en la Galería Juana Mordó de Madrid fue *Variaciones sobre un paredón*.

hace alusión a la figura de Adami es un retrato que pintó en 1970 (La corazzata Potemkin) y que hace referencia a la enfermera herida de la película El acorazado Potemkin, 1926, de Serguéi Mijáilovich Eisenstein. En su cuaderno, el pintor italiano escribe a propósito de esta obra²⁸:

“El acorazado Potemkin. Transcripción de un fotograma del filme ‘El acorazado Potemkin’ de Eisenstein. Una venda bien ceñida sustituye la boca abierta del famoso grito. Durante la elaboración de este cuadro se han sucedido una serie de títulos que son parte integrante de la imagen:

Ayudad a los niños africanos.

Alicia en el país de la violencia.

Todo lo que hay en nosotros de teatral.

Aquellos de las orejas cerradas.

Un superviviente de Warsawa. Para voz, mal coro y orquesta. Arnold Schönberg, 1947.

Los lamedores de escupitajos.

²⁸ Texto incluido en el catálogo *Adami* editado por el Studio Marconi de Milán en 1974, p. 121. Texto original: *“Le cuiraseé Potemkine. Trascrizione di un fotograma del film ‘Le cuiraseé Potemkine’ di Eisenstein. Una fasciatura ben stretta sostituisce la bocca aperta nel famoso grido. Durante la lavorazione di questo quadro si è succeduta una serie di titoli che fanno parte integrante dell’immagine: Aiutate i bambini africani. Alice nel paese Della violenza. Tutto quanto è in noi di teatrale. Quelli dalle orecchie chiuse. A survivor from Warsawa. For speaker, male chorus and orchestra. Arnold Schönberg, 1947. I leccatori si sputi. Commento a un quadro di E. Munich. Gli esclusi dalla società. Histerismo. Trattamenti inumani. Alcuni avvenimenti resentí. Contro la pena capitale. Questa madre chiede disperatamente notizie del figlio. Essere in un involucro. Sguardo rivolto a. Sviluppi di un ritratto.”*

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Comentario a un cuadro de E. Munch.

Los excluidos de la sociedad.

Histeria. Tratamientos inhumanos.

Algunos sucesos recientes. Contra la pena capital.

Esta madre pide desesperadamente noticias del hijo.

Estar involucrados.

Mirada dirigida a.

Desarrollos de un retrato.”

Estas notas nos revelan un dato curioso, del mismo modo que ha sido interpretado por el Equipo Crónica, esta pintura es una interpretación de “El grito” de E. Munch y una alusión al compositor musical Arnold Schönberg.



Equipo Crónica. (1964 – 1981).
Paredón V, 1975. Acrílico sobre lienzo, 100x 100 cm.



Equipo Crónica. (1964 – 1981).
Representación desdramatizada de un bombardeo, 1975. Acrílico sobre lienzo, 140 x 110 cm.

Otra alusión a Adami la encontramos en varias figuras de la serie *Cayetana* de 1975; se trata de 25 figuras exactamente iguales que evocan al cuadro de Velázquez *La duquesa de*

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Alba. Las figuras han sido pintadas con numerosos fragmentos o elementos de cuadros de artistas como Dalí, Lichtenstein o del propio Adami.

El elemento que se ha escogido en esta ocasión para evocar a Adami es la figura principal de su pintura de 1970, *Les joies de l'adultère* (Las alegrías del adulterio).

En 1975, el Equipo Crónica realiza una pintura en la que volvemos a ver una clara referencia a Adami, la obra de 1969, *Poltrona con tenda e figura* de la serie *Contra el estilo*.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Cayetana*, 1975. Pintura sobre poliéster 103 x 35 x 31cm. 25 versiones originales.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Equipo Crónica. (1964 – 1981) *Poltrona con tenda*. 1975. Acrílico sobre lienzo, 200 x 200 cm. Colección particular.

En ella, dialogan pintores y obras de estilos y épocas diferentes: Hooper se compara a Adami por las tonalidades casi complementarias rosas y verdes mientras que Joan Miró con su Interior Holandés, remite a la pintura del holandés Vermeer, . La composición está dividida en cinco sectores donde se muestran escenas que se complementan unas con otras como piezas de un puzle.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



(Fig. 2.16.) *Les joies de l'adultère*, 1970.
Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.
Colección Suzy y Daniel Lelong, París.

En dos de estas piezas podemos apreciar un fragmento de anatomía de la pintura de Adami que se repite como un eco contrastando con el desnudo de Hooper, ya que se sitúan desnudos en un interior con ventana, elemento que se encuentra como nexo de unión en todos los fragmentos de la pintura del Equipo Crónica.

“Han revisado una escena de interior. La pintura holandesa, a través de Vermeer o de Sorgh, impulso ciertas ‘normas’ a este género, normas que han constituido la base de la pintura europea y han perdurado durante siglos. Joan Miró, al realizar su Interior holandés, rechazó la técnica naturalista transmitida hasta el siglo XX. La alusión de Solbes y Valdés a este rechazo surge

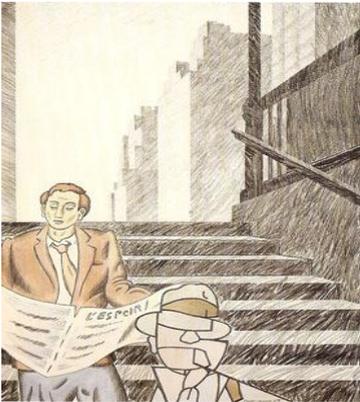
2. Valerio Adami, contextualización de la época.

de la cita mironiana en el ángulo inferior izquierdo. Al despojarla de ciertos elementos lúdicos como el instrumento, cintas y signos, Equipo Crónica ha barrido el movimiento y el ritmo que Miró había dado a la escena. No es fortuito. Esta mise en abyme – la lectura de Miró que a su vez ha leído a Sorgh – no sólo permite alejarse de un estilo y de otro, sino que también contribuye a dar una unidad, estática en este caso, al conjunto de los cinco compartimentos. Por otra parte, el hecho de eliminar el personaje de Miró lo ha convertido en elemento y por lo tanto –implícito– ya que el Interior holandés es sumamente conocido para que el lector restituya mentalmente su imagen -. Con lo cual, no sólo la ventana y las líneas estructurales, sino también los elementos implícitos remiten a otros compartimentos. Esta compenetración se hace también mediante la repetición de la imagen –la de Adami-, del mismo color – el rosa y el verde (común a Hooper y a Adami), el amarillo de la ventana- , de los tonos complementarios que contrastan – ya sean vivos o amortiguados - , de la misma actitud contemplativa, y del papel/carta/manifiesto que remata el sentido del conjunto”.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Sin título*, 1977. Acuarela, grafito sobre papel, 56 x 77,5 cm.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Profesional I*. 1977. Técnica mixta, 124 x 83 cm

En el año 1977, Equipo Crónica desarrolló una serie de obras cuyo nexo de unión era el tema escogido, nos presentan escenas interiores, concretamente, los billares Colón. Además, se hace un especial hincapié en los objetos que se encuentran en ellas como los utensilios del juego: bolas y tacos, sin olvidar la presencia humana, la mayor parte de las veces fraccionada.

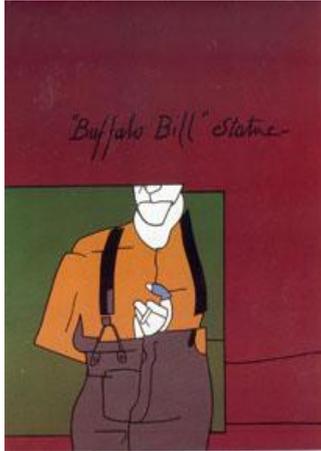
“A esta puesta en escena se suma la representación de ciertos objetos y figuras. Los objetos son de varias clases, En primer lugar, se trata de los instrumentos usados en este

juego: los tacos, las suelas y las bolas. En numerosas ocasiones, las bolas desempeñan un papel subversivo: determinan trayectorias (...) que señalan citas a la abstracción. (...) Se sigue construyendo el sentido profundo de la serie, con la presencia humana. La mayoría de las veces la figura no aparece completa. Asoma la mano que dirige el juego de manera concreta y

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

*simbólica (...) Se asimila otra vez la jugada con la creación artística.*²⁹

El personaje que Equipo Crónica ha escogido para estas dos obras es el protagonista de la pintura de Adami *Buffalo Bill statue* de 1971.



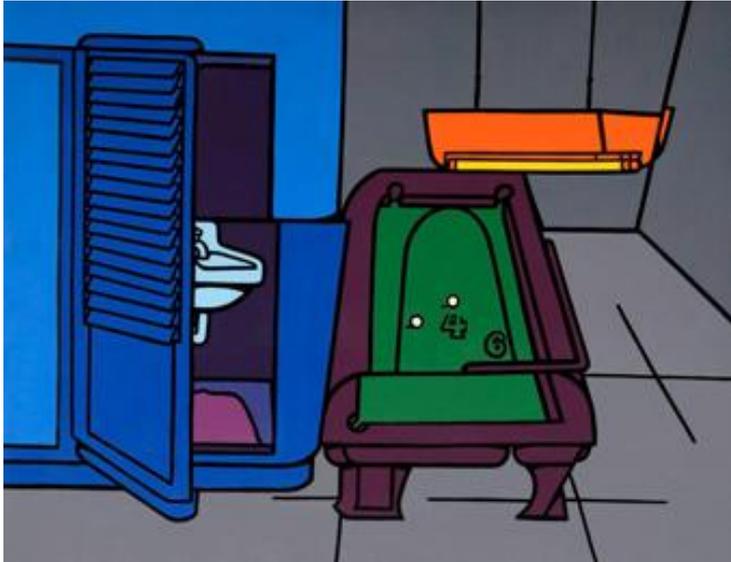
(Fig. 2.17.) *Buffalo Bill statue*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *L'Espoir*, 1978. Acuarela, grafito y lápiz sobre papel, 108 x 77 cm. Colección Galería Fandos.

En las dos obras de Equipo Crónica se ha respetado la composición general de la figura masculina manteniendo su fragmentación, se ha caracterizado la figura con un taco de billar en las manos en vez de un cigarrillo. Los colores han sido modificados pero siguen marcados por la sobriedad.

²⁹ EL BILLAR 1977.p.360.



(Fig. 2.18.) Interno con biliardo, 1969. Acrílico sobre lienzo, 89 x 116 cm.

Mientras que en *Sin título* se enfatiza el billar con una bola roja en primer término, la figura del fondo queda como un complemento más del juego, igualada en importancia con la lámpara. Por el contrario, en *Profesional I*, es la actitud del jugador el discurso de la escena. Ocupando la mitad de la composición prevalece delante de lo que sería la jugada que acaba de realizar o que se dispone a ejecutar, una carambola que dibujan elementos característicos de la obra de Adami de los años setenta como pueden ser los zapatos, los sombreros y los botines de señora.

Es precisamente un sombrero de corte similar al que aparece en *Profesional I*, el que porta la figura de primer término en la obra sobre papel de 1978 *L'Espoir*. El personaje baja unas escaleras junto a otro de factura diferente que lee distraídamente un periódico que lleva por título *L'ESPOIR*.

Tratado casi en su totalidad con tintas planas, la figura de la obra de Adami sobresale del resto precisamente por la limpieza de sus planos. Ambos personajes, insertados como si de un collage se tratase, comparten protagonismo dentro de una escena marcada por el grafismo gestual.

“La pincelada ya no es lisa, excepto en algunas ocasiones; está como a brochazos cada vez más gestuales, y se mezclan distintas técnicas como el óleo que predomina, el acrílico, el gouache, la tinta, el pastel, el grafito. Con paisajes urbanos, Equipo Crónica se proponía una práctica distinta de la obra anterior a la serie A modo de parábola, para con un tema que no había sido verdadero motivo de estudio como lo ha sido el paisaje desde hace unos siglos.”³⁰

Unos años antes, Adami también trabajó el tema del billar. En *Interno con biliardo*, como su título indica, en una interior se nos presenta un billar. Destacan los colores potentes con los que se ha iluminado la escena. Compositivamente el lienzo está dividido en dos secciones. La sección de la izquierda está dominada por los tonos azules y en ella una puerta se abre mostrándonos su interior, en el que se descubre un lavabo.

³⁰ PAISAJES URBANOS 1978-79.p. 420.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Fútbol*, 1979. Óleo sobre lienzo, 103 x 150 cm. Colección particular, Valencia.



(Fig. 2.19.) *Radiator*, 1969. Acrílico sobre lienzo 130 x 97cm.

La parte de la derecha se nos muestra con una perspectiva diferente, todo cae hacia abajo.

Esta mesa, pegada a la pared izquierda, fuerza la composición y las diferentes perspectivas de la pintura. La dirección de la lámpara, de amarillos intensos, compensa y estabiliza el orden de los objetos

En 1979, dentro de la serie Paisajes urbanos, volvemos a encontrar una referencia a la obra de Adami, pero esta vez se trata de la inclusión de un radiador dentro de un óleo titulado *Fútbol*.

Es el mismo radiador de la pintura *Les joies de l'adultère*, que el Equipo Crónica revisa repetidas veces.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Adami no ha dudado en incluir sus propias fotografías como material adicional en los catálogos de sus exposiciones, siendo éstas un documento gráfico complementario que nos ayuda a entender mejor sus pinturas y dibujos. En el catálogo editado por el Studio Marconi de Milán encontramos otra fotografía donde podemos ver claramente un radiador.

Cabe destacar que las pinturas de Adami de finales de los 60 y los 70, se centran sobretodo en escenas cotidianas, al igual que las pinturas de Equipo Crónica de esta serie.

“A pesar de llevar los interrogantes sobre la mirada y los medios de comunicación y de representación, esta serie consta de pocas citas pictóricas, aparte de las referencias a Léger y a Hélicon, pintores preocupados por el mundo laboral y las escenas cotidianas. Los colores neutros en general crean tensiones al plasmarse de distintas maneras, a la vez que connotan cierto pesimismo.”³¹

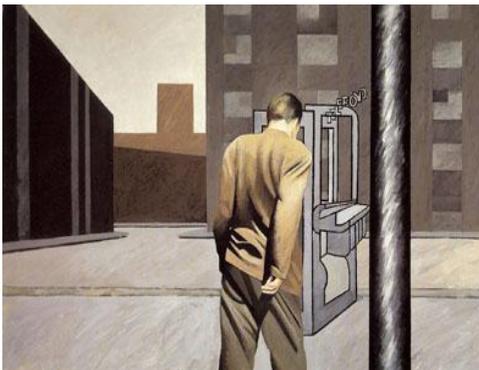
Podemos encontrar en la obra de Adami de estos años, diferentes trabajos donde el radiador es parte integrante de la composición o protagonista de ella. En estas pinturas los colores son fuertemente saturados, sin sombras ni modulaciones, el dibujo limpio y claro, marcadamente delimitado por una línea de contorno negra.

³¹ PAISAJES URBANOS 1978-79.p.421.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.



(Fig.2.20.) *Figura in casa*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 99 x 80 cm.



Equipo Crónica. (1964 – 1981). *Peatón y cabina*, 1979. Óleo sobre lienzo, 120 x 170 cm.

Por el contrario, el color en Equipo Crónica es tenue y grisáceo. Este pesimismo se puede apreciar notablemente en la pintura *Peatón y cabina* que Equipo Crónica realizó tomando como modelo otra pintura de Adami, *Great Northern Hotel*.

En ella una figura masculina se dirige hacia la cabina con actitud cabizbaja. La gama cromática, mientras que el italiano trabaja con colores saturados muy contrastados, los españoles lo hacen con colores grises y marrones. El

protagonismo de la cabina de teléfono también es diferente, ya que en la primera toda la atención recae sobre ella, es el centro indiscutible de la escena, mientras que en la revisión es un añadido más del paisaje urbano.

2. Valerio Adami, contextualización de la época.

Interior y exterior se contraponen, como también la ubicación de la figura humana. En *Peatón y cabina*, el hombre se dirige hacia la cabina, mientras que en *Great Northern Hotel* la figura desnuda está dentro llamando.



(Fig. 2.21.) *Great Northern Hotel*, 1970-1971. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

3. LA IMPORTANCIA DEL LEGADO ARTÍSTICO EN VALERIO ADAMI.

Numerosos artistas, entre ellos Adami, a lo largo de la historia han tomado como fuente de inspiración el legado artístico para la creación de sus obras. En este capítulo vamos a destacar la importancia de determinadas obras de arte y sus autores sobre el pintor italiano. También vamos a estudiar cómo otros artistas han tomado la obra de Adami como punto de partida.



(Fig. 3.1.) *Alice nel paese della violenza 1*, 1963. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

Los primeros cuadros catalogados de Adami de la década de los 60 se caracterizan por ser cuadros más bien caóticos, llenos de elementos que se disponen sobre el lienzo como si de grandes explosiones se tratasen, así encontramos dos versiones sobre el mismo tema, *Alicia en el país de la violencia*, que

hace un guiño a *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas*. Obra literaria creada por el escritor y matemático británico Charles Lutwidge Dodgson, más conocido por el pseudónimo de Lewis Carroll. La novela de 1865 está cargada de alusiones satíricas a la política del momento, la educación

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

inglesa y burlas a los amigos de Dodgson. Esta pieza ha inspirado también la creación de múltiples adaptaciones a la gran pantalla.

Por lo que se refiere a las pinturas, podríamos decir que rozan la abstracción, algo que con el paso de los años Adami irá abandonando, pero que en esta década es común en su obra.



(Fig. 3.2.) *Alice nel paese della violenza 2*, 1963. Acrílico sobre lienzo, 200 x 240 cm.

Estas influencias de escritores y músicos en la obra de Adami se pueden prolongar a artistas plásticos y obras maestras de la Historia del Arte. Figuras archiconocidas como Vincent van Gogh y su hermano Theo, el pintor Richard Hamilton o la obra “Elohim Creating Adam” de William Blake que interpretó dando

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

su particular visión como podemos ver en las siguientes imágenes; obra original de Blake y dibujo de Adami.



William Blake. *Elohim Creating Adam*, Sobre 1800.



(Fig. 3.3.) *Ille Hic Est Raphael*, 14.09.1982. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

Estamos ante un homenaje doble, por una parte a William Blake con su obra *Elohim Creating Adam* y por otra a Raphael, ya que la inspiración directa de este dibujo viene de Blake, pero la acción que se produce en el dibujo afecta a la figura de Raphael, ya que no se crea a Adam como en la obra de Blake, sino que se presenta a Raphael como el Grande (la traducción del título es "Aquí está el Gran Raphael").

Y este homenaje viene por el gran respeto y admiración que siente Valerio Adami por la obra del genio de las artes Raphael, y más concretamente por su dibujo. La orientación de las obras es diferente, pero la forma de la cabeza del creador y una extremidad del ser creado extendida hacia abajo confirma la similitud. Tanto el dibujo como la imagen en la que se ha basado han sido publicadas en

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

el Catálogo editado con motivo de la exposición retrospectiva Adami en el Frissiras Museum de Atenas en 2004.

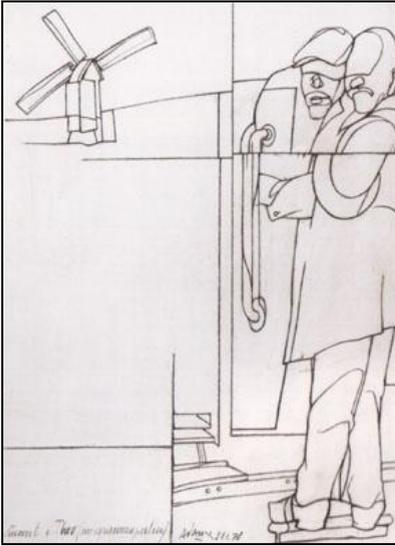


Théo y Vincent Van Gogh.

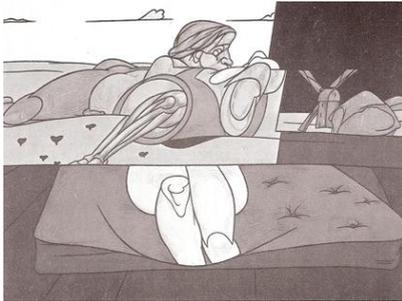
Extraño es encontrar sin embargo cierta influencia de Van Gogh en la obra del pintor italiano, porque a simple vista se deduce que ni la pincelada ni el dibujo de Van Gogh

tienen nada que ver con la obra de Adami, como mucho el colorido potente y contrastado de ambos, y tal vez la forma en que disponía cada una de sus pinceladas, formando pequeñas líneas, como el suave entramado que encontramos en las pinturas de Adami a partir de los años 80. Pero al margen de una posible influencia lo que queda patente es la admiración por la figura del pintor y su hermano. Influencia, que se hace patente viendo el dibujo que de ellos realizó en 1978. En esta ocasión si no fuese porque el título nos lo indica, sería muy difícil reconocer a los hombres retratados, ya que más que un genio de la pintura y su hermano, da la sensación de plasmar a un conductor de tren y su ayudante; conductor de tren por el gorro que porta la figura que representa a Théo y por el contexto en el que están, justo al lado de unos peldaños y del tirador que abre las puertas de los vagones. Ciertamente es que en el fondo se ha dibujado un molino, elemento identificativo del lugar de nacimiento de ellos, Holanda.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



(Fig. 3.4.) *Vincent y Théo (una experiencia poética)*, 1978. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.



(Fig.3.5.) *Paysage-suite*, 1983. Acrílico sobre lienzo, 194 x 261 cm.

El título nos lo indica: Vincent y Théo, y este es el orden en el que están situados. Vincent con barba y Théo con bigote, uno apoyo del otro.

En su pintura de 1983 *Paysage-suite*, vemos dos elementos que nos llaman la atención. Uno sería el molino de viento, muy parecido al del dibujo *Vincent y Théo (una experiencia poética)* de 1978, y otro sería la pierna de animal que se dispone en el plano superior, muy parecido a la anatomía que realiza en el dibujo antes estudiado *Ille Hic Est Raphael* (1982).

3.1. H. Matisse al lavoro su un quaderno di disegni, 1966.

En la conferencia impartida por Valerio Adami en el IVAM el 10 de Marzo de 2004, afirmaba que le impresionó el modo de trabajo que seguía H. Matisse a la hora de dibujar un modelo del natural. Adami asistió a un coloquio en 1940 sobre Matisse y en él desvelaba precisamente su modo de trabajo; al principio, el pintor francés miraba continuamente a la modelo y

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

a su dibujo, una y otra vez empezaba el dibujo sin éxito, haciendo numerosos borradores hasta que conseguía no despegar sus ojos de la modelo y la mano trazaba sola el diseño.



(Fig. 3.6.) H. Matisse al lavoro su un quaderno di disegni, 1966. Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm. Studio Marconi, Milán.

Es este hecho el que ha intentado plasmar en su acrílico sobre la tela de 1966. En la fotografía incluida vemos el documento sobre el que se basó para su pintura; Henri Matisse dibujando a una modelo del natural.

“Henri Matisse che lavora a un quadro di disegni.

Sostituitomi a Henri Matisse mentre lavoro indossando una tuta Saura Stile Stirling Moss. Associo la matita come fallo alle parole di Matisse: ‘J’ai des couleurs et des pinmeaux et je dois m’exprimer avec pureté’.

La composizione di questo quadro deriva parzialmente da alcune citazione di Matisse: ‘S’il s’agit d’un modèle assumez-

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

vous-mêmes la posse du modèle. Je me promis sinèrement de communier encore avec elle, le fusain en Main...J'avais à faire cette perruche avec du papier de couleus. Eh bien! Je suis devenu perriche'."



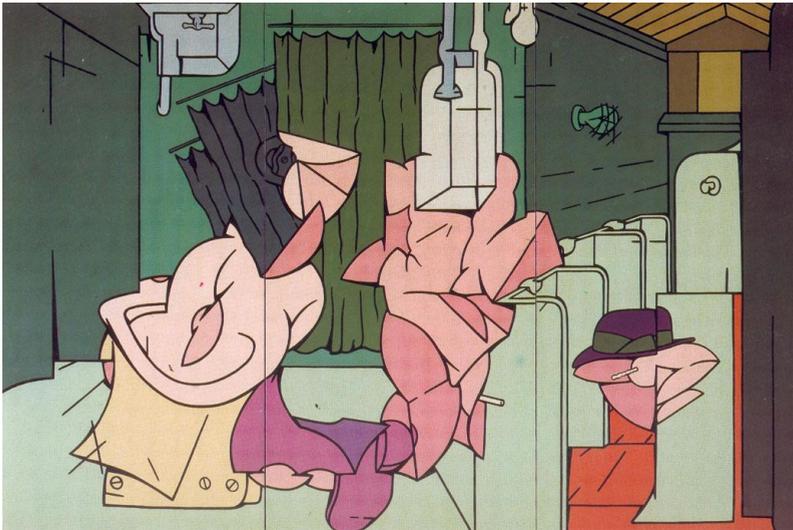
Matisse con su modelo Wilma Javor en su estudio de Villa D'Alessia, fotografiados por Brassai.

Al tratarse de una pintura de los años sesenta, no es de extrañar el dibujo característico en el que las figuras se descomponían y articulaban perdiendo cualquier tipo de parecido con el referente real.

Al comparar la pintura con la fotografía tomada como punto de partida, encontramos que los elementos principales, (el pintor sentado con el cuaderno abierto, la modelo posando y los objetos) se han mantenido, al igual que su disposición en el espacio. De la figura masculina, reconocemos los pantalones y

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

parte del final de la chaqueta del traje así como los zapatos, estando el derecho fraccionado en dos para indicar su movimiento. Su torso, ha sido omitido, para dar mayor protagonismo al cuaderno de dibujo y al lápiz, que ha sido duplicado y cambiado de inclinación. Muchos detalles de la fotografía han sido trasladados a la pintura como la forma exacta de la curvatura de la silla o las flores.



(Fig. 3.7.) *Gli omosessuali – Privacy*, 1966. Acrílico sobre lienzo. 180 x 243 cm. Colección Eduardo Arroyo.

El color rosa elegido para las anatomías lo encontramos en diferentes pinturas de la época como podemos ver en *Gli omosessuali – Privacy* del mismo año, 1966 y en *Hotel Chelsea Bathroom* de 1969.

En cuanto al cuerpo femenino, la anatomía ha sido mucho más distorsionada y fragmentada que la del hombre. Sentada sobre una superficie tapada con dos telas de diferente color, parece que tenga los brazos levantados y apoyados sobre la cabeza

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

dejándonos ver parte de su pecho y su axila izquierda. Sobre esto, líneas negras evocan la cabellera de la muchacha.



(Fig. 3.8.) *Hotel Chelsea Bathroom*, 1969. Acrílico sobre lienzo, 143 x 365 cm. Museo de Gand.

La mujer se nos muestra de perfil a los espectadores y de frente al hombre que la retrata, quedando delante de ella, en primer término, una mesita y un espejo; y entre ambos, masas afiladas coloreadas de naranja nos hacen pensar en adornos florales. La mesita o taburete de pata amarilla que, queda en primer término tiene una especie de tapizado extraño, ya que su forma redondeada y el color rosa nos hacen pensar en un pecho; teniendo en cuenta el reflejo de este pecho sobre el espejo, la imagen es mucho más explícita.

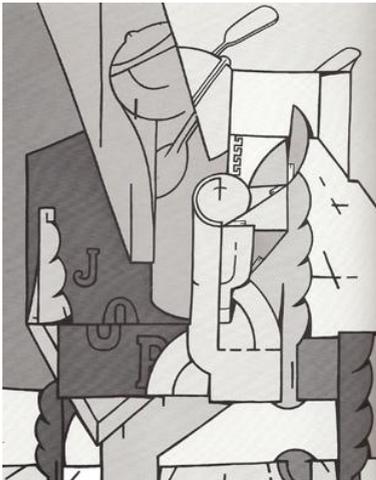
Colores planos delimitados por una línea sensible y negra que se ensancha y se estrecha dependiendo de la parte a contornear como es el caso de los pliegues del pantalón del caballero o de las telas sobre las que está apoyada la mujer. Colores planos, aunque esta vez encontramos el uso del

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

aerógrafo para crear las sombras de los pliegues o adornos de la cortina que se dispone detrás de la figura masculina, formando así, un contraste de factura plástica. Algo que no es habitual en la pintura de Adami.

Las dos figuras humanas están dispuestas en un espacio interior en el que como cuerpos geométricos de diferentes colores se encuentran los diferentes elementos que lo componen: una masa azul clara con líneas, para evidenciar que se trata de un cristal, emula una ventana, un rectángulo verde claro para la cortina, dos espacios rojos se convierten en alfombras sobre un suelo ocre, gracias a los pliegues finales y por último, una gran masa verde oscuro en la parte de la derecha se convierte en la pared del recinto.

3.2. Juan Gris.



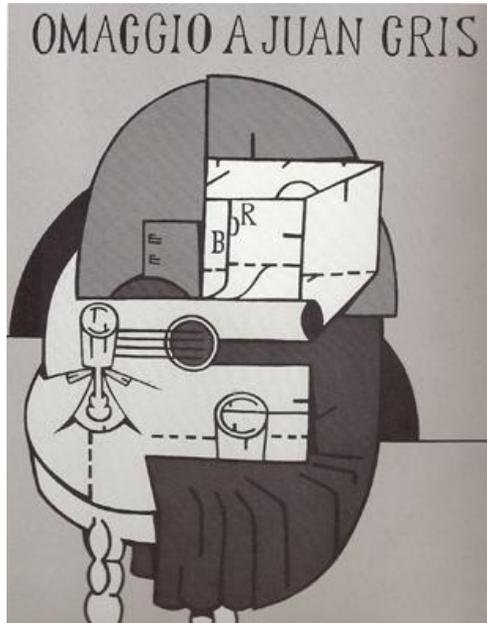
(Fig. 3.9.) *Trascrizione da Juan Gris*, 1966. Acrílico sobre lienzo. 162 x 130 cm.



Juan Gris. *Desayuno*, 1914. Collage, 80,9 x 59 cm. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

Varios son los trabajos que ha dedicado Adami a la revisión de la obra del pintor Juan Gris³². Entre ellos dos pinturas tituladas de igual modo, *Trascrizione da Juan Gris* (Transcripción de Juan Gris) del año 1966.



(Fig.3.10.) *Trascrizione da Juan Gris*, 1966.

Atendiendo a las anotaciones que se encuentran en la parte superior derecha de la pintura de Adami *Trascrizione da Juan Gris* de 1966, se trata de una interpretación de la pintura realizada en 1914 bajo el título de *Desayuno*. Como indica el título que luego Adami pondrá a su pintura y que es diferente al del dibujo, *Trascrizione*, trata de la transcripción de una obra pictórica. Es como si el pintor italiano hubiese sintetizado aún más las formas generales de la obra de Juan Gris y las hubiese

³² Juan Gris nació en Madrid el 23 de marzo de 1887, estudió en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, para no tener que hacer el servicio militar se mudó a París en 1906, donde pronto conoció a Pablo Picasso y a Georges Braque. Sus primeras obras cubistas datan de 1912.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

colocado sobre su tela a modo de puzle. Comparándolas, podemos ver que la estructura cubista del pintor español se mantiene intacta; se han enfatizado algunos detalles como las letras del periódico y las patas de la mesa, entre otros objetos.

El conjunto se convierte en un amasijo de fragmentos de azucareros, cucharillas, pedazos de papel y mesa. La esencia del collage cubista se mantiene pero la factura de la pincelada es completamente diferente. No hay cambios de textura, todo está representado con la técnica de las tintas planas, lo que le confiere una limpieza casi aséptica, limpieza que mantiene en la otra obra del mismo año. El dato curioso es que con unas letras de tamaño considerable podemos leer *Omaggio a Juan Gris*. Esta vez, la caligrafía de Adami no se aprecia, sino que ha utilizado la tipografía Times New Roman, característica de los periódicos. El tema es el mismo, el bodegón o naturaleza muerta, motivado por la tertulia del café, argumento muchas veces tratado por los representantes del movimiento cubista. Sobre una mesa se disponen los elementos más representativos del bodegón cubista, como pueden ser las copas, la guitarra española, el periódico, la botella o la pipa, las telas dejadas caer y los amplios espacios fracturados y biselados.

3.3. Play Back, 1971.

Adami no tiene reparos en mostrarnos las fotografías que toma como base para sus posteriores trabajos, no duda en incluir en los catálogos de sus exposiciones textos que nos dan las pistas para su mayor comprensión, y esta no es una excepción.



(Fig. 3.11.) *Play back*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm.



Fotografía utilizada por Valerio Adami.

Fue catalogada por el Studio Marconi de Milán y en su edición se incluía el siguiente texto:

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

“Transferencia de recuerdos autobiográficos aplicados a Kurt Schwitters. Pero este cuadro ha estado sobretodo dominado por el retrato de Apollinaire de De Chirico.

De izquierda a derecha: la figura de la izquierda se quita de la órbita un ojo de vidrio (Crone removing eye), a la derecha una cabeza con sombrero y gafas de sol, el escrito Yo y la firma autografiada de Schwitters interrumpida por la mitad.

En 1966 ya había pintado un cuadro con el título ‘Crone removing eye.’”³³

Casi como en un ejercicio matemático, son posibles todas las asociaciones que nos plantea Adami; el Yo autobiográfico representado por la palabra italiana io, perfectamente subrayada en la parte central de la pintura, la firma de Schwitters sobre un espacio amarillo que destaca como punto más luminoso de la composición, la mano que saca un ojo de cristal del retrato de la izquierda y como protagonista de la escena un hombre con sombrero y gafas de sol tapado por una jarra.

Estas gafas de sol son el nexo de unión más claro que hay con el retrato de Apollinaire realizado por De Chirico en 1914. Hay que destacar que muchas de las influencias que Adami ha

³³ Texto original: *“Trasferimento di ricordi autobiografici applicati a Kurt Schwitters. Ma questo quadro è stato soprattutto dominato dal ritratto di Apollinaire di De Chirico. Da sinistra a destra: la figura di sinistra si toglie dall’orbita un occhio di vetro (Crone removing eye), a destra una testa con berretto e occhiali da sole, la scritta io e la firma autografa di Schwitters interrotta a metà. Nel 1966 avevo già dipinto un quadro dal titolo ‘Crone removing eye’”.*

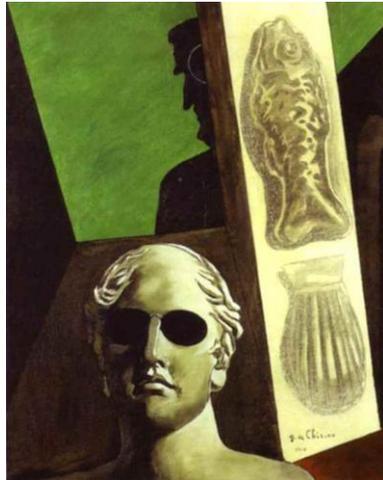
3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

recibido a lo largo de los años de pensadores y filósofos se repiten en las figuras que elige para trabajar.

La pintura de De Chirico que Adami elige como punto de partida para el retrato de Schwitters corresponde a su periodo metafísico (1909-1914), en el que sus paisajes abrumadores y sombríos estaban plagados de maniquíes.



Fotografía utilizada por Adami.



De Chirico. *Retrato de Guillaume Apollinaire*. Óleo sobre lienzo, 81,5 x 65 cm. Centre Georges Pompidou, París, Francia.

3.4. Paessaggio della Sagrada famiglia di Gaudí, 1974/75.

Antoni Plàcid Guillem Gaudí Cornet, principal exponente del modernismo y uno de los máximos pioneros de las vanguardias artísticas del S.XX, nació el 25 de Junio de 1852 en Tarragona.

De esta obra realizada entre los años 1974 y 1975, nos centraremos en el dibujo y en la composición. A simple vista,

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

un gran número de elementos se disponen fundamentalmente en la parte izquierda de la pintura, dejando una superficie muy amplia y vacía que contrasta notablemente con la multitud de formas y líneas que obedecen a la figura. Analizando la imagen contemplamos que la figura principal es un hombre; en una mano porta un martillo tomado por el mango, mientras que la otra enguantada, coge la visera de la gorra que tiene sobre la cabeza, no dejándonos ver el perfil del personaje retratado.



(Fig. 3.12.) *Paesaggio dalla Sagrada Famiglia di Gaudí*, 1974/75. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.

Caben dos posibilidades para descifrar la identidad de dicho personaje, por una parte, podría ser el mismo Gaudí, que por su forma personalísima de trabajar, acostumbraba a hacer modificaciones sobre la marcha e intervenía en cada uno de los detalles de la construcción; y por otra parte, podría ser cualquier trabajador de la

obra realizando su función. La posibilidad de que sea el mismo Gaudí, se afirma en la cuadrícula situada sobre el cuerpo del hombre, cuadrícula que por la cruz que tiene en su línea vertical más alta, reconocemos como el alzado de la sagrada familia. Otro dato más para reforzar esta tesis es la palabra

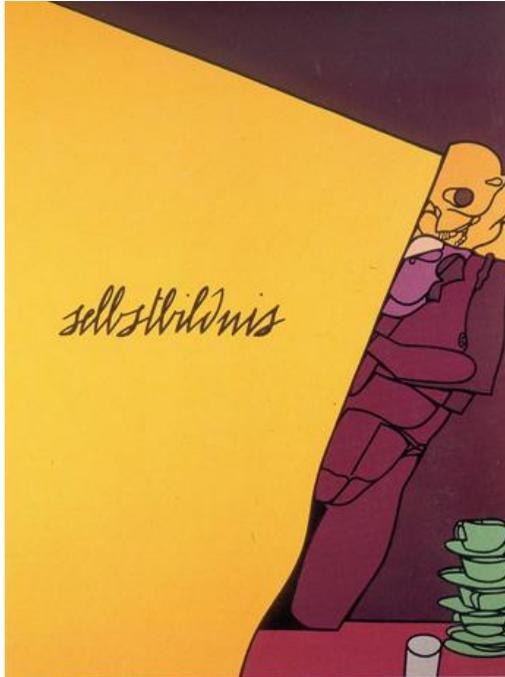
que encontramos en el margen superior de la pintura: la palabra *Gaudí*, escrita invertida.

Mirando con detenimiento el dibujo de la cabeza del hombre comprobamos que está dividida en dos verticalmente y las partes están notablemente separadas. La sección de la izquierda comprende la parte posterior del cráneo, nuca y mitad de oreja, quedando el resto en la sección de la derecha. Es como si la fracción izquierda se hubiese deslizado hacia abajo siguiendo la dirección de la línea, mitades que si estuviesen juntas, las habría vuelto a dividir.

Continuando con la composición, vemos que esta vez está dividida en dos por medio de una fuerte línea negra que prácticamente atraviesa la pintura por su mitad horizontal, línea que deja al martillo en su superficie, por detrás de él. Su lado derecho desemboca en el cuello de la camisa del hombre, siguiendo en otro estrato a partir de su nuca. Así, en la parte superior encontramos la palabra *Gaudí* y el retrato de la figura principal, quedando el resto del cuerpo y la mano que porta el martillo en la otra mitad. La cabeza de la herramienta sirve como punto de unión o de conexión entre ambas partes. Atendiendo a la factura de la pintura vemos que estamos ante un cuadro de superficies totalmente planas donde el claroscuro evidencia pocos contrastes, situados únicamente en el guante que toma la visera de la gorra que comparte color con el pelo del hombre y con la oreja desplazada hacia abajo. Este cuadro se expuso en la Galería Maeght de Barcelona con motivo de la exposición individual realizada por Adami de dibujos, pinturas y

acuarelas (1970 – 1975) en febrero- marzo de 1976.

3.5. Il ruolo dell'artista è rappresentare il tragico, 1976.



(Fig. 3.13.) *Il ruolo dell'artista è rappresentare il tragico*, 1976. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Ralph Nash, Hamburgo.

El trabajo del artista es representar lo trágico. Es una interpretación directa sobre otra pintura que hace referencia a una relectura personal del célebre autorretrato de Arnold Böcklin de 1872, realizado en óleo sobre lienzo y que se encuentra en Berlín (Alemania).

Analizando las diferencias y las similitudes, en la obra de Adami el espacio del autorretrato está representado por una gran superficie amarilla que se extiende oblicuamente sobre las

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

tres cuartas partes de la tela en la que está escrita la palabra *Selbstbildnis*, que en alemán significa autorretrato.

Detrás de la figura autorretratada en ambas pinturas encontramos una calavera, símbolo de la muerte; en la pintura de Böcklin la calavera toca el violín al oído del pintor; mientras que en la obra de Adami muestra su desnudez.



Arnold Böcklin. *Autorretrato*, 1872. Óleo sobre lienzo.

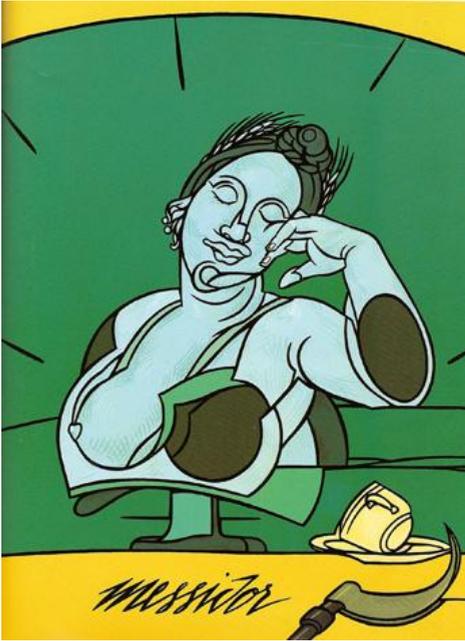
En el lienzo de Adami la calavera es la huella alegórica del paso del tiempo y los objetos de color verde y azul son la evidencia del paso de la humanidad ausente. Representar lo trágico, la búsqueda del tiempo pasado, del tiempo perdido, de la niñez emparentada con la naturaleza.

Un hecho curioso es la utilización de los colores para la representación de una tragedia, contrariamente a lo que se habría esperado de un cuadro con temática oscura y tétrica, estamos ante una pintura cargada de colores brillantes, luminosos, al menos tres cuartas partes están dominadas por la superficie amarilla.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

El amarillo evoca el autorretrato contrastando con los granates y rosas oscuros de la figura secundaria y el fondo, señalando la actitud personal del pintor ante los hechos que se muestran en la pintura: la muerte y el paso del tiempo. Si miramos con detenimiento el dibujo de la figura vemos que la cabeza, en este caso la calavera, no coincide con el resto del cuerpo ni en cuanto a color ni en cuanto a disposición anatómica correcta. El color de la calavera es amarillo, pero un amarillo diferente al que encontramos en la superficie que domina la composición, ligeramente más cálido y oscuro, contrastando notablemente con el resto de la figura y el fondo. El cuerpo del personaje está pintado con una tonalidad muy parecida a la del fondo, incluso tiene secciones que comparten color, como es una parte del brazo y el ojo que muestra así el vacío del cráneo. Es de notar que el cambio de color dentro de la cavidad ocular es un punto de referencia visual importante, ya que estabiliza la composición; la inclinación de la superficie amarilla junto con la inclinación de la figura se equilibra con la dirección de la mirada. Esta inclinación contrasta además con la disposición de las tazas situadas en el vértice inferior derecho, formando una pila sinuosa de cuatro tazas con sus respectivos platos. Sobre el cuerpo inclinado hacia la derecha se dispone la cabeza, dejada caer como si estuviese físicamente separada del resto o simplemente apoyada y mantenida así por su propio peso.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



(Fig. 3.14.) Messidor, 1988. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.

Hemos de destacar que en la obra de Adami se repiten una serie de elementos iconográficos en todas sus épocas, como pueden ser los objetos o utensilios de menaje (vasos o copas), la hoz y la guadaña.

Estos elementos sirven para medir el tiempo; son una indicación de lo que ha pasado y lo que

está por venir. Así, la hoz confiere un valor mucho más dramático, pues se refiere directamente a la muerte, es su metáfora; mientras que las copas o vasos nos remiten a los acontecimientos del pasado.

Estas afirmaciones nos traen a colación la pintura que realizó en 1988 bajo el título de *Messidor*. Es una obra llena de metáforas sobre el paso del tiempo. Como punto de partida ha tomado una fotografía de un calendario en la que se puede ver a una mujer con los pechos descubiertos, una taza caída sobre un plato y una hoz. Por una parte se refiere a las imágenes antiguas que en esta ocasión ha trabajado como si de una divinidad grecorromana se tratase, y por otra, nos advierte que la muerte es lo único seguro que tiene.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

La imagen del calendario que ha tomado como punto de partida va acompañada de un texto donde se puede leer:

“Avec une ferveur toute républicaine un nouveau calendrier fut créé qui donnait des noms “naturels” aux mois. Les illustrateurs des calendriers trouvèrent des beautés appropriées à ces nouveaux mois telles que bourgeons (gauche) et récoltes (droite). Ce calendrier ne fut utilisé que pendant une douzaine d’années.”³⁴



Imagen tomada por Valerio Adami como punto de partida para su pintura Messidor e incluida en el catálogo “89”

El mismo texto nos advierte de la importancia del paso del tiempo.

La figura de una mujer está enmarcada bajo una línea curvada en tonos azules, fuertemente delimitada por los espacios

³⁴ “89” Adami, (1989). París, Galerie Lelong. La imagen está incluida en un sobre que se encuentra entre la p.10 y la p.11.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

amarillos que la subrayan. Los valores tonales han sido modificados al antojo del pintor, que no duda en cambiar la sombra por la luz en tres partes de la anatomía femenina; codo, pecho y hombro se convierten así en volúmenes hundidos desafiando la naturaleza.

3.6. Et in arcadia ego, 1977.



(Fig. 3.15.) *Et in arcadia ego*, 1977. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm. Colección particular, París.

Lo primero que llama nuestra atención cuando miramos esta pintura de 1977 es el título escrito en latín, la traducción gramatical de *Et in arcadia ego* es: “*también en Arcadia existe la muerte*”, aunque la interpretación moderna es: “*También yo*”

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

he nacido o he vivido en Arcadia". Para Gombrich la traducción sería "*También yo estoy en Arcadia*."³⁵

¿Cómo pasa Arcadia a ser el símbolo de la inocencia y la felicidad con un halo de melancolía o felicidad triste? Según el filósofo e historiador Arthur O. Lovejoy y el profesor de filosofía George Boas, hay dos tipos de primitivismo, el *blando* y el *duro*. El primitivismo *blando* concibe la vida primitiva como la edad de la abundancia, la inocencia y la felicidad, mientras que el primitivismo *duro* concibe la vida primitiva como infrahumana, llena de penalidades y dificultades. La literatura moderna describe a Arcadia según el primitivismo blando, todo lo contrario que los autores griegos que ubicaban sus poemas felices en la isla italiana de Sicilia. En la literatura latina aparece por primera vez de la mano de Ovidio y Virgilio, basándose en escritos del escritor griego Polibio. Cada uno de ellos aporta una interpretación diferente. Según Ovidio, Arcadia estaba habitada por salvajes primitivos, mientras que según Virgilio estaba habitada por la perfecta felicidad, era una mezcla de Arcadia y Sicilia, era el reino de la utopía.

En la Égloga V de Virgilio aparece por primera vez la "tumba de Arcadia".

Con la muerte de Virgilio cae en el olvido el nombre de Arcadia, pero en el Renacimiento emerge como utopía de la felicidad y la belleza distante en el tiempo, como objeto de nostalgia. En el

³⁵ Arcadia es una región montañosa de la Grecia antigua, situada en la parte central del Peloponeso, habitada por los arcadios o árcades. Pueblo de pastores que los poetas convirtieron en la mansión de la inocencia y la felicidad.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

Quattrocento, Lorenzo el Magnífico y Poliziano identificaron metafóricamente la villa medicea de Fiesole con la Arcadia y a su círculo social con los arcadios.

Giovanni Francesco Guercino realizó la primera versión pictórica del tema de la muerte de Arcadia entre 1621 y 1623 donde se encuentra la frase “Et in Arcadia ego”.

La muerte está representada por una gran calavera situada sobre unas ruinas, alrededor hay una mosca y un ratón, símbolos de la decadencia y del tiempo que pasa y todo lo destruye.

Sobre las ruinas está grabada esta mítica frase.

Uno de los académicos franceses más importantes de todos los tiempos, Nicolás Poussin (1594-1665) realizó dos versiones sobre el mismo tema como consecuencia de sus estudios sobre las esculturas clásicas.



Giovanni Francesco Guercino. *Et in Arcadia ego*, 1621/23.

Dichas esculturas eran el modelo de belleza capaz de inspirarle para crear cuadros donde reinasen las tierras inocentes y dignas ya perdidas. La primera versión es una derivación del cuadro de Guercino con una doble lectura: por una

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

parte, como advertencia contra el anhelo de riquezas y posesiones; y por otra, como una advertencia al disfrute imprudente de los placeres que desaparecen con el tiempo.



Nicolás Poussin. *Et in Acadia ego*.

Cinco o seis años más tarde realizó la versión definitiva del tema, un apacible paisaje meridional donde cuatro hermosos jóvenes intentan descifrar la escritura que se encuentra sobre una tumba. En esta segunda versión desaparece la figura de la

calavera, lo que significa que ya no representa el encuentro con la muerte sino la contemplación o la admiración de la idea de mortalidad.

Analizando los elementos que aparecen en el cuadro de Adami observamos que:

La hoz, a parte del contenido alegórico acostumbrado de la muerte, funciona también como portadora de luz dividiendo en dos partes la composición, junto con la línea negra que refuerza el cambio de color que encontramos más o menos a la altura de la mitad de la pintura. La hoz es llevada por una figura femenina que evoca muerte ensangrentada que ilumina un paisaje mental donde un carro de equipajes es la metonimia del exilio, de las estaciones del éxodo.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



Nicolás Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1638/ 39. Óleo sobre lienzo, 85 x 121 cm.

Sobre el carro encontramos una bisagra de color naranja, color que para el pintor italiano significa el desierto y con él la tranquilidad y el exotismo.

En la parte superior, la mano de un jugador de ping-pon, situado a la izquierda, golpea la pelota. Se convierte en un reloj y es metonimia del ruido del metrónomo que nos rememora las tardes de la infancia del autor.

Además de los significados y metáforas que encontramos en cada uno de los elementos, podemos ver como el color utilizado en el fondo nos da las claves para entender el sentimiento que producen en el pintor italiano. Los colores que dividen el lienzo son un barómetro de las emociones:

Color claro: ping-pong, infancia, belleza, Arcadia

Color oscuro: muerte, exilio

Todo el cuadro está bañado por la ironía sutil, en él no hay sombra, todo está en sombra.

El mismo Adami escribe a propósito de esta pintura³⁶

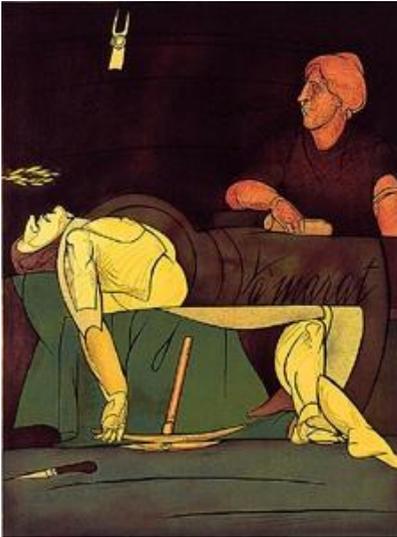
“Para mí era Arcadia las vacaciones estivas de mi infancia, las tardes jugando al ping-pon. Para mi es una

³⁶ Estas líneas de Adami incluidas en el texto de Dore Ashton “Valerio Adami” para el catálogo de la exposición *Gli Adami di Adami*, realizada en 1996 en el Palazzo Medizici Riccardi, Museo Medievio de Florencia. Texto original: “*Per me erano Arcadia le vacanze estive della mia infancia, i pomeriggi passati a giocare a ping-pong. Per me è un viaggio nella mia verità personale. Ciò che per me è importante da rappresentare è la mia verità.*”

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

partida conmigo mismo, íntimamente unida a mis recuerdos. Es un viaje a mi verdad personal. Lo que para mí es importante es representar mi verdad.”

3.7. La muerte de Marat, 1982.



(Fig. 3.16.) *La muerte de Marat*, 1982. Acuarela sobre papel, 48 x 36 cm.

En 1973, Jacques – Louis David, artista perteneciente al neoclasicismo francés realizó su célebre obra *Marat asesinado*. Se trata de un óleo que muestra un especial interés por la historia como afirma E. H. Gombrich en *La Historia del Arte* contada por E. H. Gombrich.³⁷

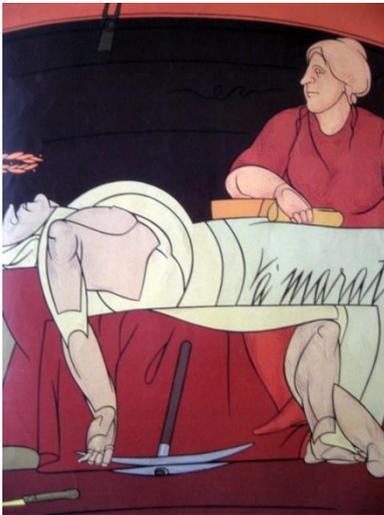
“Cuando uno de los líderes de la Revolución Francesa,

Marat, fue asesinado en el baño por una joven fanática, David lo pintó como un mártir sacrificado por su causa. Marat aparece en esta obra en actitud de haber estado trabajando metido en su baño, con un sencillo pupitre adaptado a la bañera; su atacante le había entregado una solicitud que él estaba a punto de firmar cuando ella le asesinó. La situación no se diría fácil para realizar un cuadro lleno de gravedad y elevación, pero David consiguió hacer que pareciese heroico, y a la vez como si

³⁷ GOMBRICH, E. H (1996). *La Historia del Arte* contada por E. H. Gombrich, Madrid, Círculo de lectores. p. 485.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

hubiese que conservar los pormenores verídicos propios de un atestado de policía. Había aprendido, con el estudio de la escultura griega y romana, a modelar los músculos y tendones del cuerpo, otorgando al personaje un aspecto de noble belleza; también había aprendido del arte clásico a soslayar todos los detalles no esenciales para el efecto principal, así como a proponerse una gran sencillez. No hay colores matizados ni un complicado escorzo en el cuadro”.



(Fig. 3.17.) *Marat assassiné*, 1983. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Muchos años más tarde, en 1983, Adami realizó una interpretación de este cuadro, analizaremos la acuarela que le sirvió de boceto, su pintura en acrílico y las fotografías que incluye en el catálogo “89”³⁸ junto a su pintura.

El trabajo de Adami, al mismo tiempo que interpreta una pieza clásica, rinde homenaje a un personaje de la historia.

Además del título, incluye en la composición la dedicatoria “à marat” escrita con la caligrafía del pintor en minúsculas; mientras que en el cuadro original, se incluyen estas palabras en mayúsculas con una tipografía clásica junto a la firma del

³⁸ “89” Adami, (1989). París, Galerie Lelong.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

autor. Hay varios elementos que llaman nuestra atención, en primer lugar la inclusión de una figura femenina en la escena. Se trata de la joven fanática Carlota Corday que mató a Marat justo antes de que firmara su solicitud.

En la obra original, la solicitud que porta el protagonista sobre su mano muerta se puede leer claramente su nombre, Marie Anne Charlotte. En la acuarela de Adami la solicitud la lleva la mujer, enrollada a modo de pergamino, con lo que no es posible la lectura de ninguna leyenda. El movimiento interno de la composición también ha cambiado notablemente, es por esto que la anatomía del hombre en Adami no mantiene su posición original y se presenta más como un Cristo yacente, tumbado con la cabeza hacia atrás mostrando el perfil. Por encima de su cabeza sitúa una corona de laurel.



Imagen incluida en "89" Adami, catálogo editado en 1989 por la Galerie Lelong de París. No lleva ninguna leyenda ni documentación identificativa.

Aunque el pupitre ha sido omitido, aparecen en la pintura las piernas de Marat. Otra inversión de elementos podemos apreciarla en el objeto que Marat porta en su mano derecha; en el original se trata de la pluma con la que estaba escribiendo el

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

documento, mientras que en la interpretación de Adami la pluma se ha convertido en un pico más propio de un obrero. Sin embargo, no ha cambiado la representación del arma homicida, el cuchillo se mantiene tirado en el suelo.



Imagen incluida en "89" Adami, catálogo editado en 1989 por la Galerie Lelong de París. Incluye la siguiente frase: *"Piolet ayant servi à l'assassinat de Trotski."*

El corte mortal y la sangre quedan relegados de la acuarela de Adami, siendo muy patentes en la obra de Jacques-Louis David. En cuanto al color que domina las dos pinturas, la serenidad de sus tonos se mantiene, así como el juego de luces sobre la figura y la oscuridad del fondo también.

El mismo año, realizó la pintura de la acuarela con el mismo nombre, cabe destacar que la única diferencia que existe entre ambas obras es puramente cromática. De hecho, la paleta empleada en el acrílico es mucho más suave y confiere menos importancia, resalta menos la corona de laurel y la cabeza de la hoz.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

Al visionar estas dos fotografías incluidas en los catálogos, podemos determinar mucho más rápidamente los elementos que a simple vista pueden ofrecer un cierto enigma o confusión. La posición de la figura principal hace referencia al muchacho tumbado y el martillo a la herramienta homicida que fue hallada en el asesinato de León Trotsky. (Presidente en el soviets de Petrogrado) Así, la alusión a Trotsky aparece en esta obra sin ser representado.

Aparente coincidencia, doble tributo, comparación de dos figuras importantes en la evolución de la historia, paralelismo entre sus muertes. Todas las lecturas son posibles. Estas incógnitas confieren a la pintura un matiz inquietante.

3.8. Entre père et fifre, 1983.

La obra de Edouard Manet, resulta muchas veces difícil de situar ya que, aun que introdujo grandes novedades temáticas muy próximas a la pintura impresionista, su deseo era triunfar en el Salón de París.

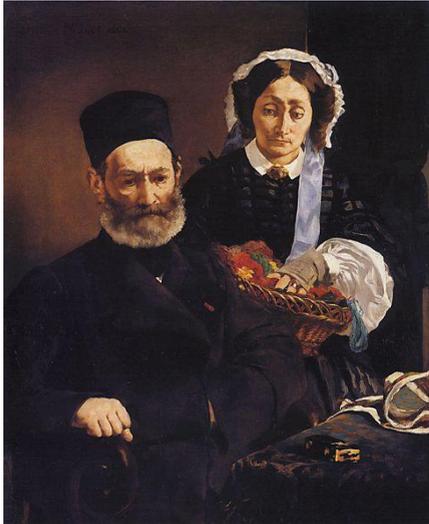
En el análisis de la obra de Adami intentaremos descubrir las posibles conexiones existentes entre la obra y la figura de Edouard Manet.

Primeramente analizaremos los retratos de una pareja de ancianos que se sitúan en la mitad superior de la composición.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



(Fig. 3.18.) *Entre père et fifre*, 1983. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Madrid, colección privada.



Manet. *Portrait de M. et Mme. Manet*, 1860.

El hombre porta sobre su cabeza un sombrero de paño, mientras que la mujer oculta la mitad inferior de su rostro tras el plano sobre el que se sitúa. Lleva un pañuelo sobre el peinado. Se trata de los padres de Manet, familiares a los que retrató como podemos ver en la siguiente imagen.

Comparando la pintura de Adami con la de Manet encontramos numerosas similitudes y diferencias. La posición de la cabeza del hombre coincide en ambos cuadros, siendo diferente la de la mujer. En la obra de Adami, se ha tomado como posición para la madre un perfil que se aproxima al de tres cuartos, la mujer mira hacia el vértice de la derecha, mientras que en el

óleo de Manet, ésta, está tomada de frente, con la mirada perdida portando una cesta. En ambas representaciones la mujer está en segundo plano, detrás de la figura paterna.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

Debido a la posición de las cabezas y a la expresión con la que han sido retratados los rostros, cada cuadro ofrece un sentimiento diferente.

En la de Manet, se evidencia la clase social a la que pertenecían (media alta) y los roles de cada miembro de la familia; la expresión autoritaria y seria del padre contrasta con la de sumisión de la madre; mientras que la pintura de Adami nos deja ver a una pareja independiente. La cabeza del marido, en el cuadro del pintor italiano queda por encima de la de su esposa, al contrario de la del pintor francés. Debido a la multitud de pequeñas líneas suaves que se extiende por toda la piel de ambos en *Entre père et fifre*, dan la sensación de ser mucho más mayores.

El tratamiento plástico y compositivo del retrato de Manet es doble, casi de cuerpo entero. En la obra de Adami el retrato está centrado sólo en la fisonomía de los rostros.

A la derecha del plano inferior aparece la figura fragmentada del pífano de Manet. La interpretación de Adami ha introducido numerosas variantes. La posición de los dedos es ligeramente distinta.

El color de la banda que cae sobre la casaca ha sido cambiado del blanco al amarillo claro de Adami. La flauta que se apoya sobre el cuerpo del joven está fraccionada en dos mitades. Al otro lado un perro de color marrón rojizo camina en dirección del joven músico.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



E. Manet *The fifer*, 1866.

Es sabido, que muchas veces Adami utiliza estos animales para equilibrar las composiciones sin buscar en ellos otros significados concretos.

La distribución de los elementos de la pintura se realiza sobre dos planos divididos por un cambio fundamental de color. La división la horizontal une la flauta con el borde inferior de los retratados. La parte superior está dominada por tonos rojizos que nos hacen

pensar en el atardecer, la inferior por los ocre de un suelo de arena. La parte de arriba al mismo tiempo está fraccionada en dos secciones que se diferencian por un cambio de tonalidad, por una parte tenemos un granate muy próximo al rojo inglés que nos da la sensación de representar el cielo, teniendo a sus pies la sección más clara, un rojo más intenso y claro que nos hace pensar en el suelo por la cantidad de líneas negras que se disponen sobre él.

3.9. Lilliputain Boat Lake (Central Park), 1990.



(Fig. 3.19.) Lilliputain Boat Lake (Central Park), 1990.
Acrílico sobre lienzo, 198 x 270 cm.

En 1990 Adami realiza una pintura de grandes dimensiones que tiene mucho que ver con la composición que encontramos en trabajos anteriores como pueden ser Finlandia de 1987 o L'íncantesimo del lago, de 1984. Se trata de Lilliputain Boat lake (Central Park).



William Merritt Chase. *Lilliputain Boat-Lake*, 1890.
Óleo sobre lienzo.

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.



William Merritt Chase. *In Prospect Park*. Óleo sobre lienzo.

Lo que más llama nuestra atención no es que la gama de colores sea muy parecida a la de los cuadros referidos, ni que su tamaño sea similar o que la temática sea prácticamente la misma, una figura se pasea plácidamente en barca por un lago. Lo que realmente llama la atención del espectador es que coincida en título con el cuadro realizado por William Merritt Chase justo un siglo antes, en 1890.

Merritt Chase (1849-1916) fue un pintor impresionista estadounidense nacido en el seno de una familia de marchantes locales de Indiana que desde muy pequeño mostró un particular interés por el arte y que estudió con los artistas autodidactas Barton S. Hays y Jacob Cox para luego trasladarse a Missouri donde se hizo un hueco entre los artistas del momento, lo que le dio la posibilidad de viajar a Europa e ingresar en la Academia de Bellas Artes de Munich, después de lo cual, regresó a Nueva York para establecerse definitivamente allí. Interesado por la pintura, pero también por la docencia, llamaba continuamente la atención por sus ropas

3. La importancia del legado artístico en Valerio Adami.

excéntricas y sus maneras bohemias. Aunque trabajó numerosos temas, empezó a interesarse por el paisaje a partir de 1880 y es a este género al que pertenecen dos de sus obras que tienen que ver con el trabajo de Adami.

Como podemos apreciar en estos dos óleos del pintor estadounidense, el primero de 1886 se acerca más a la temática planteada por Valerio Adami; un lago como fondo de la escena en el que se sitúa un pequeño bote con alguien paseándose, mientras que en el óleo del que toma el título no hay rastro del bote, pero sí del lago. Al contrario que el pintor impresionista, que toma una escena primaveral o veraniega. Adami da otro matiz a su trabajo, lo sumerge en un ambiente casi tétrico potenciado por colores sobrios que se enfatizan por la expresión de la cara de la mujer retratada, cara prácticamente desencajada por el pavor o el susto. Se trata de una escena casi tétrica que se enfatiza por lo angulosa de la poca vegetación que aparece en la composición y por el desasosiego de la retratada que trata de remar su bote a la deriva con un simple sombrero, mientras que al fondo pasa de largo sobre un puente, casi ajeno a la situación un coche. Ningún dato que muestre una pequeña relación con la imagen bucólica de Merrit Chase, ni un ápice de la intensidad de los colores alegres del pintor interpretado. El propio Adami escribe en su diario una nota a colación con el boceto de esta pintura: "Lilliputain Boat Lake. Central Park (24.5.90). (De William Merrit Chase). El agua del lago, lugar del inconsciente".

4. EL REFERENTE LITERARIO EN LA PINTURA DE VALERIO ADAMI.

Las fuentes de inspiración en Adami son múltiples y todas ellas se podrían englobar dentro de las acepciones que la palabra cultura posee, siendo la literatura una de las más importantes.

Un fragmento de la entrevista que Matteo Bianchi le realizó en 2004 con motivo de la exposición *Stanze* en el Museo Villa dei Cedri³⁹ es muy relevante:

“MB: me gusta imaginar las habitaciones del museo como capítulos del libro: museo como libro, habitaciones como capítulos. Y en estos espacios de poesía se recompone el cuerpo de la obra, se construye la imagen. Son los espacios que revelan tu pensamiento a nuestra mirada. Como los capítulos, las habitaciones con la correspondencia entre ellas: el libro es el prolongamiento de la exposición, su metáfora que se entrega a la memoria. VA: Habitación es una palabra anclada al pensamiento y a la construcción del verso. La habitación

³⁹ Valerio Adami & Matteo Bianchi, *Una conversazione*. Entrevista publicada en el catálogo editado por Pagine d'Arte con motivo de la exposición *Stanze*, realizada en el Museo Villa dei Cedri en 2004. Texto original: “MB: Mi piace immaginare le stanze del museo come i capitoli del libro: museo come libro, stanze come capitoli. È in questi suazi di poesia che si ricompone il corpo dell'opera, che si costruisce l'immagine. Sono gli suazi che rivelano il tuo pensiero al nostro sguardo. Come i capitoli, le stanze sono in corrispondenza fra loro: il libro è il prolungamento della mostra, la sua metafora che si consegna alla memoria. VA: Stanza è una parola connessa al pensiero poetico e alla costruzione del verso. La stanza non è però la figura del visibile, ma il luogo dell'invisibile. Fra il visibile e l'invisibile c'è uno spazio di verità, che troverà la sua forma nel visibile. Dipingere è dunque dare forma al non visibile. Queste stanze sono suazi di metafora, di allegoria; stanze dove la pittura comincia là dove la parola finisce.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

no es sin embargo la figura de lo visible, sino el lugar de lo invisible. Entre lo visible y lo invisible hay un espacio de verdad, que encontrará su forma en lo visible. Pintar es entonces dar forma a lo no visible. Estas habitaciones son espacios de metáfora, de alegoría; habitaciones donde la pintura comienza donde acaba la palabra.”

Y en las últimas palabras de Adami está la clave, “*dar forma a lo no visible*”, a aquello que con las palabras no se puede explicar, ir más allá.

En este capítulo veremos como la literatura ha influenciado la obra del pintor italiano, y no sólo la literatura, también sus escritores.

4.1. Relatos y novelas como punto de partida.

4.1.1. Ulises, 1975.

Inspirada en una de las novelas más influyentes, discutidas y renombradas del S. XX, del escritor irlandés James Joyce.

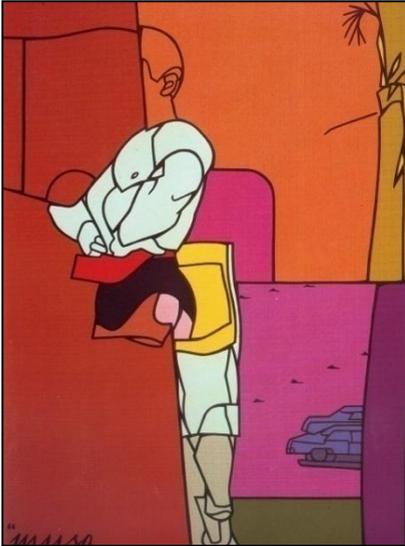
Sabemos que la figura que aparece en el cuadro hace referencia a Ulises por el título de la obra y por la inscripción “*musa*” que hay en la parte inferior izquierda de la misma.

A simple vista no podemos decir que sea la representación pictórica de algún personaje de la novela de James Joyce ya que ninguno de los dos protagonistas (Stephen Dedalus y Leopold Bloom) responde al nombre de Ulises.

Es por este motivo que la pintura haría referencia a la totalidad de la novela, por lo que no podríamos identificar al hombre

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

pintado con un personaje concreto sino con la conclusión del libro.



(Fig. 4.1.) Ulyse, 1975. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Ralph Nash, Hamburgo.

Más adelante veremos como ésto no es así, el propio Adami nos da las claves para su correcta lectura.

Es el lector de Joyce quien tiene que hacer las conexiones con el poema de Homero.

LEOPOLD BLOOM:
es la versión moderna del héroe griego aunque no está muy claro.

STEPHEN DEDALUS (peregrinar intelectual y búsqueda de un padre) no es un Ulises muy convincente. La interpretación de Joyce a La Odisea de Homero tiene que ver con el paralelismo de las situaciones, no con las correspondencias entre situaciones. Una vez hechas estas conexiones se tienen que hacer las conexiones con la pintura de Adami. Aunque es una novela de difícil lectura y comprensión por la cantidad de personajes que aparecen en ella, la carencia de narrador y la falta -muchas veces- de hilo conductor, puede resumirse en la historia de unos personajes que se distraen o tapan su miedo a la soledad sumergiéndose

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

en el estrépito que ofrece la ciudad de Dublín el 4 de junio de 1904.

Comparando el dibujo inicial y la pintura final, la obra pictórica mantiene la misma composición, no ha variado en nada el dibujo. Afirma Allfred Pacquement⁴⁰:

“En esta pintura sin sombras, la luz era hasta ahora mecánica y artificial, actualmente se convierte en un modo de expresión que determina el clima del cuadro. Hablábamos de una inversión del sistema. Así se expresa en un cambio de los respectivos papeles del dibujo y de la pintura. Sabemos que Adami primero ejecuta de forma sistemática un dibujo de pequeño formato, y cada pintura es su repetición estrictamente fiel. Sin embargo, si la función del dibujo es definitiva en los años 60, no siendo el cuadro más que su ampliación coloreada, ya no sucede lo mismo actualmente.”

Una figura masculina dividida en dos a la altura del final de la pierna se puede interpretar como un desdoblamiento de la misma o como dos a las que les falta una mitad. Esta ambigüedad nos ofrece múltiples significados: los dos personajes de la novela están fusionados en uno o representados cada uno como complemento del otro.

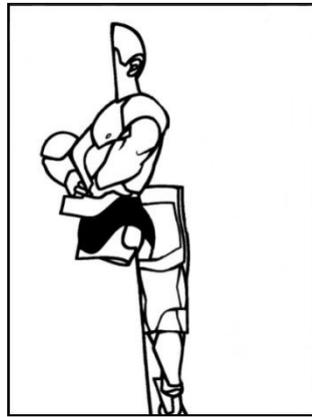
⁴⁰ Allfred Pacquement en su texto incluido en el catálogo editado con motivo de la exposición “Adami” realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1991, p. 17.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Desdoblamiento físico del personaje como desdoblamiento de la personalidad de Joyce en Stephen Dedalus, posible Ulises



Análisis del fondo.



Análisis de la figura.

de la novela.

Antes, todo quedaba dicho por la invención formal del dibujo. Las pinturas recientes no adquieren sentido más que una vez están coloreadas, cuando la luz determina su ambiente, nocturno o diurno, trágico o sereno. Adami escribe que entonces “sumerge el dibujo en la luz”.

Cada vez que Adami se ha autorretratado o ha hecho alusión a su figura en sus cuadros, lo ha hecho convirtiendo su cara en una máscara para así mostrar su determinación a aparecer alejado. La ausencia de un rostro en la figura se puede interpretar del mismo modo como ausencia de una máscara, llegando a la conclusión posible o no, de una personificación del pintor como Ulises.



(Fig. 4.2.) *Ulises*, 1975. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

Leamos una afirmación al respecto de este punto hecha por Dore Ashton⁴¹:

“El pintor soñador, semidesnudo, que se presenta ante nosotros, lleva una máscara. En los diferentes cuadros en los que Adami hace alusión a sí mismo como pintor, la máscara parece representar siempre su voluntad de mantenerse apartado, su desprecio”.

Aunque el mismo Adami, en la entrevista mantenida el día 23 de octubre de 2003 en la Galería Rosalía Sender de Valencia, con motivo de la inauguración de su exposición individual “Adami obra reciente” afirmaba que sus cuadros ofrecen múltiples interpretaciones.

Podemos afirmar que la persona retratada es Leopold Bloom por unos escritos del propio pintor al respecto del dibujo preparatorio de esta pintura que se encuentran publicados en el Catálogo de la exposición que realizó en la Galería Maeght de Barcelona en 1975 y que adjuntamos:

“Musa”

El muchacho enamorado del levantador de pesos.

⁴¹ Dore Ashton. Op. Cit. p. 31.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

“¡Oh Musa! Dime aquel hombre de multiforme ingenio que tanto erró...”

El primer verso de la Odisea: Joyce lo inscribió en la caricatura de Leopold Bloom.

‘Flexing Muscles’ en el ‘Time’ del 20 de julio de 1970, página 50.

Dos coches a lo lejos en el paisaje y Mister músculo en el papel de Ulises.

La palabra ‘Musa’ abajo a la izquierda, la escribí y la borré muchas veces.

Un dibujo de Gras permaneció siempre encima de mi mesa.”⁴²

La cara de la figura se oculta tras una parte del fondo, manteniendo así la parte más reconocible y característica del individuo, no accesible al espectador.

El fondo de la pintura está dividido en múltiples planos de color bordeados igual que la figura por la característica línea negra. En dichos planos se han integrado dos coches. Una planta en que continua una línea en la parte superior de la derecha le confiere aspecto de columna.

“En esta escena bucólica, los accesorios sugieren el viaje de Ulises, pero de un Ulises moderno que señala la disparidad antes del todo. Sea cual sea la significación

⁴² El fragmento de la obra de James Joyce lo incluimos en los anexos para agilizar la lectura.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*iconográfica de esta obra para Adami, al espectador corresponde la difícil tarea de llenar los vacíos.*⁴³

Dentro del fondo observamos la palabra “musa” entrecomillada, un elemento clave para descifrar la pintura. Como afirma Xavier Rubert de Ventós⁴⁴:

“El primer acto subversivo de Adami consiste en ponerlo todo al mismo nivel, sin mayúsculas ni dominantes. Todas las conexiones codificadas – jerárquicas, históricas etc.- quedan abolidas. Todo se conecta con todo: la gente y su circunstancia, el texto y el contexto, el presente y el pasado, nuestro viaje visual y el intelectual, la información y la percepción.”

La pintura de Adami está cargada de imágenes, textos, fragmentos de objetos, de personas, de figuras que se escapan del espacio pictórico aportando pistas para su lectura. Multitud de objetos tratados con escasa definición, inmersos dentro de un espacio compacto y rígido como señala Xavier Rubert de Ventós en su prólogo:

“Puede escapar del cuadro un trozo de paraguas, de texto o de personaje, pero lo que permanece dentro queda inexorablemente marcado por la tiranía de la composición rigurosa, del trazo continuado, del color puro y saturado.

⁴³ Dore Ashton. *Ibídem.* p. 34.

⁴⁴ Prólogo del catálogo editado por Edicions 62, S.A. a cargo de Xavier Rubert de Ventós, con motivo de la exposición *Adami, pinturas, dibujos, aquarel.les (1970-1975)* en la Galería Maeght de Barcelona realizada en 1976.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Y es el contraste entre aquella habilidad temática y esta rigidez formal – entre unos objetos poco definidos y un espacio plástico demasiado definido – lo que crea la tensión peculiar de la obra de Adami.”

La gama de color empleada en esta pintura es fundamentalmente cálida (rojos, rosas y naranjas), contrastada con el blanco de la figura masculina y con un amarillo muy luminoso situado prácticamente en el centro de la composición. Nuevamente observamos que hay partes de la pintura que se definen únicamente por la línea; la cabeza del hombre está sumergida dentro del plano naranja, de modo que si no estuviese silueteada por la línea no se distinguiría, al igual que una parte de la pierna izquierda comparte el mismo color de la zona derecha de la obra.

“Esa vibración se condensa en masas sólidas de colores netos, limitados por un dibujo preciso y apoyados en un tejido de líneas. Para Adami el color es inseparable del espacio. A su vez, el espacio nace de su dibujo. Tránsito inseparable de la línea creadora de espacios a los grandes bloques de color. Más que el complemento del dibujo, el color es su maduración, su fruto pleno.”⁴⁵

⁴⁵ Octavio Paz.Op. Cit. p. 10.

4.1.2. La Quimera, 1980.



(Fig. 4.3.) *La Quimera*, 1980. Acrílico sobre lienzo, 198 x 264 cm. Colección Georges Kiejman, París.

Obra inspirada en el romance histórico⁴⁶ sobre el que más tarde, en 1990 Sebastiano Vassalli escribiría la novela ambientada en la ciudad de Novara (Milán), del Siglo XVI. *La Quimera* narra la historia de Antonia, una recién nacida que fue abandonada a las puertas de la Casa de la Caridad de San Miguel la noche del 16 al 17 de enero de 1590, día de San Antonio, por lo que fue bautizada con el nombre de Antonia Renata Giuditta.

Le fue dado el Apellido Spagnolini (españolito) por ser morena y tener pelo y ojos oscuros; para los gustos de la época, características similares a las de un monstruo.

Educada por las monjas de la Casa de la Caridad hasta los 10 años, momento en que fue adoptada por una familia de Zardino, los Nidasio. A medida que pasaba el tiempo, la

⁴⁶ Realizamos los paralelismos con la obra de Sebastiano Vassalli por coincidir exactamente con la trama del romance.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

fealdad de Antonia se convirtió en belleza, y esta belleza crecía de igual modo que la envidia que suscitaba. Por venganza, o como consecuencia de los malestares y malos entendidos de sus vecinos con sus nuevos padres, fue acusada de brujería, dando como prueba su belleza. Se le acusó de haber hechizado a un familiar de los vecinos, de practicar la magia negra, de encontrarse con el diablo por las noches, de hacer que no lloviese, etc. Fue juzgada por el Tribunal de la Inquisición y quemada viva con sólo 20 años. Las historias de Antonia y del obispo Bascarpé son paralelas y se cruzan cuando el obispo visita la Casa de la Caridad de San Miguel y cuando la joven todavía vivía en ella. El día de la visita, estaba organizado que Antonia cantase para el obispo, pero se siente indispuesta y se desmaya delante de él. Cuando Antonia se recupera el obispo va a dar su bendición sobre la niña, quien, despistada, toca la mano del religioso para besar su anillo, algo totalmente prohibido.

Paralelismo libro – pintura:

En primer lugar analizamos los elementos que encontramos en la pintura tratando de encontrar su significado en la novela de Vassalli.

La esfinge se caracteriza por ser un animal fabuloso, impenetrable y portador de problemas, con cuerpo de león y cara de mujer. En este caso representa a Antonia, la protagonista de la novela. Antonia, desde que fue encontrada en la Casa de la Caridad de San Miguel, fue considerada un monstruo por ser mujer y por tener piel, cabellos y ojos

oscuros. Desde pequeña estuvo acostumbrada a la soledad. A medida que iba creciendo su belleza iba aumentando y eso era un impedimento importante para no ser adoptada por alguna familia. Durante su adolescencia fue envidiada por su físico y por el gran número de pretendientes que despreciaba. Cuando fue acusada por el Tribunal de la Inquisición por brujería a consecuencia de todos estos celos, una de las pruebas más rotundas que se dió en su contra fue precisamente su hermosura, denominador común de las brujas.

El cura representado en la pintura evoca al obispo de la novela Carlo Bascarpé, figura masculina que acabó sus días muy deteriorado -física y mentalmente- por haber tratado de conseguir en vano que Novara tuviese tanta importancia eclesiástica como Roma:

“Volvió a ver incluso aquella mano del obispo, larga larga y blanca, que las monjas le habían recomendado de no tocar con las suyas, y que ella al contrario había tocado... Aunque tenía ya pálida y afilada la cara, el obispo Bascarpè en la época en la que había visitado la Casa de la Caridad, no era aun aquella larva de hombre en la que se habría convertido en seguida”. Capítulo XVI “La beata panacea”⁴⁷

El ventilador hace referencia al calor insoportable que hizo durante los últimos meses de vida de Antonia. Una de las

⁴⁷ Texto original: “rivide anche quella mano del vescovo, lunga lunga e bianca, che le suore le avevano raccomandato di non sfiorare con le sue, e che lei invece aveva toccato...Nonostante foie già pallido e affilato in viso, il vescovo Bascarpè all'epoca in cui aveva visitato la Casa Pia, non era ancora quella larva d'uomo che sarebbe diventato in seguito”. Capítulo XVI ‘La beata panacea’,.p. 157. Trad. I. Alemany.

razones por las que también fue acusada de brujería fue la de hacer que no lloviese, con la consecuencia del calor.

*“Hacía calor: un calor intolerable que turbaba la mente de los animales y los hombres y que aumentaba los miedos colectivos de prodigios que se verificaban un poco por todas partes, por las villas del valle o en la misma ciudad de Novara. Capítulo XXVIII ‘La sentencia’.*⁴⁸

*“Hacia calor en esos días: un calor sofocante. El valle y toda la llanura novaresa, al sol tórrido de aquel mes de julio del agnus domini 1610, eran un inmenso pantano vaporoso que poco a poco se salaba y secaba esperando la lluvia”. Capítulo XX ‘La prisión’.*⁴⁹

*“Acabó agosto, llegó septiembre y el calor todavía no indicaba atenuarse; la lluvia no llegaba”. Capítulo XXVIII ‘Los parásitos’.*⁵⁰

La hoz es la metáfora de lo trágico, del drama que desde el principio persigue a las dos figuras que aparecen en la pintura. La hoz está detrás de las dos figuras como la muerte que les buscó de modos muy diferentes. Este elemento es muy común en la obra de Adami, y lo podemos ver en numerosas pinturas.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 273. Texto original: “Faceva caldo: un caldo intollerabile, da sconvolgere la mente degli animali e degli uomini e da dar colpo alle paure collettive di prodigi che si verificavano un pó ovunque, nei villaggi della bassa o nella stessa città de Novara”. Capitolo XXVIII ‘La sentenza’.

⁴⁹ *Ibidem*, p.355. Texto original: “Faceva caldo in quie giorni: un caldo afoso. La bassa e tutta la pianura novarese, nel sole torridi quel mese di luglio dell’annusdomini 1610, erano un’immensa palude vaporante che pian piano si prosciugava e si seccavaattendendo la pioggia”. Capitolo XX ‘La prigione’. Trad. I. Alemany.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 281. “Finí agosto, venne settembre e il caldo ancora non accennava ad attenuarsi; la pioggia non arrivava”. Capitolo XXVIII ‘I paratici’. Trad. I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

La Arquitectura en la que están ubicados los personajes en la tela evoca una arquitectura interior que bien podría ser alguno de los lugares donde estuvo encerrada Antonia-esfinge:

La celda de la Casa de la Caridad de San Miguel

La cárcel del Palacio de la Inquisición

La antigua torre del edificio del Ayuntamiento de Novara.

El color rojo predominante en la pintura puede ser interpretado como el indicativo del calor que invadió los últimos meses de la figura femenina o el color que representa el drama y la tragedia que persiguió durante toda la vida a los dos personajes.

La gama cromática utilizada es muy reducida, prácticamente son los rojos los colores predominantes en toda la pintura. Rojos para el fondo, arquitectura y figura masculina que se resaltan con los ocres del suelo, ventilador y figura femenina. El contraste máximo viene dado por el azul eléctrico de la hoz. Para definir y destacar cada elemento, una línea negra contornea cada figura creando así los volúmenes. Si no fuera por las líneas, el cuerpo del personaje masculino no se diferenciaría del fondo, ya que están tratados con colores similares.

4.1.3. (En lisant) l'Hyperion de Hölderlin, 1984.



(Fig. 4.4.) *(En lisant) l'Hyperion de Hölderlin*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm. Fundación Veranneman, Kruishoutem, Bélgica.

Por el título del cuadro se crea una triple lectura:

- Personificación de Adami leyendo el Hiperión de Hölderlin.
- Personificación del Hiperión de Hölderlin.
- Personificación de Hölderlin leyendo su propia novela.

Hölderlin ha sido uno de los escritores románticos alemanes más importantes de todos los tiempos, a pesar de su corta trayectoria literaria debida a sus problemas de salud mental. En Hiperión se destacan las manifestaciones estilísticas que diferenciaron el clasicismo del romanticismo y constituye un gran ejemplo del romanticismo autobiográfico.

Hiperión es el último titán rescatado por Hölderlin, en la novela todos los acontecimientos bañan la vida del protagonista de la tragedia. Deseaba encontrar la ubicación de los Campos Elíseos aun sabiendo que no lo conseguiría, quería establecer un orden dentro del cosmos. En palabras de Jesús Munárriz⁵¹

“El tema de Hiperión es doble: el amor por Diotima y la fundación de una comunidad de hombres libres. Ambos actos son inseparables. El punto de unión entre el amor a Diotima y el amor a la libertad es la poesía. Hiperión no sólo lucha por la libertad de Grecia, sino por la instauración de una sociedad libre; la construcción de esta comunidad futura implica asimismo un regreso a la poesía. La palabra poética es mediación entre lo sagrado y los hombres y así es el verdadero fundamento de la comunidad”.

Esta pintura es la metáfora pictórica de la búsqueda inalcanzable de la armonía dentro del cosmos. Como podemos observar:

El cuerpo está tendido igual que el libro. Cuerpo / libro. La figura dormida de Hiperión, el sueño de Hiperión físico alude metonímicamente al sueño espiritual del protagonista. Hölderlin durante sus últimos años de vida estuvo viviendo en casa de un carpintero y su mujer. Prácticamente no salía de su habitación, pasaba la mayor parte de su tiempo leyendo una y otra vez su novela Hiperión, aunque cuando se encontraba tranquilo, sobretodo en verano solía dar largos paseos que

⁵¹ HÖLDERLIN, F, 2001, Hiperión o el eremita en Grecia, Libros Hiperión, Madrid.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

podían durar entre tres y cuatro horas. Puede ser este motivo por el que la mano de la figura representada en la pintura sostenga un bastón y así indicar los paseos realizados por el anciano escritor en sus últimos años.

El ave representa el enigma, es el signo de lo sagrado. Según Hölderlin:

“Como el águila de Júpiter en el canto de las musas, escucho en mi la maravillosa e infinita armonía”.

Las sandalias se funden con la tierra y se abren al horizonte. Según Hölderlin:

“Como el cielo estrellado, estoy a un mismo tiempo quieto y en movimiento”.

Durante 1982 se produce una transformación en el estado de ánimo de Adami, lo que se traduce en cuadros de transición bañados por la melancolía que son como un grito de belleza. Según Dore Ashton.⁵²

“En las obras producidas bajo el signo de Hiperión, Adami indudablemente enfatiza el silencio que envuelve sus imágenes, y su dibujo es, por esto, “obstinado”, en la más amplia acepción de Hölderlin”.

Alfred Pacquement⁵³ comenta sobre las pinturas de los años ochenta:

⁵² Dore Ashton. Op. Cit. p. 102. Texto original: *“Nelle opere prodotte sotto il segno edell’Hyperion, Adami indubbiamente enfatizza i silenzi che avvolgono le sue immagini, e il suo disegno è, appunto, “interstiziale”, nella più ampia accezione di Hölderlin”.*

⁵³ Alfred Pacquement. Op. Cit. p. 17.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

“Adami compara la superficie del cuadro con la tranquila serenidad de una extensión de agua”.

Esto se debe a un tratamiento diferente de la luz, antes artificial y mecánica, ahora sin embargo sin sombras, lo que determina el clima del lienzo. Durante los años 60, el dibujo era el elemento determinante de la composición y el color solo era su ampliación; por el contrario, en sus obras de los años 80, el color es lo que sumerge la pintura en el ambiente: diurno, nocturno, trágico o sereno. *“Sumerge el dibujo en la luz”* son palabras escritas por Valerio Adami en sus cuadernos al respecto de lo anteriormente dicho. La línea sigue siendo la base de la obra de Adami, pero ahora disputa su importancia con el color. De nuevo vemos como la línea negra da entidad a las figuras y el entramado de pequeños trazos que se dispone en las grandes masas de color crea los efectos de redondez propia de los volúmenes representados.

Es la horizontalidad la dirección que domina la pintura; horizontal marcada por la disposición de la figura y por las tres divisiones de la composición: cielo, figura y suelo. Los tres elementos principales del lienzo (figura humana, ave y libro) se disponen longitudinalmente en el centro de la obra y están enmarcados por arriba con el color marrón oscuro y por abajo con el color amarillo. Colores en penumbra para marcar la melancolía y la serenidad reforzada por la horizontal. La melancolía y la nostalgia imperan en esta pintura de 1884 y se manifiestan además de lo dicho anteriormente, por la ausencia de detalles en las figuras y por los grandes espacios vacíos que las rodean. Añoranza que se puede traducir como soledad

que sentía Hiperión (Dios del Sol), al ser el último Dios prehelénico destronado por los dioses del Olimpo encabezados por Júpiter.

La soledad de Hölderlin durante su fatal enfermedad mental, ya que aunque vivía acompañado por los anfitriones de la casa, no recibía ninguna visita, ni de familiares ni de amigos, y cuando las tenía, las rechazaba con interminables cumplidos.

4.1.4. Dalle elegie romane di Goethe, 1985.



Grabado de Goethe.

*Más de un poema, en sus brazos,
he rimado,
y a fe que tanteando en su espalda
suavemente,
escandía los latinos hexámetros.
En tanto, ella en su plácido sueño
alentaba,
un soplo que mi sangre
encendía.*⁵⁴

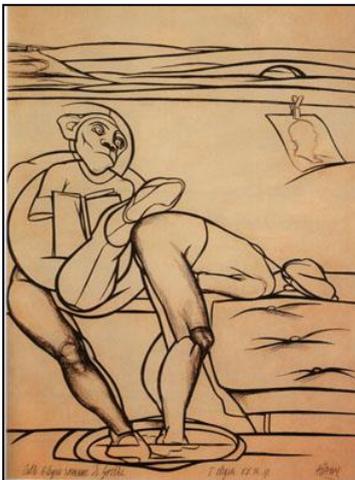
Estas son las líneas, tomadas de las elegías romanas de Goethe, concretamente de la número 5, sobre las que se basa Adami para realizar su dibujo⁵⁵:

⁵⁴ Texto original: "E spesso a lei scandito con agile man su le terga. Ho l'esametro, e spesso ho in braccio a lei rimato. Ella alita dolce, nel sonno leggero, e nel fondo. Piú segreto del petto l'alito suo m'infoca."

⁵⁵ Incluido en el texto "Della poesia" escrito por Amelia Valtonina para el catálogo Adami stanze publicado por Pagine d'Arte en 2004 con ocasión de la exposición de Adami en el Museo Villa dei Cedri. Texto original: "Sono questi i versi delle Elegie romane di Goethe a cui si ispira qui il ductus del disegno. Non vi si cerchi tuttavia l'illustrazione dell'immagine cantata dal poeta, che si potrebbe semmai ritrovare altrove, nel dipinto Reclining Nude".

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Llama la atención al ver este dibujo y confrontarlo con las líneas del poema, que no se encuentra un paralelismo entre palabras del escritor e imagen del pintor. El único elemento que tiene algo que ver, aunque sea con el título, es el retrato de Goethe que cuelga de un hilo con una pinza de tender y parece movido por el viento, el resto de figuras no tienen nada que ver, ni con los personajes del poema, ni con el sentimiento que se desprende de él. Un mono lee unas páginas (¿el poema de Goethe?) dando una patada a una figura inclinada sobre una cama. Ambos personajes tienen los pies enterrados en el suelo o sumergidos en agua, lo que crea la sensación de que no se pueden mover de donde están o de que ese sea el papel para el cual están predestinados, su sino. Estabilidad dentro del movimiento.



(Fig.4.5.) *Dalle elegie romane di Goethe*, 1985. Piedra negra sobre papel pintado, 198 x 147 cm. Fondo Adami Istituto del disegno.

La figura reclinada, por la forma de sus piernas y por el sombrero de marinero que lleva en la cabeza, tiene el aspecto de un hombre, aunque leyendo los versos anteriores se queda la duda sobre la sexualidad de ésta.

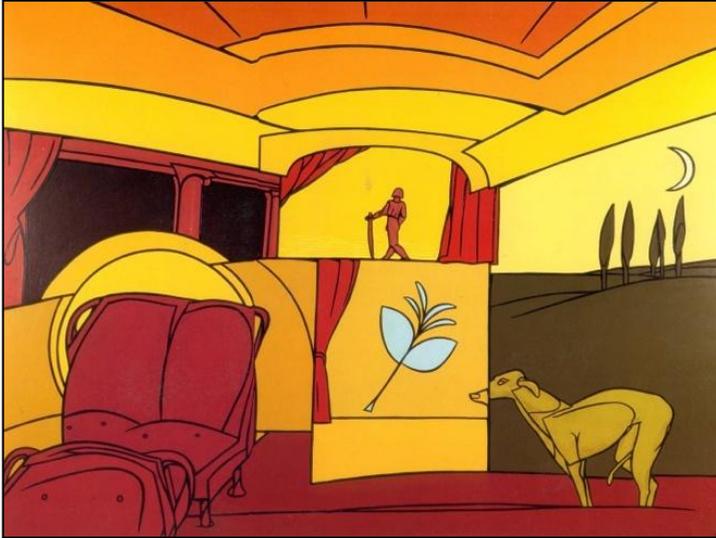
Cierto es que las anatomías que dibuja Adami suelen ser robustas y bien definidas, así

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

que no sería extraño que, a pesar de las apariencias, se tratase de una señora. Curioso es también el tratamiento que se le ha dado al mono, con cuerpo humano y cara de animal, porta camiseta, zapato y media de mujer, aumentando así el concepto de lujuria que en la pintura clásica le caracterizaba.

Interior y exterior se combinan majestuosamente en este dibujo; el hilo sobre el que cuelga el dibujo del perfil de Goethe es al mismo tiempo la línea de horizonte y el final de una posible pared de la habitación en la que se sitúan los personajes. Horizonte sobre el que podemos ver una elevación del terreno con una casa de campo, el mar y un puente.

4.1.5. Hamlet, 1988.



(Fig.4.6.) *Hamlet*, 1988 Acrílico sobre lienzo, 198 x 260 cm. Colección particular Francisco Fandos.

Pintura inspirada en la tragedia teatral de la obra *Hamlet*, escrita por William Shakesperare en 1601. Pieza teatral muy leída, apreciada, estudiada y reinterpretada, ha sido una de las tragedias claves dentro de toda la extensa obra producida por el maestro de las letras inglesas Willian Shakespeare. Como veremos varias son las pinturas que Adami ha dedicado a este tema.

Los elementos principales que aparecen en la pintura establecen posibles conexiones con el argumento de la obra literaria *Hamlet* y con la personalidad ficticia de su protagonista:

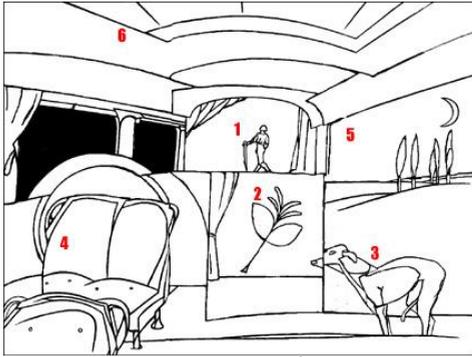
La figura masculina, de pie y apoyada sobre un bastón, claramente representa a *Hamlet*, o a un actor sobre el

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

escenario interpretando dicho personaje. El dibujo elaborado con trazos propios del cómic. Como podemos apreciar observando con detenimiento este elemento de la composición, ofrece la espalda; dando la sensación de que esté recitando algo mirando hacia el más allá, pues detrás de él se extienden unas suaves líneas horizontales trazadas con un color ligeramente más claro que el amarillo sobre el que se dispone. Trazos casi inapreciables que bien pueden evocar el mar o cualquier otro espacio abierto y tranquilo.

La planta ha sido realizada en una escala mucho mayor que el resto de los elementos del cuadro, no está tratado con un color cálido, al contrario, está coloreado con un azul muy suave; un punto frío dentro de la composición dominada por los amarillos y los rojos. Situado justo debajo de la figura masculina, por su color y por su cambio de escala, cobra mayor importancia visual que ésta, demasiado alejada para ser el primer punto de atención. En la tragedia de Shakespeare, el padre de Hamlet fue asesinado con una pócima introducida por una de sus orejas. Puede ser que esta ramita sea la representación del ingrediente con el que se elaboró la pócima maléfica o el ingrediente venenoso que se mezcló con la bebida que tío y sobrino bebieron en su lucha final y que fue la detonante de ambas muertes.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Elementos de la composición.

En la parte inferior derecha de la obra vemos un perro con el rabo entre las piernas, característica del arrepentimiento o del miedo. En la obra hay varios personajes que

se arrepienten de sus acciones: la madre de Hamlet en un acto de tensión máxima en el que Hamlet la culpa de la muerte de su primer marido y de adulterio por haberse casado con el hermano del difunto, parece arrepentirse de lo sucedido por ser el padre del protagonista de la tragedia mucho más gallardo y noble que su nuevo marido. En el acto en el que están dando sepultura a Ofelia, (la eterna enamorada de Hamlet) el propio Hamlet parece darse cuenta de las consecuencias de su ficticia locura, llegando incluso a matar a la desdichada enamorada, que llevada a la locura por su amor aparentemente no correspondido se ahoga en un río. Aun así, en la obra de Adami, las representaciones de los animales tienen papeles muy poco definidos, son añadidos poco congruentes con el resto de los elementos de la pintura, como podemos apreciar en el siguiente texto de Alfred Pacquement⁵⁶:

“En las obras en las que la imagen es estática, en las que los cuerpos fragmentados y hieráticos recuerdan a aquellos, incompletos, de las estatuas antiguas, Adami

⁵⁶ Alfred Pacquement. Op. Cit. p. 19.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

multiplica los elementos móviles: molinos de viento, pájaros volando, ruedas de carros. Un velero, sin duda accesorio de la alegoría, a menudo atraviesa la superficie coloreada. Cualquier explicación es posible, como la representación del viaje apreciado por un pintor que nunca se quedó en el mismo sitio, que ha pintado en Bombay como en Nueva York. Casi todas las pinturas de 1984 están pobladas de animales cuya presencia parece incongruente. ¿Acaso también son accesorios que aportan su sentido simbólico? ¿Irónicos y tiernos guiños a una cierta pintura clásica en la que el hombre no puede ser representado sin una criatura animal a sus pies? Sin duda, ambas cosas y mucho más. Estos últimos ejemplos dan el tono de unas obras en las que nada, ciertamente, se ha dejado al azar y en las que la evidencia de las imágenes, la mirada no deja de interrogarse. ¿La representación de un rostro es caricaturesca o simplemente esquemática? ¿O quizá tomada de cualquier fuente que justifica tal o cual actitud, tal o cual asociación? Hay que decir que hace tiempo que se ha perdido la costumbre de hacer semejantes preguntas frente a la pintura contemporánea. Adami consigue una sorprendente síntesis permaneciendo fiel a un estilo nacido de los carteles publicitarios (y de una atenta observación de la pintura moderna), sin dejar de vincularse a la necesidad de una temática intelectual ambiciosa”.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Es por este motivo que al perro representado en dos planos diferentes no sabemos si darle una significación precisa o dejarlo como un elemento accesorio. Sin embargo es curioso que esté fraccionado, su hocico en el plano izquierdo amarillo; mientras que el resto del animal está situado sobre otro plano de color, sobre el nivel verde oscuro que coincide con uno de los puntos menos luminosos de la composición. Es inevitable pensar que el hecho de haber fragmentado al can justo por el hocico, tenga que ver con la posibilidad de estar en silencio. Ha sido desplazado ligeramente hacia abajo, consigue que la lectura no sea lineal. Otro aspecto curioso de este elemento es que si la fracción se aísla, da la sensación de ser el final de un dedo. Aunque esta obra fue realizada en 1988 y el fragmento de texto que vamos a incluir a continuación está fechado en 1968, es notable que desde el comienzo de la carrera de pintor, se haya producido una constante en la fragmentación de los cuerpos para dar lugar a asociaciones de formas orgánicas que se metamorfosean.

“Estas pinturas combinan un delicioso y seductor color con imágenes que simulan indefinidas asociaciones muy turbadoras; el resultado es un estado atractivo y dudoso de significados por resolver (...) Adami también aplica su meticulosa técnica a más sujetos inocentes, paisajes e interiores, pero este último como muchas de sus figuras a menudo revela cierta obsesión, con las que

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*metamorfosea orgánicamente haciendo crecer dedos por todas partes.*⁵⁷

El sillón granate que aparece en la parte de la izquierda de la composición está vacío, nadie está sentado en él, lo que nos hace pensar que se trata de un ensayo de la obra teatral, ya que si estuviese ocupado por alguien, lo lógico sería descartar ésta posibilidad, ya no sería la representación de un ensayo sino la representación de la función. Es interesante observar el cambio de tono con respecto al suelo sobre el que está apoyado. Suelo y sillón están coloreados de rojo inglés o granate, pero el matiz es tan ínfimo que prácticamente pasa desapercibido. Si no estuviese delimitado por la fuerte línea negra la variación sería más visible.

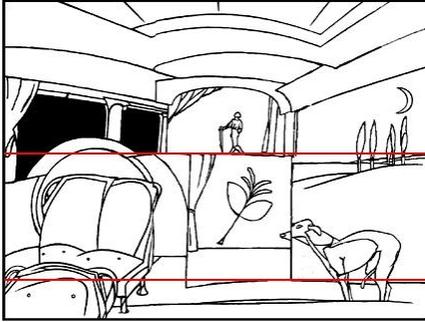
Un paisaje dentro de un espacio interior formado por una extensión de terreno pintado de verde sobre el cual se alzan cuatro árboles del mismo color, y una luna en el cielo. Este cuadro dentro del cuadro se abre como una ventana al exterior realizando el collage pictórico de la obra en general.

El fondo es básicamente un escenario fragmentado en varios planos. En la parte central podemos ver la tarima, con el telón abierto a ambas partes, y el personaje principal en su centro,

⁵⁷ Prólogo a cargo de Alan Solomon para el catálogo de la exposición realizada en Boston y Nueva York, *Young Italians* en 1968 en la que participó Valerio Adami. Texto original: "*These paintings combine a delicious, seductive color with imagines that simulate very disturbing undefined associations; the result is a compelling equivocal state of unresolved meaning (...) Adami also applies his meticulous technique to more innocent subjects, landscapes and still life interiors, but the latter like many of the figure pieces often disclose a certain obsession with plumbing, and which metamorphoses organically, tending to grow fingers everywhere*".

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

dirigiéndose hacia la izquierda. En ese lado, opuesto al paisaje, el marco de dos ventanas se abre a la oscuridad del exterior del recinto. En contraste con el paisaje de la derecha.

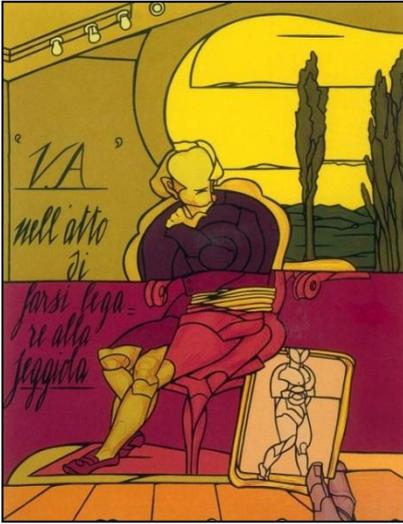


División por planos.

La composición espacial de esta obra es complicada, da la sensación de seguir el esquema de las antiguas vidrieras de las catedrales en las que las líneas de plomo dividen

el espacio y unen las masas de color al mismo tiempo, de modo, que las líneas del dibujo serían los nervios de plomo y cada uno de los planos de color, un cristal coloreado. Aunque la obra está formada por diferentes planos que ofrecen secuencias diversas del mismo acto, básicamente se puede dividir la obra en dos grandes mitades que se disponen longitudinalmente. La mitad superior y la mitad inferior. Dos acciones que se producen en un mismo lugar al mismo tiempo; personaje principal y personaje secundario interpretando cada uno su papel en un mismo instante. La línea divisoria imaginaria de ambos espacios coincidiría pues con la línea sobre la que se apoya el personaje humano que hace de Hamlet y que se podría continuar por la derecha con la línea del paisaje, aunque ésta, está ligeramente desplazada hacia abajo y por la izquierda se podría prolongar y se prolonga por encima del sillón.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig.4.7.) Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa, 1995. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.

La gama de color empleada en esta pintura de 1988 es básicamente cálida; rojos, naranjas y amarillos dominan el ambiente. En toda la pintura sólo encontramos un punto de color frío que coincide con la planta o hierva pintada de azul claro. Siendo el amarillo el color más empleado, da la sensación de ser un cuadro iluminado por el sol, de ser un interior

bañado por luz exterior. Como es característico en los cuadros de Adami, volvemos a encontrar amplias masas de color uniforme y plano contorneadas por trazos enérgicos y rotundos. Algunas de estas masas de color plano, sin embargo están trabajadas con el particular entramado de pequeñas líneas que sirve para dar volumen a algunos elementos figurativos del cuadro. Esta suave retícula se puede observar sobre la anatomía del perro, sobre la superficie del sillón, en los cortinajes y ventana de la izquierda, pero también sobre el potente fondo amarillo en el que se ha dispuesto al pequeño hombre que representa a la figura de Hamlet. La gama de color utilizada es muy similar a la empleada para realizar la pintura de 1995 *Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggier di casa*.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



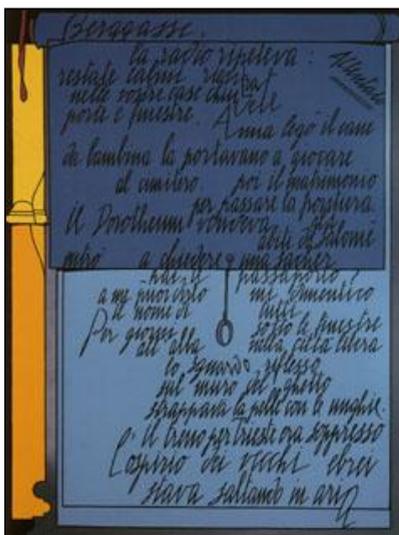
(Fig. 4.8.) *Il Castello di Amleto / Elsinore*, 1992. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm. Colección privada, Finlandia.

En la pintura de 1995, podemos observar como hay algunas características que son comunes a ambas. Tanto en una como en otra, dentro de un interior que es un escenario, se abre en la parte derecha de la composición un espacio al exterior a modo de ventana que es un paisaje en tonos verdes con árboles. Otro rasgo común es que en la mitad inferior derecha aparece un elemento de difícil lectura. En la obra de 1995 es la mano que nos enseña la imagen de un hombre desnudo, mientras que en la pintura de 1988 el elemento situado en este espacio es un perro. Ambos elementos enigmáticos están fraccionados o divididos; el perro, como veíamos antes por el hocico y el hombre por una línea recta que corta en su cintura.

Esta no es la única pintura de Adami que se centra en Hamlet como eje principal, en 2002, volvió a centrarse en este personaje dramático como veremos más adelante.

“*Il Castello di Amleto / Elsinore*” (El castillo de Hamlet / Elsinore), obra dominada por los azules y los grises, colores propios de la tristeza donde unos toques de rojo dan el contraste y la entidad al protagonista de la escena.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig.4.9.) *Attentato II*, 1978. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

No se puede decir que el personaje principal de la pintura sea el propio Hamlet, ya que por la fisonomía e indumentaria del hombre más bien parece un niño oriental que se entretiene plácidamente jugando con un velero; rodeado por un sol eclipsado. Como referencias directas con la obra de Shakespeare tenemos los siguientes elementos:

El título de la pintura es el elemento más claro, nos da todas las pistas para interpretarlo, ya que aunque no se haya leído anteriormente la tragedia del escritor inglés nos indica que el castillo es posesión de Hamlet y que está en Elsinore. La palabra escrita con caligrafía del pintor: "*Elsinore*".

No es extraño encontrar palabras y textos dentro de la obra de Adami, son pequeñas pistas que nos ayudan a descubrir los significados de ellas; hay veces que se trata de palabras únicas y otras, por el contrario que son frases completas que actúan como elementos más de la composición, llegando en casos extremos a ser prácticamente los únicos elementos de la pintura como podemos ver en la siguiente pintura de 1978, *Attentato II*. (En esta ocasión se ha escrito sobre el vértice superior derecho, en un plano diferente, alejándola del resto de

elementos, además está subrayada para indicar su importancia).

Un castillo al fondo de la composición con la arquitectura propia de las grandes fortificaciones de la Dinamarca de la época debería ser el elemento principal, dado el título de la pintura, sin embargo por su posición da la sensación de ser un elemento más del fondo.

Un libro dejado caer en el vértice inferior derecho hace referencia directa a la tragedia de Shakespeare.

4.1.6. Hamlet dressing room, 2002.

Catorce años separan las pinturas: *Hamlet* y *Hamlet dressing room*. Casi década y media que ha dejado ver una evolución significativa a todos los niveles; se puede apreciar un cambio de línea que afecta al dibujo, un cambio de tratamiento cromático, una nueva forma de plantear el tema y de titular la obra.

Por lo que respecta a la línea se mueve con una mayor flexibilidad apoyada además por el entramado reticular que es mucho más evidente y está bastante más marcado que el de la pintura de 1988 y que da a las figuras un aspecto más humano. Los colores son mucho menos artificiales; donde antes predominaba una gama cromática dominada por los rojos, sienas y amarillos, ahora vemos rosas, grises, amarillos y azules (una paleta mucho más próxima a la de sus pinturas de los años 70). Un cambio importante también es el que se

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

produce a la hora de trabajar cada elemento de las obras en cuestión.



(Fig. 4.10.) *Hamlet dressing room*, 2002. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

En la primera versión, cada figura está coloreada con un solo color; no hay separación de volúmenes si no es por la línea que la delimita y dibuja. Sin embargo, en *Hamlet dressing room*, podemos ver que en la mayoría de los objetos y figuras que aparecen hay más de un color, estos modulan el volumen y confieren una mayor riqueza visual; la

alfombra está trabajada con dos tonos de rojo inglés, la silla con dos amarillos, incluso la piel de la mujer tiene diferentes tonalidades de rosas que contrastan con las masas grises claras que se disponen sobre sus piernas y con los azules de sus zapatillas deportivas. La figura tiene la mayor importancia, ocupa un espacio más grande dentro del marco compositivo; una mujer retratada de cuerpo entero en primer plano, un retrato femenino que se esconde y llora detrás de un tocador y un conejo al lado de la mujer son los elementos principales representados. Mientras que en *Hamlet* sólo un hombre al fondo de un escenario y un perro eran las figuras animadas

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

que se ubicaban dentro de un entorno subdividido en habitáculos.

El tema que se plantea es diferente en cada pintura teniendo como nexo de unión la representación de la tragedia lírica *Hamlet*. Estamos ante una escena que muestra el momento de antes o de después del espectáculo. Un camerino en el que una enfermera prácticamente desnuda, nos muestra su curiosa anatomía y parece absorta en sus pensamientos ajena a las lágrimas de la reina y a la presencia del pequeño animal. Sentada sobre el borde de una silla capta toda la atención del espectador.

A través de las pinturas que hemos ido analizando en este capítulo, hemos podido comprobar como son numerosas las lecturas que han inspirado a Adami a la hora de pintar; diferentes y variados textos de autores también muy diversos, desde el teatro a la poesía y la novela. Escritores contemporáneos del pintor, clásicos, autores de su Italia natal o internacionales. Lo más interesante es ver como dentro de la influencia que ejerce sobre la pintura de Adami una fuente concreta, a lo largo de los años es capaz de dar varias versiones sobre ellas, con ciertas similitudes entre ellas, aún partiendo desde planteamientos completamente opuestos. Además de las múltiples visiones que puede dar sobre un mismo aspecto, es interesante ver como en líneas generales los autores escogidos por el pintor tienen ciertas similitudes. Fundamentalmente se trata de textos y novelas densas que requieren del lector un cierto tiempo y una buena disposición,

ya sea por el lenguaje utilizado o por los temas tratados. En cada una de estas obras nos ha dado las pistas suficientes como para hilar posibles significados, pero aun así, quedan en el aire muchos interrogantes sobre ellas; a Adami le gusta dejar un espacio para que la imaginación del espectador vuele, como él mismo comentaba en una entrevista mantenida el 23 de octubre en la Galería Rosalía Sender de Valencia.

4. 2. Retratos a escritores.

El retrato es un género pictórico que se ha desarrollado durante toda la Historia del Arte siendo, la época que comprende el espacio de tiempo que va desde la Baja Edad Media hasta el S.XVII, un periodo marcado por un fuerte individualismo.

En el S.XV, las grandes personalidades, artistas, banqueros y humanistas se hacían retratar como antes lo hicieron los reyes, príncipes y el alto clero con una clara intención de realzar su reputación⁵⁸.

El retrato ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, mientras que en la antigüedad se intentaban plasmar con gran exactitud todos los detalles y los hechos externos que daban veracidad al retrato centrándose en el parecido, a finales del S.XV estos detalles se fueron suavizando para dejar paso a las características que fijaban los estados de ánimo y las actitudes intelectuales o morales. Además, es en este momento en el que los estudios sobre las proporciones realizados

⁵⁸ Francastel, G y P, *El Retrato, Cátedra*, Madrid, 1988.

fundamentalmente por artistas italianos, alejan al objeto de su representación mimética, aproximándolo a su idealización.

En el S.XVIII, a pesar del nacimiento y difusión de la fotografía, este género pictórico se desarrolló notablemente, ya que la necesidad de personalización era muy fuerte. Al mismo tiempo se van a trabajar tres tipos de retrato diferentes: el retrato de ostentación, donde la figura se muestra realizando sus funciones (laborales, políticas, etc.); el retrato de tres cuartos; y el busto, que es la solución más práctica para advertir el parecido con el referente. En el S.XIX, sin embargo, corrientes artísticas como el realismo, el naturalismo o el impresionismo empiezan a ofrecer multitud de variantes sobre este género y sólo algunas tendencias de crítica social que se dedicaban al objeto en el S. XX consiguieron ofrecer algunos retratos expresivos. Es de notar que ya en la Edad Media, Andre Félibien, amigo de Nicolas Poussin fuese el primero en hacer una distinción entre los términos retrato, figura y representación; el retrato se restringía a algunas personalidades, la figura se centraba en animales y la representación en plantas y vegetación. Durante los primeros años de la década de los sesenta, Adami plasmaba sobre sus lienzos su particular visión crítica del propio tiempo. Habitaciones de hotel, cuerpos en continua metamorfosis, sofás y cabinas telefónicas, configuraban un espacio en el cual no había cabida para el rostro humano. Es en 1966 cuando

pinta su primer retrato *I baffi di Nietzsche* (Los bigotes de Nietzsche). Amelia Valtolina⁵⁹ afirma:

“Será quizás porque con I baffi di Nietzsche, la línea descubre en el retrato un lugar privilegiado para reflejar sobre la propia voluntad de representar aquello que la forma por sí misma no representa – el invisible –; será quizás incluso porque, de ahora en adelante, el lenguaje pictórico del artista dialoga a menudo con el pensamiento filosófico, musical, literario; sea como sea, a partir de los años sesenta, los retratos se suceden.”

Adami ha cultivado casi todos los géneros de la pintura; paisaje, paisaje urbano, figura, retrato, autorretrato, naturaleza muerta. En los retratos descubriremos la importancia que ejercen ciertos escritores y compositores musicales en su pintura. Nada tiene que ver con el retrato clásico, ya que Adami no pinta los rasgos fisonómicos de sus modelos sino aquello que está detrás de la apariencia. Para explicar esto, podemos remitirnos al prólogo de Octavio Paz que se encuentra en el catálogo editado por el Instituto Valenciano de Arte Moderno a propósito de la exposición retrospectiva de Adami celebrada en 1991.

“Además de estas escenas y ambientes que son imágenes fijas del desasosiego, Adami ha pintado retratos de escritores, filósofos, músicos y personajes históricos. No son retratos realistas y todos me producen

⁵⁹ Valtolina, A. «I retratti di Adami» Texto enviado de A. Valtolina a I. Alemany por correo electrónico. Traduc. I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

un escalofrío. Casi ninguno se parece a su modelo; si algunos presentan una semejanza superficial con los originales, la corrigen mostrando aspectos desconocidos y desconcertantes del personaje. No son emblemas sino enigmas sucesivos y dispares que inventa el tiempo. A las pretendidas enseñanzas de la historia y de la biografía, Adami opone el fondo abismal de cada alma. No pinta desconocidos: pinta lo desconocido que se esconde en cada uno de nosotros. En realidad, no lo pinta, sería imposible; lo señala. Moraleja más cerca de la metafísica que de la historia y la psicología: nadie se parece a sí mismo”.

Como señala Dore Ashton⁶⁰:

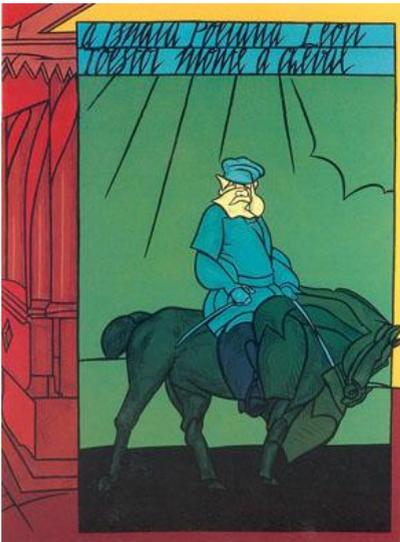
“Tras su estancia en Nueva York, la obra de Adami ya no tenía nada que ver con la actualidad y cuestionaba la crítica social. Su costumbre de leer todas las mañanas empezó a traslucirse en su dibujo. A partir de 1972, encontraba los temas de sus pinturas en una mina de recuerdos literarios o históricos, apoyados a veces por encuentros fortuitos o por rápidos bosquejos recogidos a lo largo de sus incesantes viajes. Adami no se contentó solamente con abrir su imaginación a otras épocas y a otros lugares que siempre interesaron al fabulista, sino que se permitió el dejar entrar la escritura en la pintura como un elemento literario”.

⁶⁰ Dore Ashton. Op. Cit. p. 24.

4.2.1. Tolstoi, 1989.

En esta pintura de 1989, tomaremos como punto de partida tres textos; dos del propio Adami, escritos en dos momentos diferentes y otro de la galerista Marisa del Re.

En cada uno de ellos se hace referencia a un aspecto concreto de la pintura: el dibujo, el color y el significado. El primer texto trata de unas anotaciones hechas en su cuaderno, más tarde publicados como *Diario del desorden* por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Este escrito acompaña el boceto inicial de la pintura y es su punto de arranque.



(Fig. 4. 11.) *Tolstoi*, 1989. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

En él, nos da las claves para descifrar la arquitectura que se incluye en el margen izquierdo de la pintura. Así, estas columnas se leen como la casa del protagonista de la escena. Pero va un poco más allá, incluyendo los adjetivos “*Soledad y abandono*”, nos indica cómo leer las puntas que a modo de hojas dentadas se ubican en su

parte superior.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

“L.T. (27.12.89). “A Yasnaia Poljana Leon Tolstoi monte à chaval”. A la izquierda, la casa de Tolstoi. Soledad y abandono”⁶¹.

Por otra parte, dos años más tarde, en 1990, Adami realizó una exposición individual en la galería neoyorquina de Marisa del Re que se acompañó con la edición de un catálogo. En este catálogo se incluyen textos del pintor que son reflexiones sobre la pintura y el arte. El que acompaña esta pintura nos habla del color:

“Malmö Hotel Noble House.

El norte me ha enseñado que el color depende de la luz, etc. El paisaje se pinta de violeta y amarillo si el sol está en el horizonte, etc. Del sur he aprendido, por el contrario, la noción táctil: el color como elemento plástico de las cosas, etc. En la pintura más coloreada puede esconderse la voluntad de eliminar del todo el color”⁶².

⁶¹ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia.

⁶² ADAMI (1990) May 3rd to June 2nd. Marisa del Re Gallery, 41 East 57 Street, NY. Texto original:” I visited Valerio Adami recently in his studio where he showed me the selection of new paintings for the current exhibition. As usual, the atmosphere was relaxed and informal, and at the same time exhilarant, as if I were in someplace exotically remote. There was one painting there in particular which struck me very strongly – a picture of a man, wizened with age, sitting astride a horse. He stared out from the canvas, his face a mixture of nobility and weariness. The fingers of an unseen sun reached down to him from above. I mentioned how much I liked it. This one is all about the death of Leon Tolstoy,” Valerio quickly informed me. I read again the inscription overhead, written in the artist’s unmistakable hand. “Do you know how Tolstoy died?” he asked. As I listened for some moments, Valerio related to me the details of the great writer’s final adventure at the age of ninety, and how an entire nation went looking for their lost master who had escaped – slipped away – on horseback into the Russian wilderness. And I thought to myself, “This is what is so great about Valerio Adami. Not only is he a great painter, and an artist of real consequence and substance, he also has such a broad and well-balanced sensibility, one that is concerned not only

Así podríamos concluir que en Adami el color es la mezcla de la luz y la sensación que quiere conferir a la escena, pudiendo ser el resultado de un ejercicio completamente mental. Observamos que los colores complementarios verde y rojo son los que dominan la composición marcando los espacios deliberadamente determinados y diferenciados en fragmentos que se disponen como un cuadro dentro de otro cuadro. El efecto de profundidad ha sido cancelado por este juego óptico. El fondo no se mantiene alejado, sino al mismo nivel, gracias a dichos contrastes, creando el doble “telón” de la escena. Por una parte tenemos el fondo verde del primer nivel, que se nos muestra como un paisaje vacío y desolado, y por otra parte la arquitectura de la casa de Tolstoi, pintada en unos rojos saturados. Ambos están enmarcados por una esquina amarilla muy luminosa que nos indica un hipotético tercer espacio.

Para hablar del significado preciso de la pintura nos remitiremos al texto de Marisa del Re incluido en el mismo catálogo, en él explica la sensación que la visión de esta pintura le produjo. Todo en ella es inquietante, su dibujo característico, su fuerte línea negra que delimita amplios espacios de color saturado, los formatos grandes y los temas siempre revisados bajo una óptica personal.

with process of painting, but takes into its scope the literary, intellectual, and worldly nature of art”. From the beginning, Valerio Adami has always worked things his own way, untethered by any school of influence. He does not fit well, consequently, into an easy analysis. Adami is both a painter and a poet, guided by a good heart, a generous spirit, and an exquisite talent completely his own”.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

“Visité a Valerio Adami recientemente en su estudio donde me mostró la selección de sus nuevas pinturas para la siguiente exposición. Como de costumbre, la atmósfera era relajada e informal, y al mismo tiempo estimulante, como si estuviese en un lugar exóticamente remoto.

Había una pintura en particular que llamó mi atención – la pintura de un hombre, entrado en años, sentado a lomos de un caballo. Miraba fijamente fuera del lienzo, su cara era una mezcla de nobleza y cansancio. Los dedos de un invisible sol lo iluminaban todo desde arriba.

Le mencioné cuanto me gusto.

‘Este es sobre la muerte de Leon Tolstoy,’ Valerio me informó rápidamente.

Leí de nuevo la inscripción de encima, escrita con la inconfundible mano del artista.

‘¿Sabes cómo murió Tolstoy?’, me preguntó.

Mientras escuchaba unos instantes, Valerio me relató los detalles de la aventura final del genial escritor a la edad de noventa años, y cómo una nación entera buscó a su perdido maestro que escapó – se escabulló- a caballo dentro del desierto ruso.

Y pensé para mi misma, ‘esto es lo que es tan grande en Valerio Adami. No es sólo que es un gran pintor, un artista consecuente y sustancial, tiene una sensibilidad equilibrada, no sólo se interesa por el proceso de la pintura, sino que la lleva a su ámbito literario, intelectual, y de la naturaleza mundana del arte’.

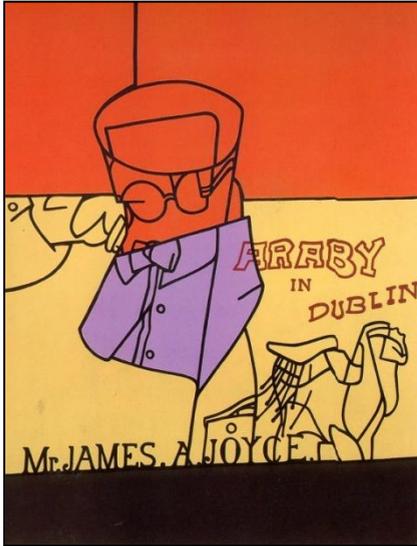
4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Desde el principio, Valerio Adami ha trabajado siempre las cosas a su manera, más allá de cualquier influencia o escuela. Consecuentemente no casa bien con los análisis sencillos. Adami es al mismo tiempo un pintor y un poeta, guiado por un buen corazón, un espíritu generoso, y un exquisito talento completamente suyo.”

Así, sabemos que más allá de realizar el retrato del fabuloso escritor, lo que hace es mostrarnos un pasaje muy concreto de su vida, más concretamente de su muerte. De cómo abandona su casa montado a lomos de un caballo para adentrarse en las tierras de Rusia. Por el modo de representar la figura, sabemos cómo debió ser la actitud del mismo al enfrentarse a este hecho, o cómo lo imaginó Adami. Se nos presenta a un hombre gallardo, con actitud serena, casi desafiante, erguido sobre el caballo, como si de una escultura ecuestre se tratase, con aire victorioso.

4.2.2. Ritratto di James Joyce, 1971.

Los elementos que aparecen en la obra son casi tan reducidos como sus colores:



(Fig. 4.12.) *Ritratto di James Joyce*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. Colección Christine y Jacques Dupin, París.

“Porque, en la iconografía de Adami, la referencia es siempre una duda, siempre incierta en sus partes, sino en su totalidad. Eso es intencionalmente equívoco, ya que confunde siempre en sí misma puntos de agarre múltiples. Tanto que parecería casi que esta pintura trabajase deshaciendo todos los significados que pudiesen venirle del exterior, incluso

*de la imagen fotográfica, por explosión de la unidad de sentidos y por reagrupamiento insólito de sus partes. (...) Al contrario, una imagen de Adami se refiere siempre a espectáculos cuya organización es, con absoluta certeza, artificial y son elegidos por su artificiosidad”*⁶³

⁶³ Marc Le Bot, “Due ritratti di James Joyce”, texto incluido en el prólogo del catálogo editado por Skira Editore en 1988 con motivo de la exposición “Gli Adami di Adami” realizada en el Palazzo Medici Riccardi de Florencia. Texto original: *“Perchè, nell’iconografia dell’Adami, il riferimento è sempre un dubbio, sempre incerto nelle sue parti, se non nel suo insieme. Esso è intencionalmente equivoco, poichè confonde sempre in sé punti di aggancio multipli. Tanto che parrebbe quasi che questa pittura lavori a disfare tutti i significati che potrebbero venirle dall’esterno, anche dall’immagine*

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Fotografía de James Joyce.

Como características representativas del personaje vemos tres símbolos que aluden a la manera de vestir del escritor: unas gafas que nunca le abandonaron debido a sus problemas de vista, el lazo de una pajarita y una camisa de vestir abotonada. No se trata de un retrato realista en el sentido clásico de la palabra, ya que para saber a quien se representa es necesario el texto, sin él difícilmente sabríamos deducir a quien se retrata debido a la carencia de detalles que aluden a su fisonomía.

“Contrariamente a la fotografía, estos dos retratos de James Joyce de Adami no preceden a ninguna verdad psicológica relativa al sujeto, ni a ninguna información referida a su personaje. Pero desde la obra escrita de

fotografica, per esplosione delle unità si sensi e per assiemegaggio insólito delle loro parti. (..) Al contrario, un'immagine dell'Adami si riferisce sempre a spettacoli la cui organizzazione è, con assoluta chiarezza, artificiale e che vengono scelti per la loro artificiosità.”Traducción de I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*Joyce a la pintura de Adami, como el lenguaje de Joyce, se abre un libertad lúdica del imaginario donde, como en el sueño pero siguiendo otros procedimientos, cada corte y cada asociación fragmentaria es posible, donde coexisten los sectores heterogéneos de la imagen y del texto, donde deshace la totalidad constituida, donde se inventan unidades nuevas de las que es necesario descifrar el significado, donde no vale el principio de no contradicción”.*⁶⁴

Los textos: “Araby in Dublín” y “Mr. James. A. Joyce.” son igual o más importantes que la figura.

*“La alusión a un retrato de James Joyce (el autor de Ulises y de La veglia di Finnegan, de origen irlandés que vivió mucho tiempo en Trieste y en París) aparece al lado de la cita de un cartel publicado por un bazar de Dublín que Joyce visitó y del nombre completo de Joyce con una tipografía de 1904”.*⁶⁵

⁶⁴ Marc Le Bot. *Ibidem.* p. 24. Texto original: “*Contrariamente alla fotografia, questi due ritratti di James Joyce dell’Adami non precedono ad alcuna verità psicologica relativa al soggetto, né ad alcuna informazione riguardante il suo personaggio. Ma dall’opera scritta di Joyce alla pittura di Adami, come il linguaggio di Joyce, si apre una libertà ludica dell’immaginario dove, come nel sogno ma secondo altre procedure, ogni taglio e ogni associazione frammentaria è possibile, dove coesistono i settori eterogenei dell’immagine e del testo, dove si disfano la totalità costituite, dove s’inventano unità nuove di cui bisogna decriptare il significato, dove non vale il principio de non contraddizione*” Trad: I. Alemany.

⁶⁵ Helmut Heissenbüttel p. 34. Texto original: “*L’allusione a un ritratto di James Joyce (l’autore di Ulisse e di La veglia di Finnegan, di origine irlandese e che visse a lungo a Trieste e a Parigi) appare accanto alla citazione di un cartellone pubblicato per un bazar di Dublino che Joyce visitò e al nome completo di Joyce in una tipografia del 1904*”. Trad: I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Un dromedario, aparece en el cartel publicitario tomado como referencia para realizar la pintura. La figura, dibujada sobre el fondo amarillo, carece de color propio, se funde con el fondo y se aleja de él sólo por la potencia de la línea negra que lo delimita.

Muchos de los escritores y sus obras sobre las que Adami toma referencias, están a su vez influenciados por el mundo árabe. Tanto André Gide como James Joyce, en sus escritos, hacen muchas alusiones o hablan directamente de estos lugares; el mismo Adami ha realizado a lo largo de su trayectoria de pintor numerosos viajes y obras que aluden a este tema, por ejemplo: “Il ghetto” de 1991, “La vallée de Jerusalem” de 1992, “The Great Moghul (Ahmadabad)” y “La terre natale” de 1994 y “Paesaggio sul Gange (Varanasi)” de 1996, entre otras.

A propósito de esta pintura de 1971, afirma Alfred Pacquement⁶⁶:

“Fragmentos de un cartel de la kermesse Araby tal como lo evoca Joyce en una narración de Dublineses, fotografía del escritor, color anaranjado para simbolizar el desierto, todos estos elementos se encuentran mezclados, superpuestos habría que decir, en una sola imagen”

“En esta imagen no se podrán de hecho descubrir más que pocos elementos indescifrables y los pocos trazados como identificables son fundamentalmente impersonales.

⁶⁶ Alfred Pacquement. Op. Cit. p. 15.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*Su analogía junto con los trazos específicos del modelo no podrá ser establecida más que condicionadamente y más adelante. Se podrá establecer solamente a condición de conocer el documento fotográfico tomado para la imagen pintada, porque la pintura deja solamente reconocer, dentro de su impersonalidad, la parte alta de un busto, un cráneo, troncado a la manera de un documento arqueológico, unas gafas, un nudo de pajarita, botones, un cuello, el revés de dos mangas de una chaqueta, quizás una manga y un puño. Pero no todas las unidades del dibujo son nombrables”.*⁶⁷

La composición está dividida horizontalmente en tres partes que vienen dadas por los tres colores predominantes; naranja, amarillo y marrón oscuro, aunque se puede hacer otra división atendiendo a la ubicación de la figura principal, de modo que el espacio pictórico se partiría en dos mitades longitudinales, tomando como centro el retrato de Joyce con la potente camisa pintada de morado, equilibrando la composición. Esta división está reforzada además por las líneas negras que suben y bajan respectivamente desde la figura principal.

⁶⁷ Helmut Heissenbüttel *Ibidem*. p. 24. Texto original: *“In questa immagine non si potranno infatti scoprire che pochi elementi identificabili e i pochi tracciati identificati sono anzitutto impersonali. La loro analogía con i tratti specifici del modello non potrà venir stabilita che condizionatamente e in seguito. E potrà esserlo soltanto a condizione di conoscere il documento fotografico ripreso dall’immagine dipinta, perché il dipinto lascia soltanto riconoscere, nella loro impersonalità, l’alto di un busto e un cranio, troncati alla maniera di un documento archeologico, un paio di occhiali, un nodo a farfalla, dei bottoni, un collo, il risvolto dei due lembi de una giacca, forse una mania e un polsino. Ma non tutte le unità definite dal tratto sono nominabili ».*
Trad: I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

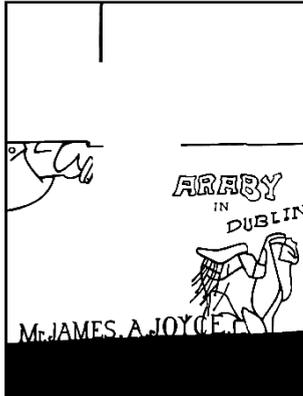
El retrato está ligeramente desplazado del centro, hacia el margen superior izquierdo, compensado por la diagonal en la que asciende el plano oscuro de la base y por el dibujo esquemático del dromedario.



Análisis de la división áurea 1. Análisis de la división áurea 2.

Con más detalle podemos observar como cada elemento está ubicado según las divisiones áureas en las que se puede fraccionar el espacio. Tomando como referencia las divisiones de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba (análisis de la división áurea 1), la figura queda justo en el vértice inferior que crean las líneas divisorias compensándose con el dibujo del dromedario. Mientras que si como referencia tomamos las divisiones de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo (análisis de la división áurea 2), el retrato se mantiene justo en el vértice superior de la intersección formada por dichas líneas compositivas, equilibrado por los trazos que describen el puño de la camisa y que se extienden en horizontal desde el margen izquierdo hasta la cabeza.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Análisis del fondo.



Análisis de la figura.

La gama de colores utilizada es muy reducida, sólo cuatro colores:

“Sucede en el retrato de James Joyce que no nos da pistas sobre la tela, su nombre y su referente no serán dados al espectador enseguida, si este se acerca a leer el texto escrito en el cartel. Esta imagen, de hecho, no es fundamentalmente un retrato. Es sobretodo, para el ojo, el verde y el rojo, cada uno de estos valores desdoblado en dos valores claro y oscuro, iguales en dos a dos: esto, sobretodo, es una combinación cromática en cinco términos, si es verdad que las líneas de contorno negras, por su longitud y su espesor, valen como un no-color negro. Y esta imagen es aun así un retrato. Es el retrato de un hombre, sin ninguna duda. Pero es un retrato falso, que juega con las leyes del género, que es innombrable

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*con el nombre propio o personal de James Joyce, indicado aun así por el título”.*⁶⁸



Cartel publicitario.

El color naranja representa el desierto y los tiempos lejanos como podemos ver en otro cuadro de Adami titulado *Et in Arcadia ego* de 1977. El margen inferior de esta masa anaranjada que divide la pintura coincide además con una división áurea, a diferencia del plano oscuro que está dominado por una diagonal, se mantiene paralelo al eje horizontal del cuadro.

El amarillo, en la parte central de la pintura; significa para el pintor la infancia donde únicamente había mañanas. Araby es un episodio de infancia en la novela de Joyce.

El color morado de la camisa ejerce un punto de anclaje centrando el punto de vista.

⁶⁸ Helmut Heissenbüttel. *Ibidem.* pp. 23-24. Texto original: “*Così è per il Ritratto di James Joyce che non reca dicitura alcuna sulla tela, il cui nome e il cui riferimento non verano dati che in seguito allo spettatore, se questi si avvinina per leggere il testo inscrito nel cartiglio. Questa immagine, infatti, non è anzitutto un ritratto. È anzitutto, per l’occhio, il verde e il rosso, ciascuno di questi colori essendo sdoppiato in due valori chiari e scuri, uguali a due e due: cioè, anzitutto, è una convinazione cromática in cinque termini, se è vero che le linee di contorno nere, per la loro larghezza e il loro spessore, valgono come non-colore nero. E questa immagine è tuttavia anche un ritratto. È il ritratto di un uomo, senza alcun dubbio. Ma è un falso ritratto, che bara con le leggi del genere, che è innominabile con un nome propio o personale di James Joyce, indicato tuttavia dal titolo*”. Trad: I. Alemany.

El marrón oscuro de la base asienta la composición.

Aunque el texto aparece fundamentalmente en su obra de la década de los 80 como caligrafía del propio pintor, podemos ver en esta pintura de 1971 la relevante importancia que cobra la tipografía. Las palabras dibujadas adquieren cualidades de imagen, así el espectador establece sus conexiones.

Según el mismo Adami:

“Una palabra escrita en una pintura capta inmediatamente el ojo” o “la verdad del cuadro la posee el lenguaje, en él residen las cosas que el autor querría mantener escondidas.”

Según Roland Barthes:

“Hoy en día parece que, en cuanto a la comunicación de masas, el lenguaje lingüístico está presente en todas las imágenes: bien bajo forma de titular, texto explicativo, artículo de prensa, diálogo de película o globo de cómic; aún constituimos, y quizá más que nunca, una civilización basada en la escritura, ya que la escritura y la palabra siguen siendo elementos con consistencia en la estructura de la información.”⁶⁹

Pero en la obra de Adami el texto va más allá. Continuando con las afirmaciones de Roland Barthes podemos decir que el texto tiene dos funciones con respecto al mensaje icónico, estas funciones son la de anclaje y la de relevo. La función de anclaje

⁶⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obturo*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 37.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

es la que nos ayuda a identificar los diferentes elementos de la escena mientras que la de relevo pone en relación complementaria la imagen y la palabra, haciendo que la palabra ayude a avanzar la acción dando mensajes que no se encuentran en la imagen.

“El anclaje es un control, detenta una responsabilidad sobre el uso del mensaje frente a la potencia proyectiva de las imágenes; con respecto a la libertad de significación de la imagen, el texto toma un valor represor, y es comprensible que sea todo en el texto donde la sociedad imponga su moral y su ideología (...) Es más rara la función de relevo (al menos por lo que respecta a la imagen fija) (...) En estos casos, la palabra (casi siempre un fragmento de diálogo) y la imagen están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes, y la unidad del mensaje tiene lugar a nivel superior (...) el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen.”⁷⁰

En la obra *Ritratto di James Joyce*, observamos esta doble función del texto.

Sobre el lienzo podemos leer: **ARABY / IN / DUBLÍN / Mr. James. A. Joyce.**

⁷⁰ Roland Barthes, Op. Cit. pp.36 y 37.

Por la función de anclaje de estas palabras nos llaman la atención y nos indican una posible frase de James A. Joyce.

Araby in Dublín está escrito en tres niveles distintos con tres tipografías diferentes. Ésta es una frase que James Joyce nunca escribió, lo que sí que escribió fue una novela titulada *Dublinenses* que contenía un capítulo llamado *Araby*. La novela se escribió entre 1904 y 1907 durante el tiempo que estuvo instalado en Trieste, pero no se publicó hasta junio de 1914 por los problemas de censura que afectaban tanto a escritores como impresores. Se trata de una colección de 15 relatos que narran la inmovilidad y la parálisis que caracterizaban a su país natal, ya que la intención del escritor era la de relatar un episodio moral en la vida de la Irlanda del momento. La novela está dividida en: relatos de infancia, de adolescencia, episodios de la vida adulta e historias de la vida pública. *Araby* es el último episodio de los relatos de infancia. Se terminó de redactar en 1907 y el título hace alusión a un mercado que se situó en la calle North Richmond Street, calle en la que vivió la familia Joyce durante algún tiempo, también hace alusión a la influencia que ejercía Oriente sobre la Gran Bretaña del siglo XIX.

Por otra parte, en la frase dividida por cuatro puntos **Mr. James. A. Joyce.** encontramos que Mr. Joyce sería el nombre del escritor irlandés tomado como señor, como hombre corriente, mientras que **James. A. Joyce.** sería como se le llamaría si se le tomara como una celebridad, así pues,

tenemos que **Mr. James. A. Joyce.** es la unión entre la celebridad y el hombre.

A propósito del texto incluido en la pintura *Ritratto di James Joyce*, Alfred Pacquement comenta:

“Aquí, emplea frecuentemente la escritura, inscribiendo un nombre, una fecha, a veces una frase completa en el cuadro. El texto también adquiere un lugar en el sistema lineal de la composición, añadiendo un grafismo complementario. Hace un poco el papel de “conexión” con el tema como lo hacían las fotografías de partida en las pinturas de 1966. Adami declaraba entonces que, a través de la referencia confesada, quería obligar al espectador a efectuar una lectura del cuadro más que quedarse en la superficie”.

Dore Ashton⁷¹ comenta a propósito de este retrato lo siguiente:

“Se autoriza al espectador a tomar parte en una reconstrucción de la historia de las asociaciones libres del pintor, así como en los acontecimientos de la vida de los personajes cuyo retrato hace. Se trata de alegorías modernas. (...) La introducción del rostro humano fue, para Adami, un momento significativo. ¿Acaso el rostro no es, efectivamente, la parte más descifrable, la más expresiva de la anatomía? Sin embargo, los rostros pintados por Adami, tanto el de Freud como el de Joyce, son inexpressivos. No en el sentido en que lo entendía Matisse cuando escribía, en 1907, en sus Notes d’un

⁷¹ Dore Ashton. Op. Cit. pp. 24 y 25.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

peintre, que la expresión 'no reside en la pasión que estallara sobre un rostro que se afirmara con un movimiento violento. Está en la disposición de mi cuadro'. Pues Adami más bien crea un puzzle. Al espectador corresponde sacar conclusiones llenando los vacíos - ocasión que han aprovechado los historiadores del arte y otros críticos que han escarbado en gran medida en los retratos que Adami hizo de Freud y de Joyce, y han escrito mucho sobre sus referencias ocultas".

Como apuntaba Octavio Paz en el fragmento de su prólogo que hemos incluido, Dore Ashton también nota la importancia de la literatura en la pintura de Adami.

"La vuelta de Adami al clasicismo, que tuvo lugar sigilosamente a finales de los años 70, se acompañó de una fiebre por la lectura. La mayor parte de sus declaraciones públicas eran el resultado de una profunda crítica de la tradición y de las aclaraciones hechas por grandes nombres de la historia del arte, especialmente Wölfflin y Panofsky. Tras haber descubierto la definición de Panofsky, la iconografía se convierte en una consideración de capital importancia para Adami".⁷²

A propósito de este retrato, el autor no ha tenido inconveniente en publicar el material que le ha servido como punto de partida; una fotografía de James Joyce con sus gafas y una publicación del bazar "Araby", aunque este material no es el retrato de

⁷² Dore Ashston. *Ibidem.* pp. 25 y 26.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

James Joyce, es únicamente el punto de partida. La línea comienza a moverse para plasmar aquello que el rostro no puede hacer, es por este motivo que la semejanza o no con el referente poco importa al pintor. Da la sensación de que el retrato desaparezca mostrando la forma de la idea, la melancolía. A este respecto Amelia Valtolina señala:

“Pero, ¿no es Araby un relato de melancolía? ¿y la cabeza reclinada, apoyada sobre el brazo, no es una imagen del humor melancólico? Abandonando la fotografía de Joyce, la línea llega hasta, entre tantos pliegues, a desplegar el secreto de una cara, su melancolía o, más general, la melancolía del artista, no excluyendo ni siquiera al artista que ha pintado el cuadro”.

Cada uno de los elementos de la pintura proporciona una clave para su interpretación, siendo todos y cada uno de ellos importantes a la hora de hilar su correcto significado. Más que un retrato en sí mismo parece una serie de pistas que nos van introduciendo poco a poco en una escena completa; no se trata del rostro de un hombre, ni de su posición reflexiva marcada por la forma de apoyar su cabeza sobre su brazo, ni de un escritor melancólico y dublinés. Se trata de todos y cada uno de estos aspectos unidos bajo la particular visión de Adami, en la obra difícilmente encontraremos un retrato realista en el sentido de una imagen que busca el parecido mimético con la realidad, lo que iremos descubriendo son imágenes por medio de un dibujo muy particular y un uso propio del color ayudado con

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

palabras y frases que permiten evocar historias. A la hora de mirarlas no nos podemos quedar con el aspecto que ofrecen a simple vista, ya que nos interrogan constantemente. La pintura de Adami está cargada de numerosos elementos, de pistas ocultas que requieren un tiempo para ser asimilados por el espectador, y de esta forma resulta más rica su lectura.

4.2.3. Ritratto di Isaac Babel, 1972.



(Fig. 4. 13.) Ritratto di Isaac Babel, 1972 . Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

Isaac Babel (1894 – 1941), fue un escritor ruso muy apreciado por sus relatos breves caracterizados por tramas argumentales complicadas y condensadas. Nacido en Odessa, puerto principal ucraniano del Mar Negro, recogió en “Caballería roja” (1929), una serie de cuentos que se basaban en la experiencia vivida cuando sirvió en las fuerzas armadas rusas en Polonia.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Fotografía utilizada por el pintor e incluida en *Adami* (1974), Milán, Studio Marconi.

Esta novela, una de las más sobresalientes de la literatura bélica, relata la formación de un cuerpo creado por Budienny, describiendo el horror de las batallas con tal realismo que trataron de impedir su publicación, teniendo

que salir en su defensa el propio Stalin.



(Fig. 4.14.) *Illustrirte Zeitung*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 198 x147 cm.



Fotografía utilizada por el pintor e incluida en *Adami* (1974), Milán, Studio Marconi.

Mirando el conjunto de la obra realizada por Adami, observamos que son muchos los trabajos que dedica a la

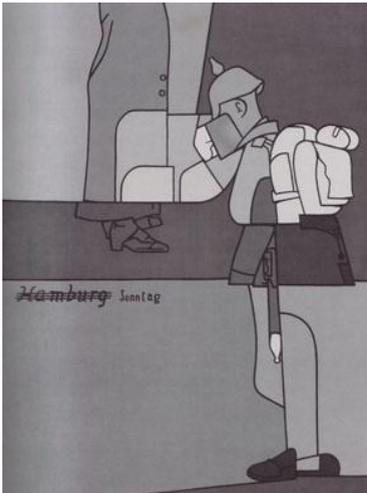
4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

historia y a la política, en especial a la Segunda Guerra Mundial. De modo que, no es de extrañar figuras como Stalin, el Acorazado Potemkin, o escritores de ese momento histórico se reflejen en sus pinturas.

No se trata de parcelas aisladas, pues se enriquecen unas a otras y hacen que los análisis sean más y más complejos.

Podemos afirmar que la elección de este escritor como punto de partida de una pintura está ampliamente relacionada con los mismos intereses que le hicieron trabajar pinturas anteriores como *Corazza Potemkin* en 1970 o *Illustrirte Zeitung* de 1971.

Los temas se repiten continuamente añadiendo más datos cada vez más complicados a su discurso narrativo.



(Fig. 4. 15.) La domenica di Amburgo, 1971. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Su manera de proceder se repite continuamente. Puede encontrar por casualidad una fotografía en un periódico o en un cartel publicitario y sobre ella da una visión completamente personal, la hace suya dotándola de un discurso particular. Estas elecciones no son completamente casuales en el sentido de que el ojo del artista está “educado” por el gusto y

su inquietud intelectual.

A propósito de estas pinturas del mismo año tituladas *Illustrirte Zeitung* y *La domenica di Amburgo*, Adami escribe⁷³:

“La domenica de Amburgo.

Illustrirte Zeitung

La idea de estos cuadros me ha venido de unos recortes en el Schwabing en Múnaco de algunas fotografías montadas juntas de un soldado de uniforme. Al final de la guerra en las estaciones, en los lugares de concentración de los supervivientes y en los cuarteles, los familiares desesperados pedían noticias de sus propios hijos dispersos en guerra exponiendo estos mensajes.

El escrito Hamburg, tachado por tres barras negras en la parte derecha del primer cuadro ha sido copiado fielmente de uno de estos documentos encontrados en Múnaco, los caracteres de la palabra Sonntag por el contrario son los que indican la fecha en la cabecera del periódico Illustrirte Zeitung. El personaje cortado por la mitad con el sombrero blanco en la mano del segundo

⁷³ Adami (1974), Milan, Studio Marconi. p. 115. Texto original: “La domenica di Amburgo. Illustrirte Zeitung. L’idea di questi quadri mi è venuta dall’aver trovato da un rigattiere nello Schwabing a Monaco alcune fotografie montate insieme di un soldato in uniforme. Alla fine della guerra nelle stazioni, nei luoghi di concentramento dei reduci e nelle caserme, i familiari disperati chiedevano notizie dei propri figli dispersi in guerra affiggendo questi messaggi. La scritta Hamburg, cancellata da tre barre nere nella parte sinistra del primo quadro é stata fedelmente ricopiata da uno de questi documenti ritrovati a Monaco, i caratteri della parola Sonntag sono invece quelli che indicano la data nella testata del giornale Illustrirte Zeitung. Il personaggio tagliato a metà con il capello bianco in mano del secondo quadro dovrebbe indicare la figura di Karl Liebknecht mentre pronuncia un discorso per la smobilitazione dell’esercito e contro la guerra il 4 gennaio 1919 sulla Unter der Linden a Berlino. Confronta Karl Liebknecht, pag 74, Veb Bibliographisches Institut. Leipzig. 1971”. Trad. I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

cuadro debería indicar a la figura de Karl Liebknecht mientras pronuncia un discurso para la movilización del ejército y contra la guerra el 4 de enero de 1919 en la Unter den Linden de Berlín. Comparar Karl Liebknecht, p. 74, Ver Biblioteca del Instituto de Leipzig. 1971.”

4.2.4. Ritratto di Aldous Huxley, 1975.



Fotografía de Aldous Huxley.

En el catálogo publicado con motivo de la exposición “Adami, pinturesa, dibuixos, aquarel.les (1970-1975)” realizada en la Galería Maeght de Barcelona en 1976, la obra está titulada “Per un ritratto di Aldous Huxley”, mientras que en el

catálogo de la exposición realizada en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) en 1991 está titulada Ritratto di Aldous Huxley. Hemos optado por el título del catálogo del IVAM por ser la publicación más reciente.

En esta pintura vemos una figura masculina (con unas gafas y su reflejo) junto a un nombre escrito: “Huxley”. Aldous Leonard Huxley, nacido en 1894 en la ciudad de Godalming (Inglaterra), fue uno de los escritores e intelectuales más reconocidos de su época. Con sólo 16 años sufrió un ataque de queratitis puntactana, una grave enfermedad de la vista que produce opacidad en las córneas, y que lo mantuvo prácticamente ciego durante 18 meses, lo que le motivó a escribir en 1942 “*The Art*

of Seeing” (El arte de ver), donde cuenta como recuperó la vista después de estar casi completamente ciego. Durante toda su vida tuvo serios problemas visuales, es por este motivo que en el retrato de Adami se ha hecho hincapié en las gafas y en los reflejos de las mismas con un color mucho más claro. Las gafas junto al texto escrito son los elementos clave para identificar al personaje retratado, los rasgos faciales están completamente sintetizados, prácticamente suprimidos y reducidos a una línea sensible que contornea y delimita el espacio de la cara. Ojos, nariz y boca han sido suprimidos de su anatomía creando una imagen más próxima a la de una máscara que a la de un rostro humano.

A propósito de los retratos en los que aparecen gafas, el propio Adami escribe⁷⁴:

“Si dibujo un retrato con gafas, las gafas son una forma geométrica que se destaca del resto (...). Aquello que ve el espectador no es ya una regla fija. Cuando se encuentra frente a unas gafas debe desarrollar una lectura crítica de la forma pura.”

Es evidente que las gafas y el reflejo en el retrato de Huxley captan toda la atención del espectador.

La gama de color empleada está reducida a unos cuantos tonos marrones entre los que resaltan dos puntos claros de

⁷⁴ Adami. V, Sinopie.2000. SE Editore, Milán, p.22. Texto original: “*Se disegno un ritratto con occhiali, gli occhiali sono una forma geometrica che si distacca dal resto (...). Quel che vede lo spettatore non è più una regola fissa. Quando si trova di fronte agli occhiali deve svilippare una leytura critica dalla pura forma*”. Trad: I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

color rosado. Colores sobrios y austeros para retratar a una personalidad carismática que escribió novelas como “*Un mundo feliz*”, “*Contrapunto*” o “*La isla*”.



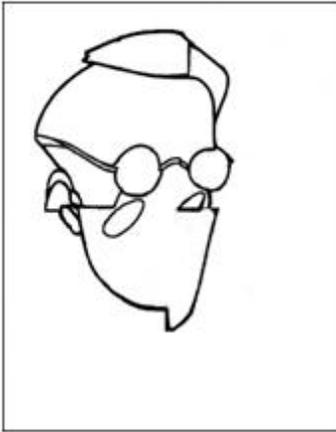
(Fig.4.16.). *Ritratto di Aldous Huxley*, 1975. Acrílico sobre lienzo, 92 x 73 cm. Colección Suzy y Daniel Lelong, París, Francia.

Estas últimas tratan sobre temas como el condicionamiento psicológico de las personas desde su infancia, el consumo de sustancias o drogas para evadirse de la realidad y posibles civilizaciones con valores éticos y morales diferentes a los habituales, civilizaciones alternativas en lugares alternativos.

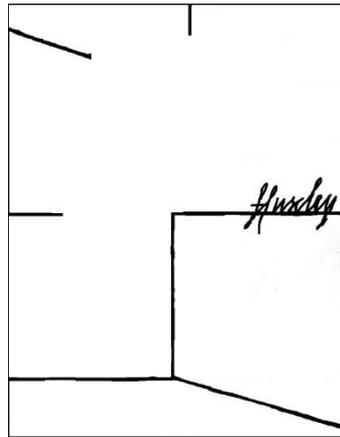
Ritratto di Aldous Huxley más que una pintura se podría decir que es un dibujo coloreado sobre lienzo, con la línea define qué es figura (orgánico) y qué es fondo (geométrico). El color produce cierta confusión, pues hay partes de la cara que están pintadas con el mismo color del fondo.

Igual que en la pintura *Ritratto di James Joyce* de 1971, encontramos una gran superficie de color oscura en la parte inferior de la pintura que sirve para estabilizar la composición, ya que el centro de la figura está ligeramente desplazado hacia arriba con respecto al centro del cuadro.

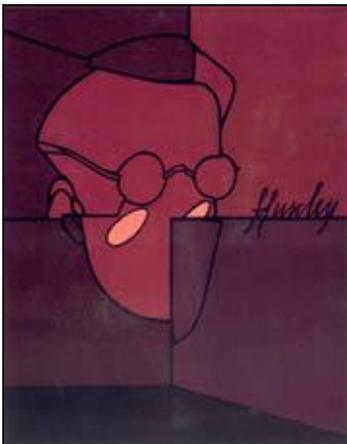
4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



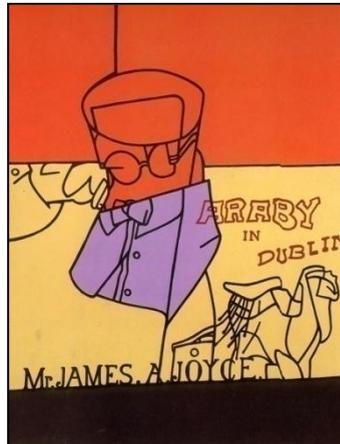
Análisis de la figura



Análisis del fondo



Ritratto di Aldous Huxley, 1975.

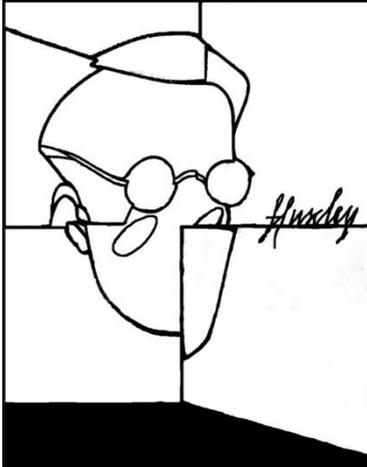


Ritratto di James Joyce, 1971.

Mientras que en la pintura *Ritratto di Aldous Huxley* la masa de color oscura de la parte inferior del cuadro al principio se mantiene paralela respecto a los límites del cuadro, cuando se une con el eje vertical se inclina hacia abajo. En la pintura *Ritratto di James Joyce*, esta base de color oscuro se dirige ligeramente hacia arriba. Se trata de obras próximas en el tiempo que a pesar de las notables diferencias compositivas y temáticas tienen bastantes aspectos en común, como la

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

división del fondo en dos partes por medio de una línea horizontal dispuesta a la altura de los ojos.



Análisis de la línea.



Análisis de la línea.

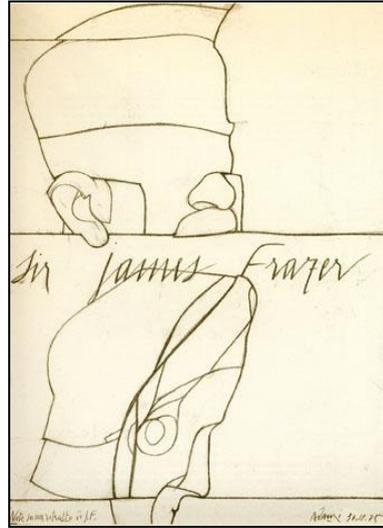
“La imagen fotográfica es a menudo el punto de partida de los cuadros de Valerio Adami. El artista recoge en grandes carpetas fotografías que recorta de los periódicos y de las revistas. Estas imágenes impresas se convierten en su material de trabajo, será, así pues, transformadas por el trabajo del pintor, junto con el significado de su pintura, la modalidad regulada de esta obra de transformación. Es un hecho que ningún pintor parte de la nada y la impresión fotográfica no es un nada.”⁷⁵

⁷⁵ Adami (1996). Milán, Skira Editore Marc Le Bot. Op. Cit. p.23. Texto original: “L’immagine fotografica è spesso il punto di partenza dei quadri di Valerio Adami. L’artista raccoglie in grandi cartelle fotografie che ritaglia da giornali e riviste. Questi immagini stampate diventano il materiale del suo lavoro, saranno, cioè, trasformate dal suo lavoro del pittore, e il significato della sua pittura sta appunto nelle modalità regolate di quest’opera di

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Imagen tomada por el pintor para realizar su dibujo *Note su un Ritratto de J. F, Sir James Frazer O.M*



(Fig. 4.17.) *Note su un Ritratto di J.F, 1975. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.*

Según Marc Le Bot el punto de partida de la pintura de Adami podría ser una fotografía extraída de algún periódico o revista. A partir de ahí, el pintor realiza un dibujo preparatorio que luego traspasa fielmente al lienzo.

En este sentido señala Adami en las notas realizadas a propósito de un dibujo realizado el 30 de diciembre de 1975:

“Note su un ritratto di sir James Frazer. Empiezo dibujando el retrato de J.F. tomando como modelo la reproducción de un cuadro firmado Rothenstein que encuentro por casualidad en el “Illustrated London News”

trasformazione. È un fatto che nessun pittore parte dal nulla e l'immagine fotografica non è un nulla”. Trad: I. Alemany.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

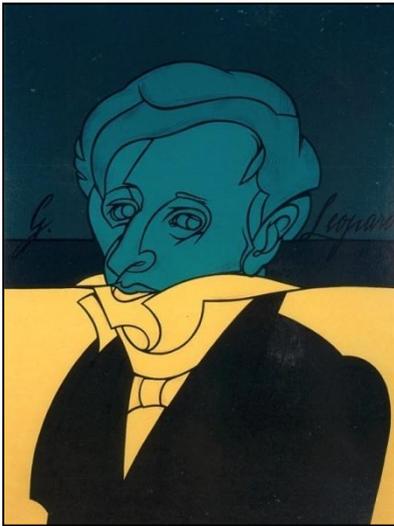
*de 1932. Al mismo tiempo leo las notas de Wittgenstein en Rama de Oro.*⁷⁶

4.2.5. Leopardi, 1988.

Otro personaje importante dentro de la literatura clásica italiana retratado por Adami es Giacomo Leopardi (1798- 1837).

Considerado el gran poeta romántico moderno, el poeta del dolor universal. Según Carducci:

“Leopardi, como clásico, fue más profundo y renovador y descubridor que los románticos: romantizó, por decirlo así, la pureza del sentimiento griego. Al igual que su vida personal, la literatura de este poeta del sonido está bañada por el dolor”.



(Fig. 4.18). *Leopardi*, 1988. Acrílico sobre lienzo, 198 x 114 cm. Múnaco, colección privada.

Frustrado por la frialdad de su padre se encerró en el estudio de la biblioteca familiar. Los libros, de una manera autodidacta, le hicieron un experto en lenguas clásicas, modernas, hebreo, historia, filosofía y filología, pero también minaron su cuerpo, deformándosele la columna vertebral, haciéndole sufrir

⁷⁶ Catálogo editado por la Galería Maeght de Barcelona en 1976 con motivo de la exposición “Adami pintures, dibuixos, aquarel·les (1970- 1975)”.

hasta su muerte.

“Mis sufrimientos físicos diarios e incurables han llegado con la edad a un punto tal que no pueden aumentar más: espero que, superada finalmente la pequeña resistencia que les opone mi cuerpo moribundo, me llevarán al eterno descanso que invoco a diario con toda mi alma, no por heroísmo sino por el rigor de las penas que sufro.”

Estas son las líneas que escribía en una carta a su padre 18 días antes de morir.

Leopardi es, además, un antepasado de la familia de Adami y según el propio pintor no era su aspecto físico tan monstruoso como los estudiosos lo describen y el propio escritor afirmaba. Adami basa su afirmación en la máscara mortuoria que posee de su familiar.⁷⁷

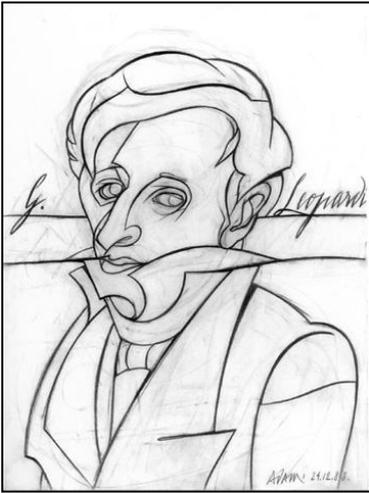
Estamos ante un retrato realista en el sentido amplio de la palabra, ya que en este caso, no son imprescindibles figuras secundarias, el título para reconocer al personaje. Aún así, éstos últimos facilitan al espectador su reconocimiento.

La figura domina prácticamente todo el espacio pictórico situado en el centro de la composición.

En el fondo encontramos tres franjas de color dispuestas horizontalmente; dos azules y una amarilla. No hay más objetos que el texto que se sitúa a ambos lados de la cara de Leopardi y se dispone sobre la banda superior de colore más claro.

⁷⁷ Datos sacados de la conversación mantenida con Valerio Adami en Marzo de 2004 en el IVAM.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4.19). *Leopardi*, 1988.
Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.



Fotografía de Leopardi.

Por lo que respecta al texto observamos que en una parte podemos ver la inicial del nombre de pila del escritor. “G.” de Giacomo, y por otra parte, el apellido “Leopardi”. Trazados con la caligrafía deL pintor se disponen a ambos lados de la cabeza, a la altura de los ojos.

La composición está dividida horizontalmente en dos partes de tamaño similar, por medio de un cambio muy brusco de color definido por una línea negra que se convierte en parte del retrato. Así, la faz del personaje se rompe en dos mitades justo a la altura de la boca, el labio superior dominado por el azul y el labio inferior por el

amarillo y el negro. Se distingue una subdivisión de la zona azul, puesto que ésta contiene dos planos, más oscuro en la parte inferior.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

De nuevo nos enfrentamos a un lienzo en el que se ha empleado una gama de color muy reducida, pero esta vez con contrastes muy fuertes y marcados.

Colores fríos y luminosos para representar un escritor del que no existen muchos datos biográficos.

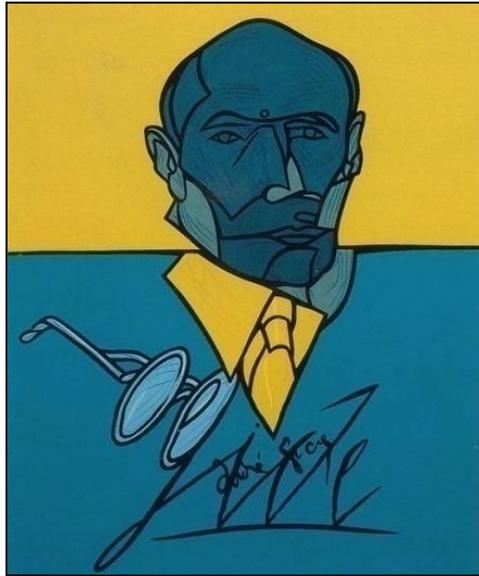
La estridencia que se produce entre los colores fríos y cálidos, entre claros y oscuros, nos hace pensar en la dicotomía positivo – negativo. Da la sensación de que la pintura esté formada por dos piezas que se unen como si se tratara de un puzle.

En cuanto al parecido da la sensación de estar caricaturizado, destacando el pelo revuelto y despeinado, su nariz prominente, su chaqueta y pañuelo anudado al cuello; todo ello con un aire desgarrado y melancólico si cabe. La línea de contorno está bien definida, los colores lisos y la expresión llevada al límite, a la caricatura.

4.2.6. Portrait d'André Gide, 1993.

André Gide (1869-1951), fue un escritor francés caracterizado por una fuerte bipolaridad originada desde el seno familiar. Su padre, profesor de jurisprudencia descendía de una sociedad de hugonotes del Cévennes, mientras que su madre era descendiente de funcionarios católicos. En cuestión de religión, la fe católica de su madre lo había conducido por un camino, mientras que el protestantismo de su padre lo guiaba por otro totalmente opuesto.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig.4.20). *Portrait d'André Gide*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 100 x 81 cm. Colección privada, París.

Estos dos caminos antagónicos encontraron lugar común en la literatura, donde mantuvo un constante enfrentamiento, a pesar de que después de la muerte de su padre cuando sólo contaba con once años, su madre intentara inculcarle creencias religiosas.

“Si el deseo, y con él el pecado fueron uno de los polos de la conciencia de Gide, el otro estuvo en la fe religiosa y el compromiso político.”⁷⁸

Por otra parte, encontramos a un hombre completamente enamorado de su esposa, con la que no pudo consumar el matrimonio por estar más atraído sexualmente por los muchachos de corta edad. Esta situación de lucha moral

⁷⁸ Laura Freixas en el prólogo de GIDE, André, *Diario*, Alba Editorial, Barcelona, 1999. p. 14.

constante entre la razón y el deseo lo acompañarán durante toda su juventud, como podemos leer en las notas de su diario, escritas en fechas diferentes:

*“El alma sueña con ternuras todavía más castas; la carne, por su parte, se regocija en ya no sé qué lodo. Enero de 1890.”*⁷⁹

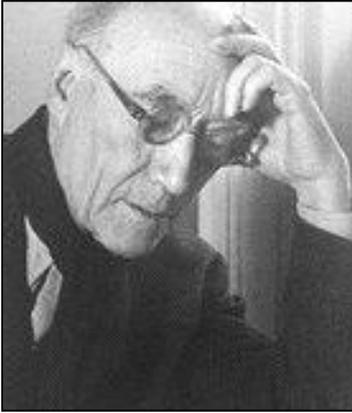
*“Me he pasado la juventud oponiendo en mí dos partes de mí, que quizá no pedían otra cosa que entenderse. Por amor al combate, imaginaba luchas y dividía mi naturaleza. Septiembre de 1893.”*⁸⁰

Su trayectoria pública fue casi tan complicada como su vida privada o su compromiso político, ya que después de la publicación de un nuevo libro acontecía un gran escándalo, llegando al punto en el que al final de su vida la derecha lo aborrecía tanto como la izquierda. En España, la prensa franquista lo comparaba con *satán* y en Francia lo trataban con desprecio, según afirma Laura Freixas. Aún así, en 1947, cuando contaba con setenta y ocho años se le otorgó el Premio Nobel de Literatura a modo de reconocimiento, según las palabras de John Russel, al hombre que *“más que ningún otro ha sostenido en nuestro tiempo la anticuada noción de que el primer deber de un artista es para con su arte”*. A pesar de este reconocimiento público, un año después de su muerte, el Vaticano incluyó en el Índice de sus Libros Prohibidos todas sus obras.

⁷⁹ GIDE, André, *Diario*, Alba Editorial, Barcelona, 1999. p.89.

⁸⁰ GIDE. *Ibidem*. pp. 95 y 96.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Fotografía del escritor en 1930.



Fotografía del escritor en 1939.

La producción de André Gide está marcada por un gran componente autobiográfico, el “yo” del autor, siendo éste el causante de que su obra sea el archivo de su personalidad extremadamente complicada y de sus luchas por ponerse de acuerdo consigo mismo. Hay que destacar en este punto el hecho de que heredara una fortuna que le proporcionaba cierta estabilidad económica facilitándole, más que a ningún otro de sus contemporáneos, el poder exhibirse públicamente.

“Nunca podré hacer que no haya nacido entre comodidades. Son esas comodidades las que me han permitido escribir mis libros; pues, durante años, no sólo no me han dado dinero alguno, sino que, si yo no hubiera asumido sus gastos de imprenta, no habría podido encontrar editor.”⁸¹

“Siento hoy, gravemente, penosamente, esa inferioridad, la de no haber tenido nunca que ganarme el pan, no haber trabajado nunca pasando apuros. Pero he tenido

⁸¹ GIDE. *Ibíd.* p. 346.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*siempre un amor tan grande al trabajo que sin duda ello no habría puesto en entredicho mi felicidad.*⁸²

Es quizá por estos motivos por los que ha sido una de las personalidades más influyentes y más discutidas dentro de la literatura francesa, sobretodo entre la juventud que vivió las dos guerras mundiales.

Sus novelas, obras de teatro y textos autobiográficos, se caracterizan además por un grandísimo afán de autorrealización como podemos apreciar en las siguientes líneas escritas en su diario fechado el 3 de julio de 1930:

*“El único drama que de veras me interesa, y que siempre querría relatar de nuevo, es el debate de todo ser con aquello que le impide ser auténtico, con lo que se opone a su integridad, a su integración. El obstáculo suele estar en él mismo. Y todo lo demás no es sino accidente.”*⁸³

A continuación analizaremos los elementos que aparecen en la pintura para entablar relaciones con la personalidad de la figura retratada.

A pesar del dibujo sintético es fácil deducir la identidad del personaje situado arriba de la línea que corta la composición en dos mitades, quedando la boca y la corbata situadas por debajo de esta. La cabeza de la figura está fraccionada en planos de color uniforme sobre los que se ha dibujado un entramado de suaves líneas sensibles que le otorgan volumen, siendo los planos de color claro los que coinciden con los

⁸² GIDE. *Ibidem.* p 351.

⁸³ GIDE. *Ibidem.* p. 317.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

puntos de luz (nariz, orejas, partes laterales de la mandíbula y cuello de la camisa).

“Al avanzar, la obra gana en ambición y de paso modifica algo su estilo pero, por así decir, a pequeñas pinceladas. Aquí la línea se hace más fina y traza una apretada red formal, allí unos trazos discretos (‘trazos de fresco’ dice él) que oponen un ligero relieve a los amplios colores lisos.”⁸⁴

Podemos apreciar este suave entramado de líneas también en las gafas, la corbata y la camisa.



Foto del escritor tomada en 1891 con 22 años.

Debido a los problemas de vista de André Gide, siempre utilizó gafas, imprescindibles en sus últimos años. “Veo peor y se me cansan más deprisa los ojos. También oigo peor.”⁸⁵ Situadas en la mitad inferior derecha de la pintura, se disponen inclinadas hacia abajo para fundirse con la letra “G”, con la que empieza el apellido del escritor francés. La fusión de las gafas con la inicial de su apellido es un claro

signo de la importancia que ejercen sobre el retratado, son una prolongación de sí mismo, un elemento necesario a la hora de representar su rostro. Las lentes están coloreadas con un azul

⁸⁴ Alfred Paquement. Op. Cit. p. 14.

⁸⁵ GIDE. Ibídem. p. 372. Notas escritas el 28 de junio de 1937.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

mucho más claro, convirtiéndose así en el punto más luminoso de toda la composición.

Tenemos dos alusiones directas a la figura de André Gide, el retrato y la firma escrita con su propia caligrafía. Figura retórica llamada antonomasia⁸⁶, se alude a la identidad personal a través de algo que no es la representación de un rostro.

Teniendo en cuenta lo planteado, vemos que el escritor no se ha representado dos veces, sino tres: el retrato, la firma y el apellido. Podemos decir entonces que se trata de un retrato triple. (Estamos hablando de una repetición ya que tres elementos diferentes representan la misma cosa, son la misma persona).

Llama la atención el contraste que producen los colores elegidos para su ejecución. Los planos amarillos y azules, están tanto en la figura como en el fondo.

A propósito de su obra “La vallée de Jerusalem. Tombeau d’Absalon”, realizado en 1992 Adami escribe en su cuaderno unas notas:

*“La frontera es incluso aquello que se encuentra más allá:
la línea divide dos colores pero los une en un todo.”⁸⁷*

⁸⁶ CARRERE, C. y SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.p. 389.

⁸⁷ Catálogo editado por Skira con motivo de la exposición *Adami* realizada en el Museo Mediceo de Florencia del 30 de marzo al 12 de mayo de 1996, p. 77. Texto original: “*La frontiera è anche quello che si trova al di là: la linea divide due colori ma li unisce anche in un tutt’uno.* Trad. I. Alemany.

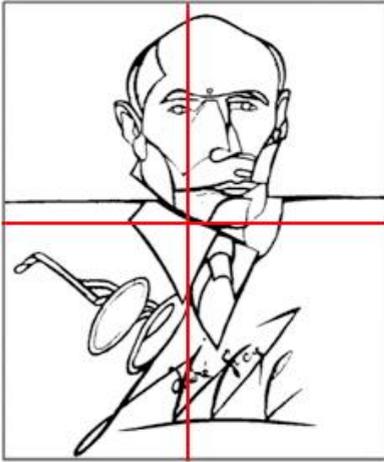
4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Dos colores de máximo contraste están divididos y unidos por la línea para evidenciar los polos antagónicos de la personalidad de André Gide. Los diferentes tratamientos pictóricos empleados dependen de la relación figura-fondo; el fondo muestra una factura plana que resalta con la figura que contiene en su interior elaborada con un entramado de suaves líneas que confieren volumen.

“Si bien es cierto que en estos cuadros el dibujo sigue estilizado, con líneas negras que a menudo confieren un valor emblemático a los objetos representados, los pálidos trazos cruzados, verdadero tejido reticular, indican sin embargo una modulación y sugieren superficies redondeadas. Con ello, Adami da paso hacia la bella manera, pero inmediatamente retrocede acentuando la dureza, la negrura de los contornos. Conserva una representación lineal del espacio. Sus planos se desplazan pero se interrumpen de vez en cuando por dislocaciones brutales, como en sus antiguas pinturas”.⁸⁸

⁸⁸ Dore Ashton. Op. Cit. p. 35.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Análisis de los ejes horizontal y vertical

No podemos hablar de colores complementarios, pero el hecho de disponer en el plano únicamente cuatro tonos de azul y un amarillo produce gran estridencia. Esta interacción del color es un modo de representar la personalidad contradictoria de André Gide como podemos leer en su diario:

“Las tendencias más opuestas no han conseguido nunca hacer de mí un ser atormentado, sino perplejo, pues el tormento acompaña a un estado del que se desea salir, y yo no deseaba en absoluto escapar de aquello que despertaba todas las virtudes de mi ser, ese estado de diálogo que, para tantos otros, es más o menos intolerable, se volvía para mi necesario.”⁸⁹

La figura principal está ligeramente desplazada hacia el margen superior izquierdo, pero no por ello está desequilibrada, ya que su peso está compensado por el dibujo de las gafas. Si atendemos además a la disposición de los colores, la superficie amarilla del cuello de la camisa y la corbata estabilizan el peso de la cabeza desplazada, atrayendo la visión hacia él.

⁸⁹ GIDE. Op. Cit. p. 251.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4.21.) *Le retour du Fils Prodigue*, 1982. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección privada, Finlandia.

En el campo del dibujo, notamos que la línea no es homogénea, existen partes donde su grosor es considerablemente mayor, ésto puede deberse a un hecho intencionado para conseguir profundidad, como es el caso de la línea que contornea la parte superior de la camisa y la corbata. Esta línea separa los elementos de la cara para compensar la composición.

Ésta no es la única pintura de Adami influenciada por la lectura de André Gide, un año antes, pintó: “Le retour du Fils Prodigue”:

*“La idea de esta pintura fue inspirada por el trabajo de Adré Gide *Le retour de l’Enfant prodigue*⁹⁰”.*

A simple vista apreciamos una evolución en cuanto a estética de la imagen; colores más tenues para representar un motivo alegórico donde los fuertes contrastes cromáticos han desaparecido si lo comparamos con la pintura posterior. Se

⁹⁰ Líneas incluidas en el Catálogo editado con motivo de la exposición retrospectiva Adami realizada en el Frissiras Museum de Atenas en 2004. Texto original: “The idea for this painting was inspired by André Gide’s work *Le retour de l’Enfant prodigue*”.

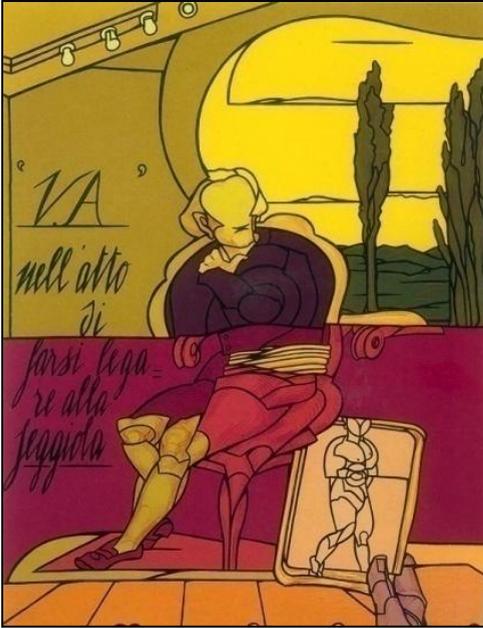
trata de una escena de interior con varias figuras; el personaje principal desnudo toca el violín mientras dos rostros lo miran complacidos. El color vibrante se encuentra en la base de la composición a modo de franja amarilla sobre la que se ubican unos pies de puntillas con zapatos rojos. Llama la atención la sexualidad de la figura principal, con cara de hombre y cuerpo de mujer sin pecho, dispuesta sobre un fondo marrón en el que se aprecia el dibujo de un órgano sexual masculino rodeado por varias líneas curvas que hacen pensar en una cadera de mujer.

Por otra parte, en cuanto a la distribución cromática, los colores utilizados en Leopardi y en Portrait d'André Gige son prácticamente los mismos; incluso la distribución espacial es muy similar a pesar de los cinco años que separan estas obras.

4.2.7. Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa, 1995.

Vittorio Alfieri (1749- 1803) está considerado uno de los más grandes autores trágicos italianos de todos los tiempos. Nacido en el seno de una familia aristocrática se educó en la Academia militar de Torino, de la que salió en 1766 para realizar una serie de viajes por toda Europa. Su obra se caracteriza según Cristina Barbolani por *“haber intentado una tragedia de tipo clásico en un momento histórico convulso y tenso (revolución*

francesa y americana).⁹¹ Escritor clásico y moderno al mismo tiempo debido a su atracción por la muerte en una época llena de optimismo, en un siglo ilustrado.



(Fig. 4.21) Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di casa⁹², 1995. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

En la obra de Alfieri descubrimos que la mayoría de sus personajes acaban muertos, ya sea por medio del suicidio o del homicidio, y siempre por causas que nada tienen que ver con motivos heroicos, sino más bien con una realidad despiadada en la que la muerte no cambia ni un ápice la acción, la deja como está sin solucionar

ningún problema. Otra razón para argumentar la modernidad de este escritor es que evoca épocas lejanas donde habitan personajes legendarios, alejándose de toda idea de contemporaneidad y de la propia historia, dejando patente en sus obras la posibilidad de resucitar antiguos mitos heroicos. Esto es el resultado de su profundo desacuerdo con la política

⁹¹ ALFIERI, A., Mirra, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1991. Prólogo a cargo de Cristina Barbolani. p. 10.

⁹² Traducción al castellano: *Vittorio Alfieri en el acto de hacerse atar a una silla para impedirse a sí mismo huir de casa.*

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

del momento, su desvinculación a una revolución que antes apoyó.

Se ha dicho también de él, que podría ser considerado como el “hermano mayor” de Leopardi por el hecho de mitificar su vida y su obra, por aislarse de todo lo que le rodeaba y por convertirse en un “gigante” solitario. Alfieri, como Leopardi, fue un gran estudioso de los trágicos griegos, destacándose por la lectura, traducción y estudio del teatro de Séneca.



Ritratto di Vittorio Alfieri.
François- Xavier Fabre.

La obra de Alfieri, siguiendo los pasos de Dante, se puede sintetizar en una palabra: libertad, a la que alude como característica necesaria de todo hombre no vulgar, como un valor más importante que la propia vida. Es por este motivo que se crea en la pintura de Adami una cierta tensión entre la vida y obra del escritor y su representación en el cuadro, ya que la figura principal, atada a una silla, contrasta con la idea de libertad que subyace de todas las obras que escribió. La acción de estar anudado con una cuerda amarilla viene además reforzada por el texto situado a su derecha donde se puede leer: *V.A nell'atto di farsi legar alla seggiola, (V.A en el momento de hacerse atar a la silla).*

Los elementos que aparecen en esta pintura son numerosos, de ellos analizaremos los más importantes: Vittorio Alfieri está representado de cuerpo entero, la cara sin rostro; los ojos, la

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

nariz y la boca han sido eliminados de la representación. El único elemento reconocible es la oreja derecha, dibujada de forma sintética, como el resto de la pintura. Por este motivo, sería imposible saber a quien representa sin la ayuda del título, ya que las iniciales del escrito situado a su izquierda también coinciden con las de Adami



Análisis del dibujo.

El brazo derecho no ha sido dibujado, ya sea por la posición de Alfieri o por la decisión deliberada de Adami. La única pata dibujada de la silla en la que está sentado está hundida, metida dentro del suelo del escenario sobre el que descansa. Esto no es un hecho aislado dentro de la pintura de Adami, pues en su cuadro "Ascensión" de 1984,

la figura principal oculta sus pies sumergidos dentro de la tierra para indicar la dificultad del viaje.

El texto es el elemento clave para descifrar el significado de la pintura. Es un hecho curioso que en el catálogo de la exposición "Valerio Adami werke 1976 – 1996" realizada en la galería Die Galerie de Frankfurt en 1996, la obra está titulada "Vittorio Alfieri," mientras que en el catálogo de la exposición retrospectiva celebrada en el Palazzo Medici Ricardi de Florencia en 1988, la obra está titulada "V.A nell'atto di farsi

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggire di cassa.” Hemos decidido utilizar el título catalogado en la exposición de Florencia por ser el más explicativo de la obra, aunque no el más actual. Este título aporta datos más relevantes relacionando la literatura como una de sus fuentes de inspiración. A pesar de que el texto nos da algunas pautas a seguir para la lectura del cuadro, no nos revela todos sus significados. Como afirma Octavio Paz⁹³:

“Además de ser un pintor inteligente, su pintura es inteligente; quiero decir: no seduce únicamente a nuestra sensibilidad sino a nuestro pensamiento. Los cuadros de Adami nos intrigan y nos hacen pensar. Es una pintura que pregunta, algo insólito en nuestros días. Hoy la mayoría de los artistas están empeñados en decir, afirmar, proclamar e incluso gritar: no quieren oír. Tampoco quieren contemplar. Nunca había sido tan ruidoso el silencioso arte de la pintura como en este fin de siglo. Artista inteligente, Adami escribe. No es extraño: escribir es otro arte que nace del silencio. Naturalmente, no es un escritor profesional; escribe al margen de su pintura, como un comentario o, más exactamente, como un acompañamiento. Su caso no es el único; entre los grandes pintores del siglo XX varios han escrito poesía y prosa. Lo que distingue a Valerio Adami de la mayoría de estos artistas es el carácter de sus escritos; no son desahogos verbales ni provocaciones pueriles como las

⁹³ Octavio Paz. Op. Cit. p. 10.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

de Picasso ni invenciones poéticas como las de un Arp o un Ernst: son reflexiones. Las imágenes de los cuadros de Adami provocan en nosotros diversas emociones; todas ellas se resuelven en una pregunta. Su arte puede definirse como pintura de enigmas que están a la vista. Pues bien, sus reflexiones- el doble sentido de reflejos y reflexiones- son la traducción verbal de esas preguntas visuales. Subrayo: sus notas no son una respuesta, sino un camino para acercarnos a esas pinturas y oír más claramente lo que nos preguntan. Pero ¿se puede oír una pintura?”.

Resulta irónico que para retratar a un escritor que ha defendido tan arduamente la libertad como un valor indispensable para el hombre, se le haya atado a una silla junto a un texto explicativo. La pintura de Adami es irónica como advierte Dore Ashton:

“La obra de Adami se sitúa por completo bajo el signo de la ironía, es decir, bajo el de la paradoja. Bajo la influencia de ese nuevo espíritu clasicista, Adami ha declarado: ‘Tendríamos que poder traducir todas las pinturas al latín y al griego’. El mismo Adami tendría que poder ser traducido al griego. En ese caso, sería el eiron de Aristóteles, el hombre que se infravalora a sí mismo, el ‘artista predestinado’, según la expresión de Northrop Frye, aquél que, como Sócrates, pretende que no conoce nada, ni siquiera su propia ironía (...) Cuando preguntan a Adami la significación exacta de una de sus recientes alegorías, a menudo se complace en contestar que no

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

está seguro, después lanza hipótesis que se basa en la gran prerrogativa del siglo XX: la libre asociación. Tras sus imágenes tan explícitas en apariencia, tan firmemente instaladas en espacios claramente delimitados, se oculta toda una red íntima de significaciones. La ironía que le es propia no concede al espectador más que una breve idea general, pero es una idea cuidadosamente calculada, ciertamente atenuada, pero completamente afirmada. A pesar de las numerosas entrevistas y el importante volumen de obras de toda clase dedicadas a la obra de Adami (incluso aunque a veces se interesen más por sus ideas que por los aspectos estrictamente formales), no deja de ser difícil definir al Hombre. Efectivamente, su volubilidad oculta una implacable reserva. Defiende celosamente sus secretos, a menudo con humor, como tiene tendencia a hacerlo una persona irónica.⁹⁴

Por ello nos resulta muchas veces complicado descifrar el significado concreto de algún elemento aislado.

La mano que mantiene una fotografía de un hombre tiene varias posibles lecturas que no han sido confirmadas por su autor todavía. Bien podría ser la imagen del propio Vittorio Alfieri en libertad, justo antes de hacerse atar a la silla para no poder escaparse de casa; o bien podría ser la persona que lo ha atado; también podría ser el propio pintor que ha querido

⁹⁴ Dore Ashton. Op. Cit. pp. 21 y 22.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

incluirse en la composición pictórica; entre otras interpretaciones.

Un escenario es el lugar donde se ha centrado la representación, las bombillas situadas en la parte superior izquierda y toda la base de la pintura lo indican, además de la silla ubicada encima de unas líneas que podrían identificarse como los tabloncillos de madera de una tarima de teatro.

Siendo Vittorio Alfieri un escritor que ha producido la mayoría de su obra en lírica, este aspecto no nos puede extrañar, ya que es el emplazamiento más adecuado para él. Curioso es que muchas de las obras de Valerio Adami ofrezcan este mismo lugar como fondo. Es un hecho que tanto la literatura, como la música, como el teatro ha influido notablemente en la obra del pintor italiano.



(Fig.4.23.) *Hamlet*, 1988. Acrílico sobre lienzo 198 x 260 cm.

El paisaje con árboles puede tener diferentes significados. Los árboles representados son cipreses y se planta normalmente en los cementerios por ser representativos de la muerte. En

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Alfieri, la libertad es una característica imprescindible de la vida de cualquier hombre, la carencia de ella nos lleva a la muerte, y como signo de muerte, los cipreses.

La composición está claramente dividida en tres zonas diferentes en función del color que las domina; así pues tenemos una banda inferior anaranjada, una banda central roja y una tercera banda superior amarilla verdosa. Siendo la figura masculina del escritor sentado en la silla, el centro de la composición pictórica. La cara de Alfieri está dirigida hacia el margen superior derecho, en dirección a la carta. El texto se dispone a la izquierda del retratado.



474. VITTORIO ALFIERI NELL'ATTO DI FARSI LEGARE ALLA SEGGIOLA, per impedire a se stesso di fuggire di casa.

Fotografía incluida en *COLOPHON* Diciembre 2011. Numero 35 Monografico dedicato a Valerio Adami, Belluno, Clophonarte.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Como se puede apreciar, mantiene el esquema general que la fotografía de la que ha partido, añadiendo y suprimiendo elementos; la puerta se convierte en un espacio enmarcado por bombillas, el cuadro en un paisaje, la mesa desaparece y el suelo de la habitación pasa a ser el de un escenario. Lo que permanece intacto es la posición del retratado salvo por la disposición de su brazo. Pasa de ser una escena de lo habitual a la representación de la misma.

Tanto Vittorio Alfieri, como la figura esbozada en la carta que sostiene la mano, están divididas por debajo del pecho por una línea que las atraviesa en sentido horizontal.

La gama de color empleada es fundamentalmente cálida, dominando los rojos y los amarillos. No encontramos estridencias cromáticas, todo lo contrario, estamos ante una obra armoniosamente coloreada. El punto más oscuro coincide con la camisa de la figura retratada, da la sensación de ser una camisa de fuerza por las líneas que la definen y por el hecho de que el brazo izquierdo del escritor no aparece en la composición. Sobre la superficie de color ha sido trazada una finísima trama de un color suave para indicar el volumen: en las piernas, el pelo, la mandíbula y la mano que sostiene la imagen.

4.2.8. Herman Hesse – Lago e colline, 2000.

Herman Hesse (1877 – 1962), poeta y novelista alemán, nacionalizado suizo, es una figura de culto en el mundo occidental por su misticismo oriental y la búsqueda del propio yo. La desesperanza y la desilusión que le produjo la Primera Guerra Mundial junto a una serie de tragedias personales se canalizaron en la búsqueda espiritual de nuevos objetivos y valores. Momento en el que sus novelas se llenan de simbolismo y psicoanálisis.

“Alto y delgado, de rostro anguloso, con las lentes de aro redondo sobre los ojos enfermos, el tiempo fija, de Herman Hesse, una imagen fresca y esencialmente joven. La suya es una de esas figuras que no acusan los efectos del paso del tiempo, pues, aún ajándolas, la embellecen, ya que le añaden sabiduría, gravedad y hondura. Y la verdad es que desde 1962, cuando su existencia se apagó en la pequeña aldea de Montagnola, donde tomaron forma algunos de sus graves sueños, el viejo maestro no ha dejado de interesar a los nuevos lectores. Especialmente a los jóvenes. Y por ello, y aún hoy, sigue ejerciendo un encanto especial, razón por la cual periódicamente sus libros retornan. (...) Mientras los escritores de su generación se enredaban en las palabras, él se refugiaba (igual que André Gide) en la sobriedad artística, que fue su sello enteramente

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

*personal, donde la precisión del lenguaje coincidía con las vivencias de las personas sobre las que escribía.*⁹⁵

Teniendo en cuenta la importancia de este escritor en el mundo literario, no nos resulta extraño encontrar entre las obras de Adami algunas referencias a dicho escritor. Estamos ante un dibujo inicial, una acuarela y la pintura final realizada en acrílico sobre lienzo. Podemos ver en estas tres piezas diferencias notables en cuanto al colorido de los diferentes elementos, aun siendo la composición y el dibujo exactamente igual en ellas. Por los colores empleados, el aspecto del personaje representado es mucho más dramático en la acuarela que en el dibujo y la pintura final.



(Fig. 4.24.)- Herman Hesse – Lago e colline, 2000.

1º Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Luigi Cavadini. 2º Acuarela sobre papel, 80 x 60 cm. Museo Villa dei Cedri. 3º Acrílico sobre lienzo 130 x 97cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.

Llama la atención la posición de las manos entrelazadas a modo de petición religiosa, ofreciendo una imagen expectante, reflexiva y fría, adecuada a la de los personajes de sus novelas como es el caso de Sidharta. Con semblante serio casi

⁹⁵ LOZA A., Rubén, N° 16. Reseñas. “El eterno retorno de Herman Hesse”.

enfadado detrás de unas gafas redondas, clavando su mirada en el vacío. Esta inclinación de la mirada unida al desplazamiento de la figura hacia la izquierda, da paso a la aparición de la cabeza de un gato a la derecha y en el horizonte unas colinas se disponen sobre el lago como indica el título. Detrás de Herman Hesse y sobre el fondo que simula el cielo aparece escrito el nombre y apellido del protagonista, con la particularidad de que el nombre aparece fraccionado detrás del rostro, de modo que únicamente leemos “Hern o Herr”. No es de extrañar que aparezca el nombre fraccionado, ya que no es la primera pintura de Adami en la que se da este hecho, recordemos “*Sigmund Freud in viaggio verso a Londra*” de 1973; en ésta, la palabra *Londra* se corta y sólo vemos “*lo*”. Las palabras clave han sido cortadas dando así un nuevo significado y no por casualidad. “*Herr*” en alemán significa “señor”, así que, es otra forma de llamar al escritor de nacionalidad germánica. Por otra parte, “*Sigmund Freud in viaggio verso a io*” sería una alusión al propio pintor dentro de su obra (Sigmund Freud de viaje hacia mi).

4.3. Entre alegorías y mitología.

Muchos son los artistas que han buscado en las alegorías y sobretodo en la mitología sus fuentes de inspiración para la creación de obras artísticas, desde escritores a músicos pasando por artistas plásticos. La revisión de los mitos clásicos se ha sucedido a lo largo de la historia, bien como pretexto artístico o bien como metáfora de las actitudes o comportamientos humanos. Adami ha revisado numerosas

veces los mitos griegos y romanos, haciendo una nueva lectura de ellos, personificando sus tragedias, haciéndolas suyas o simplemente ejemplificándolas.

4.3.1. Esope – Epigramme, 1979.

A propósito del boceto de esta pintura, Adami escribe el 17 de julio de 1979 en su cuaderno:

“Esopo pela una manzana. Si no rompe la larga mondadura, vivirá mucho más tiempo...”.

La existencia real de Esope no ha sido probada, sin embargo, su obra fue recopilada por diferentes personalidades; Demetrio de Falero, Jean de la Fontaine y Félix María Samaniego, entre otros.



(Fig.4.25.) *Esopo-Epigramme*, 1979.
Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Las fábulas de Esope pertenecen a lo que se denomina la época arcaica y toman sus referentes de narraciones populares. Manteniendo una estructura constante en tres partes ofrecen una enseñanza moral a partir de un comportamiento concreto entre dos figuras, generalmente animales.

Tres son los elementos que llaman la atención del espectador y que tienen una

conexión directa con las fábulas de Esopo. El primer elemento sería la figura alada que pela una manzana dejando la mondadura de una sola pieza y que mira en dirección al segundo y tercer elemento; el segundo, unas manos entre papeles con algo similar a un cigarrillo entre sus dedos; y el tercero, la palabra “esope” escrita con la caligrafía del pintor.

La figura alada, es la protagonista de la fábula, la metáfora directa del mito clásico. La mano bien podría ser el propio Adami leyendo estas fábulas o la de Esopo escribiéndolas, siendo la palabra escrita el anclaje de la escena.

Esopo escribió una colección de fábulas en las que intervienen animales que reproducen defectos y comportamientos de los hombres, concluyendo con una moraleja y no con epigramas⁹⁶. El título de la pintura *Esope – Epigramme*, nos da a entender que se trata de la segunda forma literaria, dándole así un carácter funesto.

Con una paleta de color muy similar a esta obra, en 1982 Adami realiza una relectura de una pieza clásica de Ovidio, *Metamorfosi*, uno de los trabajos sobre mitología más importantes. Considerada una joya de la literatura romana llegó a ser la obra más conocida entre los escritores medievales y también artistas de todas las épocas y ámbitos, como el compositor Benjamin Britten, que en su pieza para oboe titulada *Seis metamorfosis* de Ovidio evoca las imágenes de la obra.

⁹⁶ Composiciones breves destinadas a ser grabadas en piedra con carácter votivo o funerario.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4.26.) *Metamorfosi*, 1982. Acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm.

Cuenta la mitología romana que Diana hija de Júpiter y Latona y hermana gemela de Apolo. Aunque originariamente era considerada la diosa de la caza, luego pasa a ser la diosa de la luna y el emblema de la castidad y la virginidad. Armada con arco y flechas por su padre se convirtió además en la diosa de los bosques encabezando una gran comitiva de hermosas ninfas que debían hacer votos de castidad y empleaban la mayor parte de su tiempo cazando. Diosa severa, fuerte y vengativa fue la pérdida del pastor Acteón, quien la vio bañándose desnuda junto a sus ninfas, por lo que ésta lo convirtió en un venado e hizo que sus perros de caza lo devorasen.

En esta pintura Adami ilustra precisamente el mito de Ovidio en el que sucumbe Acteón a los encantos de Diana y es castigado por ello. Al tratar de abrazarla Diana lo castiga dándole un

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

hipotético beso de perdición; Acteon es transformado mostrando una pierna humana y dos patas de animal.

Subrayando la escena podemos ver una doble luna; una al fondo de la composición y otra como prolongación de la figura femenina, como si de un tul o vestidura se tratase, indicando que Diana era la diosa de la luna.

4.3.2. Orfeo y Eurídice, 1990.



(Fig. 4.29.) *La morte di Orfeo*, 1990. Acrílico sobre lienzo, 198 x 148 cm. Colección Galerie Lelohn, París.

El año 1990, Adami vuelve a trabajar sobre otro mito de esta obra, sus protagonistas son Orfeo y Eurídice, adorados en los libros X y XI.

Según la mitología clásica, Orfeo fue un prodigioso músico y poeta, el cantor por antonomasia. Su música era capaz de

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

mover rocas, de mover las ramas de los árboles a su paso y calmar a los hombres y las bestias.



Diana de Versailles, Leocares.
Museo del Louvre, París.

Hijo del rey de Tracia, Eagro y de la musa Calíope según algunos autores, y de Apolo y Clío según otros. Partió en la expedición de los Argonautas en la que participó guiando a los remeros con su música. En esta expedición consiguió tranquilizar a la tripulación e incluso a las olas de una fuerte tempestad. Su mayor hazaña fue anular el embrujo que producían las sirenas sobre los

marineros con sus cantos. El mito cuenta que tras la muerte de su esposa Eurídice por la picadura de una serpiente descendió a los infiernos a buscarla pero cuando estaban a punto de salir, la mujer volvió la vista atrás y desapareció.

La muerte de Orfeo tiene numerosas variantes: hay quien afirma que murió por una venganza de Afrodita a Calíope, ya que Orfeo se negaba a tener relación con mujeres tracias y fue juzgado por pederastia, pues tras la muerte de Eurídice sólo se juntaba con los muchachos jóvenes; otra leyenda atribuye la muerte de Orfeo a un rayo que Zeus le tiró por revelar a los discípulos de éste sus experiencias en el Hades; una tercera versión afirma que murió a manos de las menades inspiradas

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

por Dionisio, ya que Dionisio estaba celoso del culto de Orfeo a Apolo.

Tras la muerte de Orfeo hay mitos que cuentan que su cuerpo despedazado llegó a Lesbos, donde fue enterrado y donde aún se pueden escuchar las melodías del prodigioso músico. La mitología clásica dice que tras su muerte la lira que tocaba se convirtió en una constelación y Orfeo llegó a los Campos Elíseos donde canta para los bienaventurados.

En la obra de Adami vemos una importante fragmentación de la imagen, el lienzo está compuesto por tres estadios, o secuencias admitiendo varias interpretaciones de la muerte de Orfeo.

En el primer nivel encontramos una ventana con los cristales rotos que reproduce a modo de elipsis icónica el resultado de la acción. La ventana además podría ser la metáfora de la muerte de Eurídice, ventana igual a luz, salida de los infiernos imposibilitada por la desconfianza de la esposa del prodigioso músico.

El segundo nivel, con dos figuras acostadas y una concha al fondo, se puede interpretar como la venganza de las sirenas (representadas por la concha) que despedazan a Orfeo o como el encuentro de este con su mujer en el infierno. Una mano con un biberón, podría ser la metáfora de la muerte de Eurídice, la serpiente portadora del veneno que la picó.

En el tercer y último nivel, un rostro de mujer dirigiendo su mirada hacia la izquierda, podría ser la misma Eurídice en el

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

momento de su desconfianza la muerte de Eurídice como final de Orfeo.



(Fig. 4.30.) *Au vestiaire*, 1998. Acrílico sobre lienzo.

Muchas incógnitas quedan en el aire sobre los posibles significados de esta pintura, al igual que ocurre en la obra realizada en 1998 con los mismos protagonistas.

“Au vestieaire”, contiene las palabras “Orfeo” y “Euridice”. Establecer un paralelismo entre las acciones que se suceden en la pintura y las realizadas en la mitología sería imposible, por lo que se trata de una revisión de un tema anteriormente tratado.

Da la sensación de que es el resultado de la traslación de los personajes mitológicos a una escena cotidiana de una partida

de tenis. En el año 1975, mucho antes de la realización de estas dos pinturas, Adami escribe en su cuaderno de notas:

“Orfeo ed Euridice. ‘Ballet en el metro’. Los espectadores se hallan a lo largo de la pared de un andén, delante de la valla de los trenes, y más allá, en el otro andén, el escenario ocupa todo lo largo de la estación.

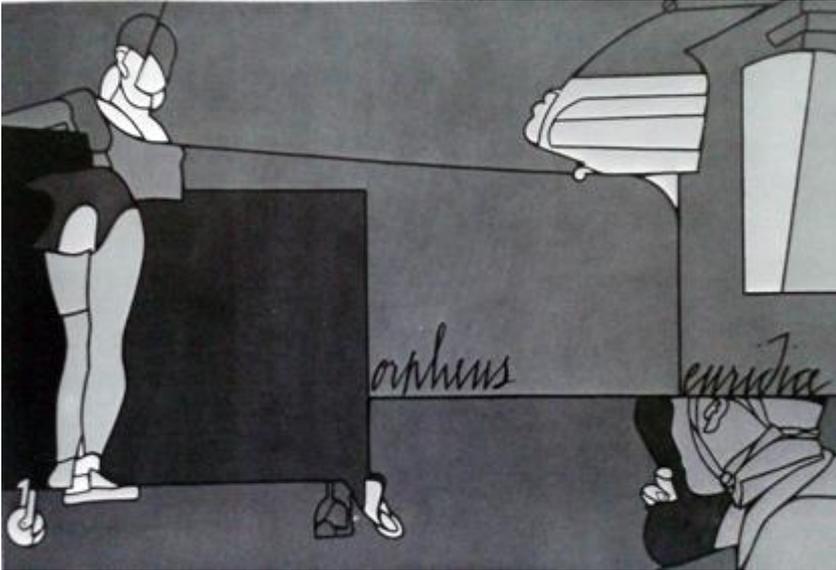
Entre hileras de asientos hay videos. Eurídice, iluminada intensamente, se deja caer por una pendiente de azmicle deslizante: cae y se levanta, alterna en su rostro máscaras aerodinámicas. Se desliza hiriéndose en el pie con un cristal, mientras el vídeo proyecta su ingreso en el hospital. Sobre el escenario, caballos barbados de negro, enfurecidos por el paso de un tren que, como el telón, cambia de escena. Orfeo está solo y juega lanzando una pelota a la pared alta, tras las filas del público. Los vídeos amplifican sus gestos ralentizándolos y el ruido retumba. Una espesa niebla sale del túnel cubre a los espectadores, oscureciendo la luz. Orfeo encuentra a Eurídice, mientras pasan los trenes, la palabra ‘viernes’ (Derrida). La narración degenera en una pelea furiosa. La niebla se retira entre la muchedumbre que vive cada día en el metro, mujeres que hablan, estudiantes y secretarias, empleados y policías: a la llegada del tren, suben y parten. Orfeo de nuevo solo. Eurídice en el vídeo. Desde la primera imagen, la tensión del espectador es atraída por el sonido de las sirenas de las ambulancias. Hay un cartelito atado al pie de Eurídice. La música de dos instrumentos, arpa y cuerno inglés, y la

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Orfeo de Stravinsky para estos dos únicos instrumentos. (Evocaciones: la sirena, los cascos de los caballos, el paso de los convoyes, el ruido seco de la pelota contra la pared). Una espectadora echa a los mendigos que duermen sobre los bancos para dejar que se sienta el público. (Inicio), la locomotora embiste un ataúd sobre los raíles. Los trenes convoyes pasaron en la misma dirección, hacia el reino de los muertos, a la derecha. En la sección maternidad, vídeo), una mujer descontenta con su hijo lo cambia por el niño de la cuna de al lado. Una cubeta con pocos centímetros de agua para la carrera de Eurídice. Eurídice es el canto divino de Orfeo. Un largo plano – secuencia cambia el lugar de la recitación, del metro a un paisaje lacustre. Lejos, los faros de un coche en la luz del alba. Orfeo al volante se acuerda de Eurídice, dos espejos franqueándole los hombros le oprimían las orejas⁹⁷.

⁹⁷ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*, Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. pp 30 y 31.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4. 31.) Orphée et Eurydice, 1976. Acrílico sobre lienzo, 222 x 365 cm.

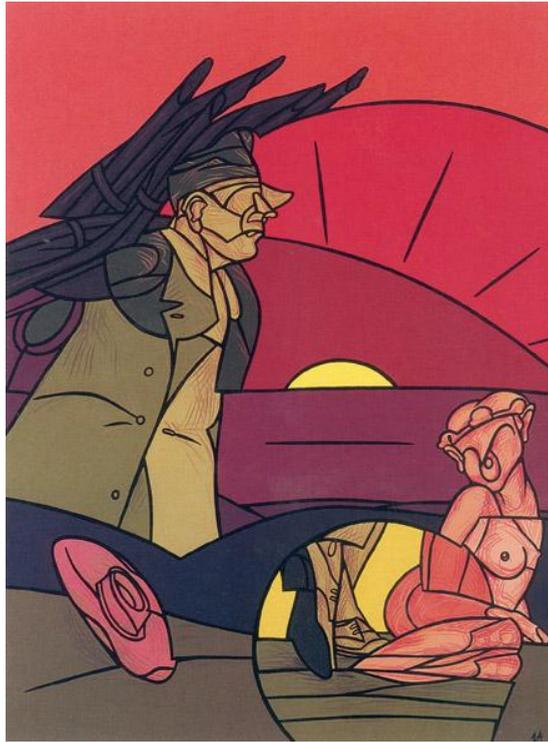
Estas notas parecen acompañar otra pintura de Adami realizada en el mismo año terminada en 1976. Se titula *La obra*, de dimensiones considerables, (224 x 365 cm.) se titula *Orphée et Eurydice*.

El 13 de marzo de 1992, Adami escribe a propósito del boceto realizado para la pintura titulada "Pan":

"(Dios de la naturaleza. Así el pánico viene del grito de pan)".

En la mitología griega, Pan es el semidiós de los pastores y de la naturaleza; en la mitología romana el fauno, además del dios de la fertilidad y de la sexualidad desenfrenada que se dedicaba a perseguir ninfas, manteniendo por esto, ciertas similitudes con Dionisos.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4.32.) *Pan*, 1992. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

No hay correlación de formas con el supuesto fauno que portaba en la mano el bastón de pastor y tocaba la Siringa (también conocida como flauta de Pan) con la figura masculina vestida con traje de chaqueta y zapatos, como tampoco hay paralelismo en cuanto a la actitud del personaje principal, éste se nos presenta como un hombre encorvado por el peso del fardo de leña que porta en su espalda. No es ni gallardo ni vigoroso. Los cuernos que deberían estar en su frente, la barbilla prominente y el cuerpo lleno de pelo ha sido sustituido por un hombre vulgar y corriente. No hay nada de la representación del miedo enloquecedor que producía, a no ser por la actitud en la que se nos presenta a la figura de la

escena, una mezcla de mujer y animal en actitud esquivada ante la presencia del hombre. La única nota estridente que nos muestra se localiza en los rallos del sol a modo de signos de exclamación llaman la atención y enfatizan aún más el color del sol.

4.3.3. Medea / Bidermaierzimmer, 1984.

Medea, arquetipo de bruja y hechicera, era hija del rey Eetes. Cuenta la mitología griega que sus hijos habían sido salvados de una muerte segura por el argonauta Jason, por este motivo Medea decidió ayudarlo con pociones mágicas cuando éste llegó a la Cólquida para reclamar el vellocino de oro a su padre. El rey Eetes impuso una misión imposible al marino, debía atar dos bueyes que exhalaban llamaradas de fuego por su boca y arar un campo en el que luego plantaría los dientes de los bueyes para que saliesen de sus surcos soldados. Cuando los soldados salieron con forma de esqueleto empezaron a pelearse entre sí por la hechicera hasta que fueron cayendo uno a uno.

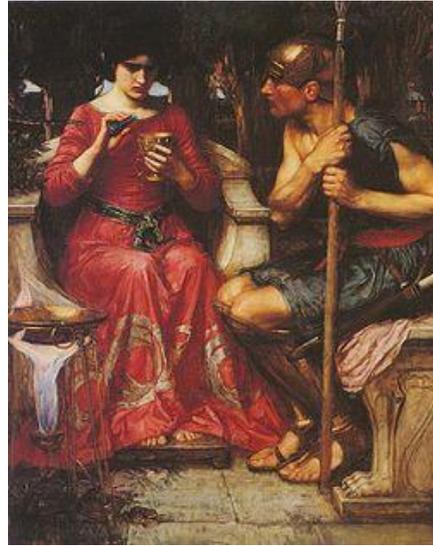


“Medea”, 1870. Anselm Feuerbach.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



"Medea", 1862. Eugène Delacroix.



"Medea y Jason", 1907. John Williams Waterhouse.

En la pintura de Adami podemos apreciar ciertas conexiones con este fragmento de la historia de Medea. La figura que se adivina detrás del piano se encuentra en el momento preciso en el que, con esfuerzo, acaba de apoyar la cabeza de un animal sobre la parte superior del piano. Extenuado por la hazaña, reclina su cabeza sobre su hombro y se deja caer. En la parte inferior de la composición, una mujer arrodillada mira lo que hay detrás su posición denota que se esconde o espía. Podemos afirmar que la mujer es Medea y el hombre es Jason.

Sobre una gran superficie cuadrada de color morado, el piano, se disponen en círculo las figuras, enmarcadas por colores intensos y luminosos.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Adami incluye unas notas sobre esta pieza que lo corroboran⁹⁸:

“La cazuela está en el piano. Medea presiona el círculo sobre el cuadrado. El simbolismo y la psicología de la forma puede cambiar un escenario o un mueble, incluso un venado a ilustraciones o fábulas eróticas, un desnudo o un piano puede ser transformado en una ilustración de la sobriedad o del Arca de Noé durante la inundación”.



(Fig. 4.33.) *Medea / Bindermaierzimmer*, 1984.

⁹⁸ *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum Texto original:” The casserole is in the piano. Medea presses the circle on the square. Symbolism and psychology of the form can turn a landscape or a piece of furniture or even a deer to erotic fables; the drawing of a nude or of a piano can be transformed to an illustration of nature’s sobriety or of Noah’s Ark during the Flood”.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Si prestamos atención a las notas que se incluyen en el cuaderno del desorden, vemos que son ligeramente diferentes:

“- Medea (bocetos). 27.1.84. 1) El caldero está aquí en el piano. (Biedermeier Zimmer). 2) Medea apoya el círculo sobre el cuadrado. Simbolismo y psicología de la forma hacen que un paisaje o un mueble o un ciervo puedan transformarse en representaciones eróticas o sagas amorosas, o que el dibujo de un desnudo o de un piano representen la serenidad de un paisaje o el arca del diluvio.

‘Aut tace aut loquere meliora silentio’, escrito abajo, a la izquierda, en el autorretrato de Salvador Rosa.

Cuando de niño pregunté a mi abuela cómo se nace, ella me respondió que era la noche la que nos traía.’⁹⁹

La diferencia fundamental estriba en las diferentes acepciones de las palabras según los traductores, pero en el cuaderno del desorden aporta más datos que en el catálogo de la exposición retrospectiva.

La palabra Biedermeier Zimmer o Biedermaierzimmer, según la traducción, hace referencia a un lugar en Viena, Austria.

Numerosos artistas han trabajado tomando como punto de partida para sus obras la figura de Medea, pero no es habitual que se centren en este episodio de su historia. Lo que encontramos como tema central es la brujería o el asesinato

⁹⁹ Adami, Valerio. Op. Cit. pp. 83 y 84.

por despecho de los hijos, hijos que tuvo con Jason y que mató como podemos ver en las imágenes aportadas.

3.3.4. L´ora del fanciullo, 1993.



(Fig. 4.34.) *L´ora del fanciullo*, 1993. Acrílico sobre lienzo, 194 x 240 cm.

Pintura inspirada en el grabado de Holbein como indica el dibujo preparatorio de Adami con la leyenda en su base, “L´ora del fanciullo” (Holbein).

El pintor alemán del S.XVI, Hans Holbein el Joven, desde muy niño estudió pintura con su padre, el reconocido artista flamenco Hans Holbein el Viejo, y después de trabajar con este lo hizo con su tío Sigmund Holbein. Hacia 1515 en Suiza, y en el estudio de Hans Herbst se dedicó a la ilustración de libros realizando xilografías para las portadas de varias obras y una serie de bocetos en tinta para el Elogio de Erasmo de Rotterdam. Entre 1523 y 1526 aumentó notablemente su fama y reputación gracias a su trabajo como ilustrador con una serie

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

de estampas cuyo nexo común era el tema alegórico de la danza macabra (La Danza de la Muerte) y una serie de grabados para la traducción alemana de la biblia de Martín Lutero.



(Fig. 4.35.) L'ora del sonno del fanciullo, 1993. Lápiz sobre papel.

En la serie de estampas que le dio fama y sobre la cual está basada la pintura encontramos la muerte personificada por un esqueleto danzando alegremente en escenas de la vida cotidiana.

Adami se ha inspirado en estos dibujos para su pintura *L'ora del fanciullo*. Además del tema tratado, la elección de los personajes de la escena, sus poses y sus actitudes tienen mucho en común con los dibujos de Holbein. Amelia Valtolina en su texto *Del poëtar cerrado*¹⁰⁰ afirma sobre esta pintura:

¹⁰⁰ VVAA, *De forma cerrada una biografía del dibujo*, Valencia, IVAM. 2003.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



Holbein. La danza de la muerte.

“Precedida, sin embargo por un gran grabado que ilumina mejor el sentido de ese último sucumbir: Der Mann erhebt seinen koplaus dem grabe, auf dem Grabe, auf dem das weib sitzt (El hombre levanta su cabeza de la tumba, donde está sentad la mujer) es una frígida resurrección del infierno del temor- en el sepulcro de Dante escrito sobre la puerta de su infierno-, con la esperanza de hacer de mediadora entre la oscuridad de la tumba y el Sol en el horizonte (...) el dibujo de Adami, inspirado en el grabado de Holbein, del que toma su título, para componer en espacio dislocado la narración de las formas. También aquí, como en el arte antigua, el Sueño y la Muerte son hermanos, uno rapta a la durmiente en primer plano y la otra se lleva consigo al muchacho y, entre tanto, las formas construyen la historia: la joven adormecida, cerrada en su sueño, está también cerrada en secreto erótico circunscrito en el dibujo del sillón, a su vez inscrito en el rectángulo del

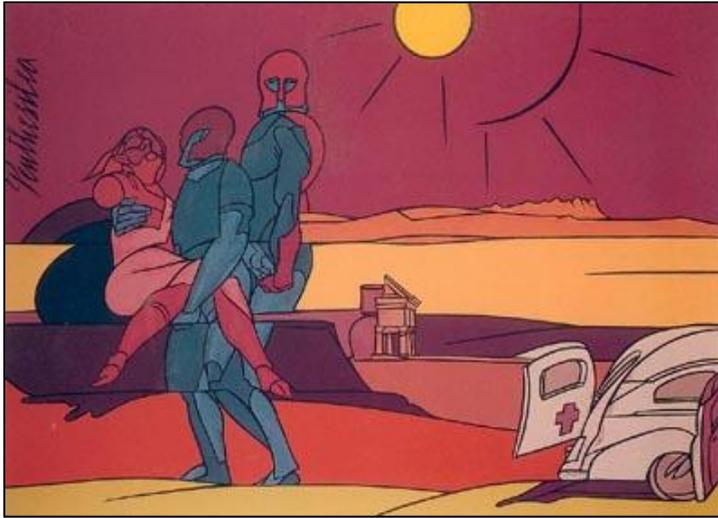
4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

mueble que hay detrás y que, duplicado en el marco dejado en blanco a su nivel, recoge en herencia el secreto que la forma ha narrado hasta aquí. Y que reaparece, casi como sucede en la segunda cuarteta de la poesía de Blok, en figura diversa y sin embargo igual a sí mismo, en la derecha del dibujo. Desdoblada en el muchacho y en el esqueleto, la historia hermética de las formas revela de nuevo una posesión que conduce al vacío: ahora no ya el vacío de un marco, sino aquel vacío en el horizonte, aunque en realidad no se trata del horizonte, dado que la colina con el ciprés se recorta sobre la tapadera del ataúd elevado en primer plano, duplicado alegóricamente como un túmulo fúnebre el traidor rapto de la muerte. ‘Un dibujo que recompone aquello que el ojo descompone – se lee en las Sinopie de Adami -. Los instrumentos del métier: La composición es una caja que hay que cerrar bien con tapadera’ (...).”

4.3.5. Penthesilea, 1994.

“En el nombre de Penthesilea la palabra Penthos significa ‘dolor de la muerte’. Aquiles, el doceavo día después de la muerte de Héctor, golpea a la reina de las amazonas en el pecho y la mata. Pero viéndola se enamora perdidamente, la posee y lleva su cuerpo a Troya. En el drama de Kleistm Penthesilea, la amazona cree que Aquiles es el hijo del Sol y, llena de amor por él, no osa resistirse. Aquiles la hiere y la lleva desmayada al campo”.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



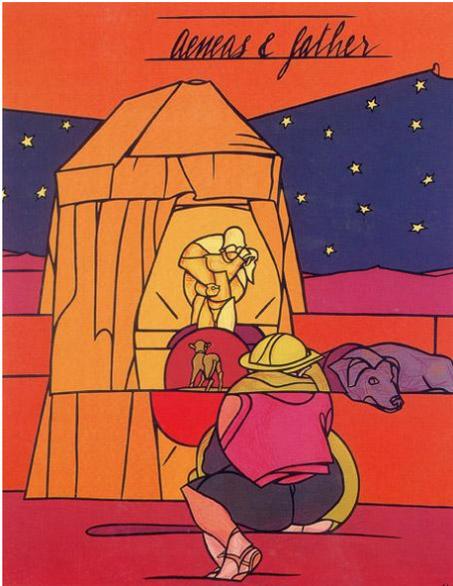
(Fig. 4.36.) *Penthesilea*, 1994. Acrílico sobre lienzo. 195 x 265 cm. Fondo Adami, Istituto del Disegno.

Estas son las palabras escritas por Adami en referencia a esta pintura en sus cuadernos y que luego fueron incluidas en el catálogo editado por Skira Editore en 1996 con motivo de la exposición titulada “Adami” del mismo año.

En esta obra vemos la repetición de la figura de Aquiles a modo de interpenetración adherente; una misma figura repetida dos veces como si fuese una sola. Aquiles, unido a sí mismo por las piernas, representando a la vez dos momentos diferentes: poseyendo a la reina de las amazonas y llevándola a su campo para curarla. Aparece también en la escena una ambulancia, que se puede leer como el carro de Aquiles. El Sol es la representación del supuesto padre del protagonista y al mismo tiempo es la estrella que ilumina la escena. Una figura retórica más entra en juego, es la figura del pintor elíptico que

roba el momento y lo representa así, como figura del voyerismo.

4.3.6. Aeneas and Anchisae in a classical Landscape, 1994.



(Fig. 4.37.) *Aeneas and Anchisae in a classical Landscape*, 1994. Acrílico sobre lienzo, 146 x 114 cm.

Un relato clásico, tomado de la mitología griega, es el eje de la narración. Se trata de Eneas, en latín Aeneas, héroe de la guerra de Troya, hijo del príncipe Anquisae y de la diosa Afrodita. Es una figura importante de las leyendas griegas y romanas, uno de los caudillos del ejército troyano en la Iliada de Homero. Virgilio nos relata en la Eneida su viaje

guiado por Afrodita desde Troya para fundar la ciudad de Roma. Hasta el mismo William Shakespeare lo tomó como personaje para su *Troilo y Crésida*. Hay que tener en cuenta que no sólo poetas y escritores se han inspirado en sus aventuras y batallas, también numerosos artistas de todas las épocas han llenado lienzos y piezas cerámicas narrando sus hazañas. En el S. VI a. C. lo encontramos como protagonista de la decoración de una vasija que se encuentra actualmente en el Museo de Louvre en París, en el S. XVI como protagonista de una pintura de Federico Barocci. Cada

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

representación es diferente y aún que se trate de la plasmación del mismo mito griego, hay diferencias considerables, no sólo por el tratamiento plástico debido a los gustos estéticos de cada época, sino al modo de plantear la historia.



Eneas llevando a Anquisaes, 520-510. Museo del Louvre, París.



Bartolomeo Pinelli. *Enea e il Trevere*, 1835.



F. Barocci. *Aeneas' Flight from Troy*, 1598. Galería Borghese, Roma.

En cada una de estas piezas se presenta al guerrero en la situación de la leyenda, peleando o portando en brazos a su padre para sacarlo de Troya. Todos sus atributos y características generales han sido fielmente plasmados, incluso si no supiésemos el título, simplemente conociendo la historia

podríamos descifrar lo que sucede en la escena. No podemos decir lo mismo de la pintura de Adami. El título de la pintura indica quienes son los protagonistas de la misma, y junto con las palabras escritas sobre el lienzo, nos informa del vínculo familiar. Anchisae es el padre de Aeneas. Una tienda de campaña de la época griega en la que se encuentra una figura masculina con algo sobre sus espaldas, animal o humano, es el único anclaje con la literatura antigua, el resto, añadidos del pintor. Sólo si conocemos la historia en la que se basa Adami podemos intuir que la figura portada sobre la espalda es el hombre anciano, la forma puntiaguda de la mandíbula simula una barba. Cuando Amelia Valtolina¹⁰¹ describe este mito en el grabado de Giangiacomo Caroglio, *Enea porta sulle spalle suo padre*, lo hace así:

“El hombre, que en la extrema tensión de los miembros, soporta el peso de un cuerpo extenuado por la vejez y el cansancio y que, sin embargo, avanza a paso firme. Por lo tanto, se trata del hombre que se hace cargo de su propio pasado, pero también del hombre, del ethos del hombre, que se fortalece en el deber de las pietas, es también lo Nuevo que soporta lo Antiguo; el tiempo de los modernos que guarda el recuerdo de los clásicos, con toda la fuerza que emana el interior de estas formas cerradas, del vigor de una línea que transfigura el ethos en una hendíadis plástica”.

¹⁰¹ VVAA.: Op. cit., p. 85.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

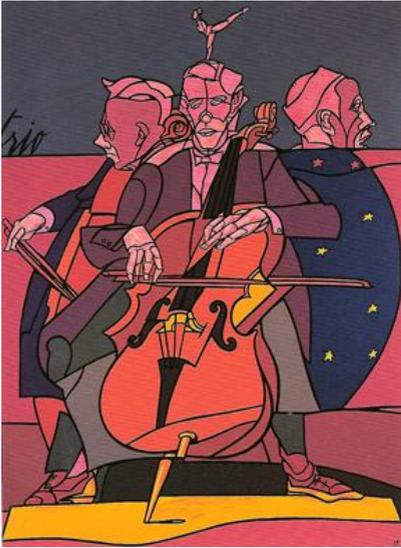


Aeneas Carrying Anchises in the Burning of Troy. Atribuido a Francesco Allegrini. 1624/63. Lápiz y tinta sobre papel. 9,7 x 13 cm. Metropolitan Museum, Nueva York.

Observando el dibujo atribuido a Francesco Allegrini, *Aeneas Carrying Anchises in the Burning of Troy*, encontramos que la disposición de los personajes mitológicos es la misma, además, se podría establecer un paralelismo entre la tienda de campaña de Adami y la casa en llamas.

Ni batallas, ni lanzas, ni corazas, ni esfuerzos titánicos dominan la composición, sólo una aparente calma rota por las líneas que a modo de rayos solares o exclamaciones salen de un círculo rojo en el que se sitúa un becerro. De nuevo un espectador dentro de la pintura contempla la situación, tal vez el mismo Adami sentado sobre sus piernas portando un escudo, siendo parte de la misma narración.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.



(Fig. 4. 38.) La notte dello stambecco, 1988. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.



(Fig. 4. 39.) Il trio, 1994. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

El fondo se presenta como una noche estrellada, casi idéntica a la que utilizará el mismo año para su pintura *Il trio*, o la que realizó en 1988, *La notte dello stambecco*.

4.3.7. Daphne et Apollon, 1995.

En la mitología griega, Daphne, ninfa de los árboles, era una sacerdotisa hija del dios del río de Arcadia con Gea, o del dios del río de Tesalia con Creúsa. Eros había disparado dos flechas, una dorada a Apolo para que se enamorase de Daphne porque estaba celoso de su destreza con el arco y molesto con sus cantos y otra de plomo a la ninfa para que despreciase y sintiese repulsión por Apolo.

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

Este es el motivo principal por el que Daphne pide ayuda a su padre y éste la convierte en laurel, árbol que a partir de este momento será sagrado para Apolo.



(Fig. 4.39.) Daphne et Apollon, 1995. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Este mito ha sido tratado por numerosos artistas a lo largo de la historia, desde el escritor romano Ovidio en su colección de quince libros que componen *Las Metamorfosis*, hasta el escultor barroco Bernini, que lo representó en un mármol de tamaño natural, o el compositor Richard Strauss en su ópera *Daphné et Apollon*, compuesta entre 1936 y

1937.

Xavier Rubert de Ventós hace referencia precisamente al primer libro que compone *Las Metamorfosis* de Ovidio

“Dafne ruega a su padre Panos que la salve de la persecución de Febo. Apenas terminada la súplica, un pesado torpor se apodera de sus miembros y el delicado seno se recubre de una leve corteza, sus cabellos se

4. El referente literario en la pintura de Valerio Adami.

convierten en follaje y sus brazos en ramas; sus pies, hasta ahora tan rápidos, se agarran al suelo con raíces perezosas, el rostro se empenacha con una copa de árbol y sólo permanece en ella el resplandor” Ovidio: La Metamorfosis, I, 1.

Volviendo a la representación plástica observamos a simple vista dos figuras que dominan la escena acompañadas de sus nombres escritos con la caligrafía del pintor. Se trata de una visión particular del artista sobre este mito clásico, tratado con modernidad e ironía. Dentro de la composición hay numerosos elementos que nos remiten al texto, como pueden ser los laureles que crecen de la cabeza de la mujer, o su pie que se convierte en raíces mientras es cortejada por la figura masculina. Una pila de libros se sitúa al lado de Dafne y Apolo es representado con dos caras o máscaras en actitud insinuante.

5. LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA VIDA Y OBRA DE VALERIO ADAMI.

La música ha sido fuente de inspiración para pintores de todos los tiempos. Adami también ha sentido la necesidad de transmitir por medio de sus creaciones la visualización de las sensaciones abstractas que producen los sonidos.



(Fig. 5.1.) *Alice nel paese della violenza*, 1963. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

Desde su juventud, la música ha estado presente en su vida y trabajo.

En los años 50, tuvo lugar en Milán la creación del Instituto de Fonología, gracias al trabajo de Maderna y Luciano Berio, buen amigo del pintor. En dicho instituto se comenzó a trabajar la

dodecafonía musical¹⁰²; la forma da paso a la idea y se disuelve a favor de ella. Este cambio de forma resolvió muchas preguntas e inquietudes que en aquel momento se realizaban Adami y otros pintores de su generación; como él mismo

¹⁰² Dodecafonismo: técnica de composición musical que precede directamente del atonismo organizado de Schoenberg. Su base consiste en una serie de doce sonidos diferentes y situados en un orden escogido por el compositor. Dicho término fue utilizado por primera vez por R. Leibowitz en su obra "Introducción a la música de doce sonidos".

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

afirmaba en la entrevista mantenida el 10 de marzo de 2004 en el museo IVAM. Es por este motivo por lo que empezó a pintar con una gama de color mucho más oscura de lo habitual, el color negro era el predominante para realizar lo que él llamó una especie de “liturgia pictórica”. Cuadros en los que la idea era mucho más importante que la forma, que estaba cancelada por la línea como podemos ver en las siguientes pinturas.

Fundamentalmente se centró en temas sociales y políticos tomando de la música su estructura.

Algo que siempre ha interesado a Adami es la teoría de que el nacimiento de la pintura se debe a la música. Según esta teoría germana, en las tribus primitivas pintaban sobre sus cuerpos a partir de las danzas que se realizaban, de modo que la traducción en imágenes de la música eran los tatuajes. Esta afirmación se respalda además en que la música y la pintura siempre han estado muy vinculadas, ya que la música anhela el poder de evocación de imágenes concretas, mientras que la pintura ansia poder evocar sentimientos abstractos más propios del arte sonoro.

A continuación veremos como compositores y músicas han dejado su impronta en la obra del pintor. A propósito de unas pinturas que tienen como tema la música (Luciano Berio (1995), *Zauberflöte – Pifferata* (1990) y *Trio* (1994)) Amalia Valtolina escribe:

“DE LA MÚSICA:

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Cuando el color se deposita sobre el dibujo como el sonido sobre la partitura. Cuando el dibujo se convierte en partitura musical. Se hace música, en estas Estancias. En Ritratto di Luciano Berio, música se eleva de la metamorfosis de las líneas, como aquel vuelo de los pájaros que del paisaje surge hacia el cielo: la estancia se alza transformándose en partitura, y la partitura despliega sus hojas en un horizonte – horizonte geográfico y horizonte de secuencias musicales. Entre las notas claras amarillas y azules y notas oscuras de un azul más intenso, Luciano Berio dirige sus ‘secuencias’, mientras el color suena el dibujo.

Pero Estancias incluso cuando la pintura compite con la música en sus acentos sensuales. En el homenaje a Mozart, Zafuberflöte- Pifferata, es la línea la que, como la flauta mágica, suscita el encantamiento: de las cúpulas de un lejano Oriente, al retrato de la musa con turbante, hasta el expediente bucólico, las figuras de la fascinación se reclaman recíprocamente en un acuerdo de alegorías. Y si la estancia intercambia aquí sus apariencias con las escenas de alcoba, las formas se convierten entonces en partituras para música de cámara.

Cuando la estancia se convierte en música: Trío. Porque un trío para violoncelo, nadie lo ha compuesto – excepto esta pintura. A menos que el violoncelo no preste aquí sus formas a la belleza femenina, y entonces Trío sería una variación musical sobre el tema de las Tres Gracias. A menos que el retrato de Bartók no sea aquí máscara de

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

un autorretrato, y entonces el Trío sería un Trío, con el tercer yo que, de espaldas, esconde su violoncello, y con la bailarina como clave musical de este concierto.

*Donde la pintura y la música se unen, en una compartida vocación de lo invisible. Estancias.*¹⁰³

5.1. Músicos y compositores.

5.1.1. **Ritratto d'Anton Webern, 1971.**

Antón Webern, compositor austriaco (Viena 1883 – Mittersill 1945) que junto con Berg y Schönberg constituyen la “escuela de Viena”, también llamada “trinidad vienesa”, de la que

¹⁰³ Valerio Adami, *stanze*, Milán, Pagine d'arte. 2004. p. 81. Texto original: “DELLA MUSICA: Quando il colore si deposita sul disegno come il suono sulla partitura. Quando il disegno diventa spartito musicale. Si fa musica, in queste Stanze.

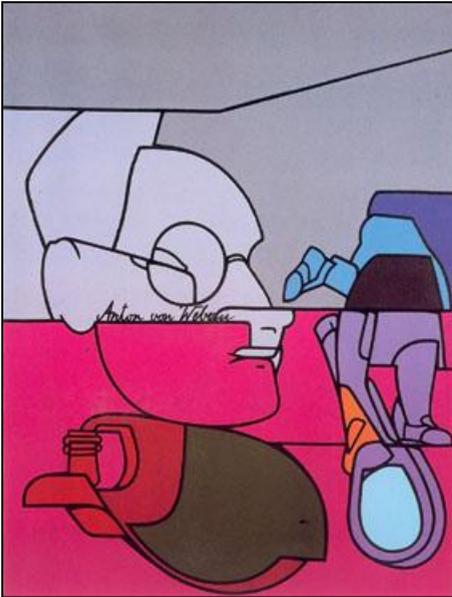
In Ritratto di Luciano Berio, musica si leva dalla metamorfosi delle linee, come quel volo d'uccelli che dal paesaggio sorge verso il cielo: la stanza si innalza trasformandosi in spartito, e lo spartito dispiega i suoi fogli in un orizzonte – orizzonte geografico e orizzonte di sequenze musicali. Fra note chiare di giallo e di azzurro e note scure di un blu più intenso, Luciano Berio dirige le sue 'sequenze', mentre il colore suona il disegno.

Ma Stanze anche quando la pittura contende alla musica il suo accento sensuale. Nell'omaggio a Mozart, Zauberflöte- Pifferata è la linea che, come un flauto magico, suscita l'incantesimo: dalle cupole di un lontano Oriente, al ritratto della musa in turbante, fino all'inserto bucolico, le figure del fascino si richiamano a vicenda in un accordo di allegorie. E se la stanza inventa musica: Trio. Perché un trio per violoncello, nessuno lo ha mai composto – salvo questo dipinto. A meno che il violoncello non presti qui le sue forme alla bellezza femminile, e allora Trio sarebbe una variazione musicale sul tema delle Tre Grazie. A meno che il ritratto di Bartók non sia qui masquera di un autoritratto, e allora il Trío, con il terzo io che, di spalle, nasconde il suo violoncello, e con la ballerinetta come chiave musicale di questo concerto.

Dove la pittura e musica si raggiungono, in una condivisa vocazione all'invisibile. Stanze.”

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Webern fue durante un tiempo el miembro más eficaz pero el menos conocido. En 1908 se concluye el periodo de aprendizaje junto a Schönberg.



(Fig. 5.2.) *Ritratto d'Anton Webern*, 1971.

Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. Musée d'Arte Moderne, Saint Etienne.

A Adami, además de la obra de los compositores y de sus datos biográficos, le interesa mucho la vida de estos, ya que es el tejido, la materia que se deja entrever en sus trabajos. Una vida llena de aventuras, historias, cultura, viajes, etc., se deja entrever en la obra artística de quien la realiza llenándola de riqueza. Es esto que se

deja entrever en las obras de escritores y compositores lo que más juego da a Adami a la hora de hacer un retrato.

Analizando los elementos que aparecen en la pintura podemos diferenciar tres figuras:

1-Un retrato masculino como elemento principal desplazado ligeramente hacia la izquierda, dividido en dos por medio de una cambio de color y de una línea que lo corta a la altura de la

oreja. Sobre esta línea podemos leer el nombre del señor retratado con una caligrafía que no es la de Valerio Adami sino la del propio Antón von Webern. Está sacada de la partitura del String Quartet, como podemos ver en el siguiente texto:

“La firma de A. Webern que divide por la mitad la figura es la misma que se encuentra en la partitura autografiada del Spring Quartet, opera 28. La visera especular del retrato, y la jugadora con la raqueta en la mano derecha del cuadro están para indicar la relación con Arnold Schönberg y la gran pasión que en los últimos años de su vida en California Schönberg tuvo por este juego.”¹⁰⁴

2-Una figura indefinida juega al tenis, se pueden ver los dos pies de un personaje que corre o está en movimiento y una raqueta. Podríamos suponer que se trata de un cuerpo femenino, apoyando esta afirmación en la masa morada casi rectangular que se dispone sobre la pierna derecha y que supone ser una falda. Aun así, después de ver la fotografía de Arnold Schönberg, pensamos que no se trata de ninguna jugadora anónima, sino del propio Schönberg.

¹⁰⁴ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. “Didascalie di Valerio Adami” p. 118. Texto original: *“La firma di A. Webern che divide a metà la figura è la stessa che si trova in fondo alla partitura autografa dello Spring Quartet, opera 28. La visera speculare al ritratto, e la giocatrice con la racchetta in mano alla destra del quadro stanno ad indicare il rapporto con Arnold Schöeberg e la grande passione che negli ultimi anni della su avita in California Schönberg ebbe per questo gioco”.*

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.



Fotografía incluida en el catálogo publicado por el Studio Marconi, Milán acompañando a pa pintura de Adami.

3-Una figura indefinida debajo del retrato podría ser la visera especular como indica el texto incluido en el apartado que habla del retrato masculino. El catálogo de la exposición de Adami de 1974 en el Studio Marconi de Milán, incluye unas líneas del propio Webern:

“Yo voy a la habitación para plantaros un clavo. Mientras estoy andando, me viene el pensamiento que sería mejor salir: me dejo llevar por este pensamiento, monto en un tranvía, voy a la estación, parto y llego... ¡a América!”¹⁰⁵

La pintura se divide en dos secciones por el cambio de color del fondo; la mitad superior está dominada por los grises, y la mitad inferior lo está por los rosas. Esta separación, está reforzada por la línea, a dos alturas, que atraviesa la pintura. La línea no es continua, sino que por la parte de la izquierda llega hasta la altura del principio de la nariz y por la parte de la derecha llega hasta arriba de la misma, desembocando en la

¹⁰⁵ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. “Didascalie di Valerio Adami”. Texto original: “*lo vado in anticamera per piantarvi un chiodo. Mentre vi sto andando, mi viene in mente il pensiero che sarebbe meglio uscire: mi lascio spingere da questo pensiero, monto in tram, vado alla stazione, parto ed arrivo... inAmerica!*”.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

firma de Anton Webern que se sitúa longitudinalmente sobre la mandíbula del retratado.

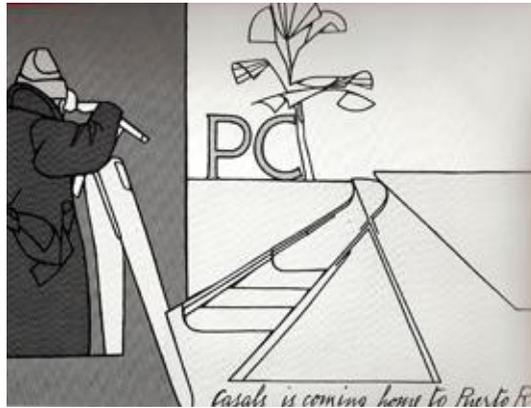
La división de la línea, a parte de pronunciar la fragmentación de la composición, sirve para indicar que hay un cambio de plano en el retrato a la altura de la nariz. Es como si se hubiese pintado el retrato tomando como referencia dos posiciones de la cara, o desde dos perspectivas distintas.

Hay un cambio de grosor de los contornos, la línea que delimita la cabeza es más gruesa que el resto. Este ensanchamiento se produce en otras partes del cuadro como se aprecia en la figura que juega al tenis, concretamente en la falda de la jugadora, pero también en la visera roja y verde, tal vez para insinuar las sombras o para crear una sensación de volumen mayor.

En cada una de las secciones principales hay más planos: en la sección superior dominada por los grises, una línea negra corta el espacio indicando una esquina, mientras que en la sección inferior dominada por el fondo rosa, otra línea indica un cambio, un suelo sobre el que se apoya la figura. Este suelo corta por su extremo izquierdo con el elemento verde y rojo que representa una visera.

En cuanto al color, como el reto de las pinturas de los años setenta, la gama cromática es amplia, colores planos muy contrastados.

5.1.2. Casals is coming home to Puerto Rico, 1972.



(Fig. 5.3.) *Casals is Coming home to Puerto Rico*, 1972. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

Más que la importancia de la música de Casals en Adami, lo que se nos presenta en esta pintura es el retrato de un hombre, músico o no, volviendo a Puerto Rico. Pau Casals (1876- 1973) fue un violocentista, director de orquesta y compositor español muy apreciado tanto por sus virtudes musicales como por su calidad humana. Debido a la derrota de la causa republicana tuvo que exiliarse en Puerto Rico, donde murió, siendo enterrado inicialmente en el Memorial Cemetery en 1973, aunque en 1979, sus restos fueron trasladados a su Cataluña natal. Para conseguir esta narración, Adami ha representado unas escaleras mecánicas que abarcan un tercio de la composición sobre un fondo liso y encima de ellas las letras *PC*, iniciales del nombre del protagonista.

Para retratar a Pau Casals, la figura de un hombre de espaldas con una enorme gabardina.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.



(Fig. 5.4.) *Eugen d'Albert und Pablo Casals. Wien 1913,1970.*

Litografía sobre papel, 55,5 x 38 cm.

Al no ver su fisonomía tenemos que dejar en manos del título cualquier referencia al músico. Este título, además, se corresponde con la frase cortada que se dispone sobre la tela en su borde inferior, algo habitual en la pintura de Adami. De las dos primeras letras de la palabra *Rico*, queda escrito: “*Casals is coming home to Puerto Rí*”.

No hay referencias a la música, no se han representado ni instrumentos, ni partituras, ni escenarios, solo una figura sobre un paisaje desconcertantemente vacío.

Volviendo al título de la pintura, nos damos cuenta que se trata de una ironía en sí misma. A lo largo de las obras que hasta ahora hemos estudiado, queda marcado, que están bañadas se una sutil ironía que es este caso concreto hace referencia al hogar de Pau Casals. Natural de El Vendrell, Cataluña, fue reconocido internacionalmente, lo que le hizo viajar muchísimo, pero aún con todos estos viajes que implicaban estancias muy

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

largas, él sintió siempre que su casa, su hogar estaba precisamente en su ciudad natal. Es por esto, que cuando Adami nos muestra a Casals volviendo a su hogar, y su hogar lo sitúa en Puerto Rico, que es donde se tuvo que marchar exiliado, se trata de una contradicción irónica, un guiño al espectador, o a la biografía del músico.

Unos años antes, en 1970, para la edición de lujo de la Revista *Derriere Le Mirror*, realizó una serie de litografías de 150 copias, entre las que podemos encontrar una dedicada a Pau Casals. En esta ocasión comparte protagonismo con Eugen d'Albert.¹⁰⁶

5.1.3. Lionel Feining donnant une leçon de violín, 1973.

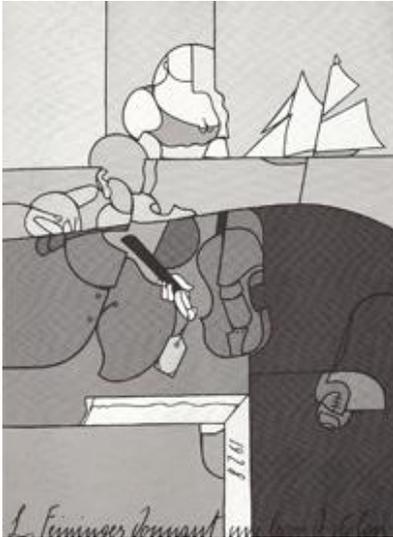
Lionel Feininger (1871/1951)¹⁰⁷ es el protagonista de esta pintura que aparece tocando el violín, y por lo que hemos visto, se trataría de una reminiscencia de su niñez, aunque llama nuestra atención que no es precisamente por la música por lo

¹⁰⁶ Eugen d'Albert. (10 de abril de 1864/ 3 de marzo de 1938. Pianista y compositor nacionalizado alemán pero nacido en Glasgow, Escocia.). En junio de 1919 con la ayuda de su hermano Enric inicia el proyecto de fundar la Orquesta Pau Casals, en la que Enric Casals es el primer violín, Enric Ainaud es el primer violín adjunto y Bonaventura Dini es el primer violonchelo. El 13 de octubre de 1920 tiene lugar el primer concierto de la Orquesta Pau Casals en el Palau de la Música Catalana.

¹⁰⁷ Lionel Feininger fue el primer hijo del violinista alemán Karl Feininger y de la cantante Elisabeth Cecilia Feininger. Pasó la mayor parte de su niñez en Nueva York recibiendo clases de violín de su padre, hasta que en 1887 se mudaron a Berlín. Aun con toda la educación musical que le rodeaba, estaba mucho más interesado por el dibujo y la construcción de maquetas de barcos, es por esto que, en Alemania, ingresó en la Imperial Academy of Art. Desde los comienzos de su andadura artística trabajó la caricatura, lo que le dio bastante popularidad. Sus iniciales influencias cubistas luego viraron hacia el expresionismo. Cuando la situación política se hizo más complicada en la Alemania nazi, tuvo que emigrar a los Estados Unidos debido a sus ascendentes judíos.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

que se le conoció, sino por su importante trayectoria como artista plástico.



(Fig. 5.5.) *Lionel Feining donnant une leçon de violon*, 1973. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Tal vez sea por esto, por lo que, sobre el mástil del violín cuelga una etiqueta. Otro guiño a la niñez de Feininger lo encontramos en el barco que se sitúa en el borde superior derecho, pues desde pequeño le apasionaba montar maquetas de botes y embarcaciones.

La figura femenina ofrece una doble lectura; por una parte podría ser la madre del artista acompañando con su canto la música del violín, y por otra, podría ser la representación de la truculenta vida matrimonial que mantuvo para la época en la que vivió, abandonando a su esposa para casarse en segundas nupcias con una mujer también divorciada.

Como elemento simbólico de su profesión, el arte, vemos representado el anverso de un lienzo con una fecha escrita, 1928, y es que por esa fecha, su obra fue expuesta en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Para que no exista una posible confusión, Adami escribe el título de la pintura en el borde inferior de la pintura a modo de leyenda, esta vez, no hay

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

palabras fragmentadas ni posibles dobles lecturas, el título se mantiene tal y como es.

5.1.4. Ritratto di R. Wagner, 1982.



Fotografía de Richard Wagner.

Podemos apreciar en el dibujo a un hombre sentado cogiendo la oreja de un perro. Este hombre es Richard Wagner.¹⁰⁸

La mirada del músico, aunque se dirige hacia la derecha está vacía,

las pupilas no han sido dibujadas, creando así un interrogante en el espectador.

El movimiento de la cabeza está enfatizado por dos líneas curvas que encontramos sobre su cuello y la pechera de la camisa; líneas que dejan entrever que ésta se ha movido rápidamente para quedarse luego *congelada* en dicha posición.

La curvatura de estos trazos contrasta con la gran línea curva que se sitúa por encima de la escena a modo de bóveda.

¹⁰⁸ Richard Wagner, nacido en Leipzig el 22 de mayo de 1813, fue un compositor, director de orquesta, ensayista, poeta, dramaturgo y teórico músico alemán del Romanticismo. Interesado por la literatura, sobretudo la clásica, y después de haber realizado sus primeros intentos como escritor en este género en la escuela, se dio cuenta que la ópera era su ideal, puesto que reunía todo lo que le apasionaba: la literatura y la música.

Su carrera profesional comenzó cuando sólo contaba con veinte años, al ser contratado como director del coro de Würzburg. Con obras como *El holandés errante* consolidó su reputación y transformó el pensamiento musical con la idea de "la obra de arte total". Pionero en varios avances del lenguaje musical, influyó en el desarrollo de la música clásica europea.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Tanto la figura del hombre como la del perro, han sido cortadas; el brazo derecho y las piernas de R. Wagner no aparecen, igual que la mitad izquierda de la cabeza del perro.



(Fig. 6.6.) *Ritratto di R. Wagner*, 1982.
Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

Acostumbrados a ver dibujos y pinturas en los que el espacio se fraccionaba en diferentes secciones y planos, resulta poco habitual encontrar uno en el que el espacio es un todo que no posee ningún texto explicativo.

Queda patente, viendo la fotografía en la que se ha inspirado, el parecido con el referente. En las

siguientes obras que veremos a continuación relacionadas con Wagner no pasa lo mismo. Se trata de una composición de cuatro pinturas tituladas *Der fliegende Holländer* realizada en el 2002 para la escenografía de la obra de Wagner titulada del mismo modo en el Teatro San Carlo de Nápoles.

Adami acostumbra a hacer dibujos de lo que posteriormente serán sus pinturas, lo mismo pasa con esta composición, pero con la particularidad de que también realizó uno a escala real (piedra negra sobre papel pintado), dibujo que además coincide con el primer módulo de la composición.

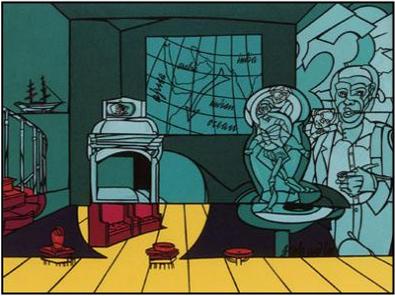
5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.



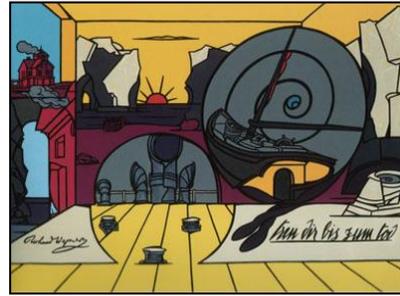
(Fig. 5.7.) *Der fliegende Holländer*, Primo atto- scena prima, 2002. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm.



(Fig. 5.8.) *Der fliegende Holländer*, Primo atto- scena seconda, 2002. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm.



(Fig. 5.9.) *Der fliegende Holländer*, Primo secondo, 2002. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm.



(Fig. 5.10.) *Der fliegende Holländer*, Primo terzo, 2002. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm.

La composición se organiza como una pieza musical: primo atto – scena prima, primo atto – scena seconda, Primo secondo y Primo terzo.

La obra musical *Der fliegende Holländer* (*El Holandés errante*) tiene una estructura circular, que se plasma las pinturas por medio de círculos que además tienen que ver con la idea del Destino (destino trágico que caracteriza la mayoría de los trabajos del romántico alemán).

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

En el acto primero una violenta tormenta obliga al capitán noruego Daland a refugiarse en una bahía. Al quedarse sólo se duerme detrás del timón.

En las dos piezas que hacen referencia al acto primero aparece el timón y la palabra escrita *schiffsraum*, que en alemán significa *camarote*. En la pieza musical, el barco del Holandés errante está anclado muy cerca de uno noruego y pronto se conocen sus capitanes. El holandés confiesa que está buscando una esposa, pero no cuenta que necesita que le sea fiel hasta la muerte, para romper el maleficio que recae sobre él (vagar errante hasta el día del Juicio Final por haber calumniado a Dios). Daland le ofrece a su única hija, Senta, que aparece en el segundo acto tejiendo, en una de las habitaciones con su niñera y otras muchachas del pueblo. Senta, apartada del grupo, mira con ojos de amor el retrato de un hombre pálido; el Holandés errante. Como el resto del grupo le insiste, canta la balada de dicho personaje y declara que quisiera ser la mujer de éste y serle fiel hasta la muerte, pero en ese preciso instante aparece Erik, su enamorado, que al escuchar sus palabras se siente traicionado y sale precipitadamente. Justo en ese instante aparece en la habitación Daland con el holandés y Senta le reconoce como el hombre del retrato. Cuando los dos protagonistas quedan solos en la estancia confiesan su amor por la chica. Es en el tercer acto, cuando Eric se siente muy despechado y Senta culpable de sus sentimientos decide tirarse por un acantilado siéndole así fiel al Holandés hasta la muerte. El efecto es inmediato: el barco se hunde entre las olas, y en la distancia, se ven el

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Holandés y Senta, alzándose de entre el mar en su largo camino al cielo. La maldición ha terminado.

Analizando la obra de Adami vemos como la del segundo acto tiene como escenario una habitación, y en ella se sitúan cuatro personajes; el más grande es el Holandés, que aparece además en las dos pinturas dedicadas al primer acto. Sobre el hombro de éste reclina la cabeza Senta, y delante de ellos, un esqueleto que porta una espada representa la muerte.

El escenario de la pintura dedicada al acto tercero es la cubierta de un barco sobre el que se sitúa otro que parece aventurarse dentro de una gran espiral, indicando así el camino de Senta y el Holandés hacia el cielo. Debajo del mismo aparecen dos figuras que evocan la pareja abrazada y a su lado el texto: *“treu dir bis zum Tod”, (a ti fiel hasta la muerte)*.

La firma de Wagner se incluye en la pintura como un elemento más.

Todas las palabras incluidas están escritas en alemán para evidenciar el origen de Wagner, aunque la composición pictórica estaba pensada para ser expuesta en Italia. Veamos lo que escribe Amelia Valtolina de esta obra:

“Representar lo trágico: incluso eso pide el dibujo a sus Stanze. En las pinturas y en los cartones realizados para la escenografía de El Holandés errante de Richard Wagner en el Teatro de San Carlo de Nápoles, es el sólido andamiaje de las habitaciones el que da la forma

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

cerrada a eso que, por si sólo, destruye cualquier forma: lo trágico.

El dibujo de El Holandés errante está dominado por el círculo. Desde el del ciervo moribundo de la escena del primer acto, hasta el disco que cierra con sus espirales al buque maldito. El círculo se repite, convirtiéndose en dibujo del Destino. Como se trata de un destino trágico, círculo y habitación se rompen repetidas veces.

El retrato de Senta y el Holandés sobre el peñasco evoca los orígenes rupestres de la pintura y con ellos, el mito del nacimiento del dibujo en Corintio del perfil del joven amado que la hija del alfarero trazó sobre la pared. Los tornos del segundo acto sustituyen los hilos previstos del decorado wagneriano, conquistando su valor simbólico en virtud de una implícita asociación formal con el círculo del destino de los dos amantes.

Habitaciones donde la forma reivindica la clarividencia de la alegoría: en el segundo acto, el jarrón sobre el que está pintada la muerte que rapta a la joven se une en sólida alegoría al retrato del Holandés y Senta sobre el peñasco, mientras que el escrito Senta und Tod (Senta y la muerte) connota la escena como profecía del inminente Liebestod, la muerte de amor. Habitaciones donde el simbolismo de los contrastes cromáticos aventura sus evocaciones hasta la paradoja, cómplice de una música que, en la muerte de los dos amantes, libera una utopía

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

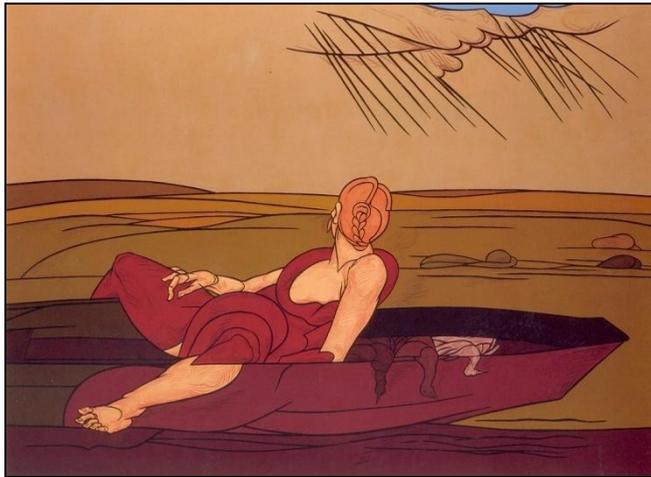
*del amor – treu dir bis zum Tod, a ti fiel hasta la muerte.*¹⁰⁹

5.1.5. L'incantesimo del lago, 1984.

Esta pintura es un homenaje a Jean Sibelius, el más famoso compositor finlandés, considerado uno de los más importantes escritores de sinfonías y poemas tonales del S. XX y de todos los tiempos aunque, en muchos países de Europa en el pasado, se le ha considerado como un escritor de música local, un nacionalista romántico. Y es cierto que pocos compositores han tenido éxito con composiciones que evocan imágenes de leyendas, historia y paisajes de su país.

¹⁰⁹. Valerio Adami, *stanze* (2004). Milán, Pagine d'arte. Texto de Amelia Valtolina "Wagneriana". p. 57 Texto original: "*Rappresentare il tragico: anche questo chiede el disegno alle sue Stanze. Nei dipinti e nei cartón realizzati per la scenografia dell'Olandese volante di Richard Wagner al Teatro San Carlo di Napoli, è la sólida impalcatura della stanza a dare forma chiusa a ciò che, di per sé, spezza ogni forma: il tragico. Il disegno musicale dell'Olandese volante, opera dalla struttura circolare, incontra qui un disegno posseduto dal cerchio. Dal tondo con il cervo morente nella scena del primo atto, fino al vornice che, nel finale, serra nelle sue spire il vascello maledetto, il cerchio si ripete, diventando disegno del Destino. E poichè di un destino tragico si tratta, cerchio e stanza si frangono a vicenda, in ripetute cesure. Nulla di ciò che qui appare è soltanto quel che appare: come il ritratto di Senta e l'Olandese sulla rupe rievoca le origini rupestri della pittura e, con queste, il mito della nascita del disegno a Corintio dal profilo dal giovane amato che la figlia del vasaio tracciò sulla parete, così i torni che, nel secondo atto, sostituiscono i filatoi previsti dal décor wagneriano, conquistano il loro valore simbolico in virtù di un'implicita associazione formale con il cerchio del destino dei due amanti. Stanze dove la forma rivendica la chiaroveggenza dell'allegoria: nel secondo atto, il vaso sul quale è dipinta la Morte che rapisce una fanciulla si unisce in un sodalizio allegorico al ritratto dell'Olandese e Senta sulle rupe, mentre la scritta Senta und Tod (Senta e la Morte) connota la scena quale vaticinio dell'imminente Liebestod, la morte d'amore. Stanze dove il simbolismo dei contrasti cromatici avventura le sue evocazioni fino al paradosso, complice di una musica ache, nella morte dei due amanti, libera un'utopia dell'amore – treu dir bis zum Tod, a te fedele fino alla morte*".

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.



(Fig. 5.11.) *L'incantesimo del lago*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 198 x 263 cm. Fundación Veranneman, Kruishoutem, Bélgica.

Adami en la entrevista mantenida el 20 de Marzo de 2004 en el museo IVAM, aseguraba que durante muchos años se había mostrado reticente a escuchar la obra de Sibelius, ya que este compositor no participaba de la dodecafonía musical tan vigente en la época y que tanto interesaba al pintor italiano, pero cuando en los años 80 se trasladó a vivir a Finlandia ocurrió un hecho que le dejó marcado. Adami asistió a un concierto para violín de este compositor finlandés y se quedó prendado por la música que escuchó, y, sintiéndose culpable por haberse negado durante tanto tiempo a escucharle decidió pintar *L'incantesimo del lago* como una especie de homenaje. Adami se había trasladado a Finlandia, y tenía el estudio situado de modo que, a través de las ventanas, podía ver uno de los más de 300 lagos que posee Finlandia. Así pues, la escena de la pintura se sitúa sobre un lago. A continuación

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

veremos otras obras de la misma época que tienen como denominador común el mismo entorno.



(Fig. 5. 12.) *Blue Danube*, 1987. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección R. Nicolas, París.



(Fig. 5. 13.) *Clear Midnight*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 194 x 262 cm. Colección David Braza, París.

Otro rasgo común en las obras mostradas es que son oscuras; la noche o el atardecer son los momentos del día planteados y sólo una figura sobre una barca aparece en ellas. Volviendo a la pintura que hace referencia a la música de Sibelius, vemos como representa muy bien el sentimiento de culpa que intentaba plasmar Adami. Una mujer se dispone sobre una barca con tres patos muertos a los que les cuelga la cabeza sobre el borde de la barca, cada pato además tiene la cabeza girada mirando hacia puntos diferentes. La figura femenina mira hacia el cielo totalmente marrón y encapotado, y sobre el que las nubes a lo lejos, dejan entrar la claridad. Es como darse cuenta que detrás de la barrera que uno se ha puesto casi inconscientemente ante algo nuevo, lo que hay no es tan

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

horrible, y además, puede ser que sea incluso agradable; detrás del temporal llega la calma y la luz. A propósito de esta pintura, su autor escribía en su cuaderno:

“En la calma que precede a la tempestad descansa la atemporalidad de este cuadro. (Botes, árboles mecidos por el aire, bañeras, nubes en el mediodía y colchones, vías de tren pueden encontrarse entre el inventario; son los argumentos horizontales).”¹¹⁰

El hecho de que la cabeza de la mujer esté completamente girada hace que instintivamente busquemos el punto en el cuadro al que ella dirige su mirada.

Tonos tierras; marrones, sienas, anaranjados, contrastan con el azul del cielo que ocupa un espacio mínimo en este lienzo de medidas considerables.

Otro aspecto a destacar es la cantidad de grafías que se disponen a lo largo de la figura femenina, en las nubes y en la barca.

Como podemos apreciar la producción de Adami, sobre un mismo tema tiene diferentes obras, diferentes versiones que aportan nuevos datos sobre sus fuentes de inspiración y los porqués de ellas, en este caso inspiradas por un compositor musical y su trabajo artístico. Además de las pinturas anteriormente revisadas, en 1987 realizó una titulada Finlandia,

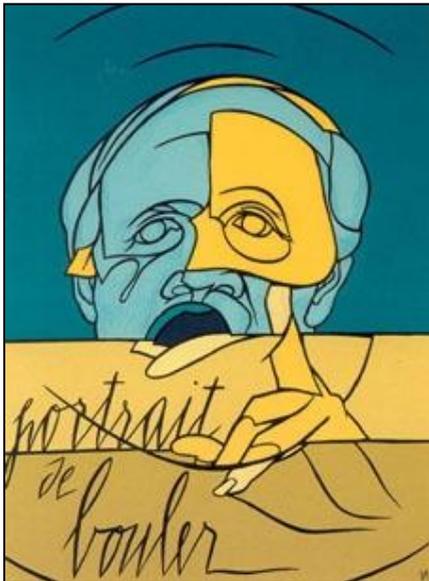
¹¹⁰ Texto editado con motivo de la exposición retrospectiva *Adami* realizada en el Frissiras Museum de Atenas en 2004. Texto original: “In the utter calm that precedes the tempest lies the timelessness of the painting. (Boats, trees in the wind, bathtubs, clouds at sunup, mattresses, railroads are to be found in the files of the inventory; they are the horizontal arguments)”.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

obra que coincide en el título con el país en el que estuvo viviendo en un momento determinado de su vida y con una pieza musical. Un aspecto a destacar sobre Jean Sibelius es la composición de una de sus obras más famosas, el poema sinfónico Finlandia (1899, revisada en 1900), pieza que en su momento fue prohibida por las autoridades rusas porque generaba un gran fervor patriótico ante la población.

Las fuentes muchas veces se entremezclan, así lo deducimos del título de la pintura anteriormente presentada, Blue Danube, título que coincide con la famosa pieza musical escrita por Johann Strauss en 1867.

5.1.6. Ritratto di Boulez, 1988.



(Fig. 5. 14.) *Ritratto di Boulez*, 1988. Acrílico sobre lienzo, 152 x 114 cm. Colección Guy Wallier.

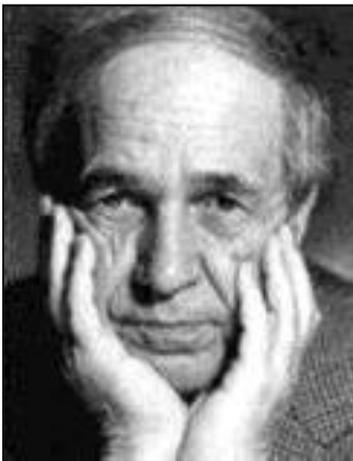
Pierre Boulez, compositor, director y pianista francés, considerado uno de los máximos representantes del serialismo integral, característica por la que suele ser juzgado, igual que por su extremado rigor formal y su enorme inteligencia, es el personaje retratado del que vamos a tratar en este capítulo.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Es notable ver como un artista que interesa a Adami está a su vez influenciado por Mallarmé, ya que cuando estudiábamos la importancia del escritor André Gide en la pintura de Valerio Adami, veíamos que también el escritor estuvo fuertemente influenciado en su etapa de juventud por el simbolista.

Dominada por un fuerte contraste cromático dado por la combinación del amarillo y del azul crea una tensión cromática máxima. Es el color lo que crea la fuerza, ya que la composición es muy básica y estable.

La pintura está dividida longitudinalmente en dos partes de grosores diversos; en la de arriba. se dispone el retrato de un hombre con la boca abierta (a modo de querer articular sonidos o hablar). La cara no está completamente centrada, por lo que se corta a la altura de la mandíbula enfatizando así la posición de la boca y la expresión del rostro.



Fotografía de Boulez.

Tenemos ante nosotros un retrato realista, ya que se puede reconocer fácilmente la persona retratada, aunque el tratamiento no sea fiel en el sentido naturalista de la palabra.

El dibujo de los ojos, por la carencia de pupilas nos hace pensar en las esculturas

talladas en piedra.

En el fragmento de abajo observamos dos niveles diferenciados por un cambio de tonalidad de amarillo y separados el uno del otro por una fuerte línea negra que se prolonga de una parte a otra parte del lienzo. El superior es más anaranjado, siendo el inferior más siena. Un texto que dice: “*portrait de boulez*” con la caligrafía del pintor y una mano se disponen en él. El texto, dibujado en tres líneas abarca toda la parte izquierda de la mano que levanta el dedo índice (como llamando la atención). Tanto la parte superior de la pintura, como la parte inferior simulan el movimiento de la mano con el que un director dirige su orquesta.

A propósito de esta pintura Valerio Adami escribía en su cuaderno:

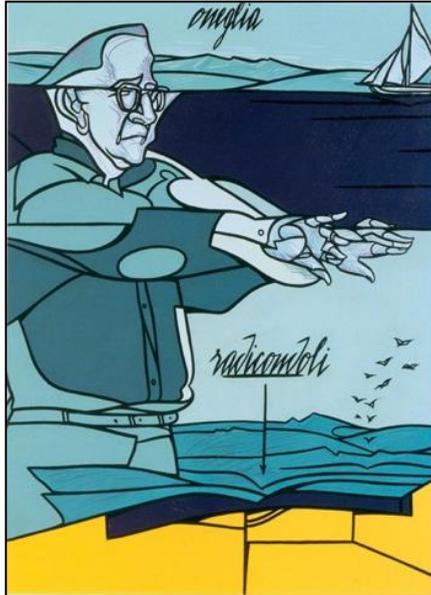
“Dos cosas están claras: el ‘retrato’ y los hechos que hacen que surja. La perspectiva fue... proporcional al espacio, etc.... pero es imposible enumerar todos los movimientos de la mano que dibuja. Las otras cosas, buscando la disposición mental, el estado de ánimo para hablar, la mano coge el lápiz y se ve estable (mi mano bajo la influencia de la anestesia parece inmóvil, congelada en su estado en el momento del contacto se ha ido) De este modo, independientemente del fenómeno superficial, el dibujo representa según una lógica representación que combina lugares, formas y códigos profundos del recuerdo y la experiencia. Las formas

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

significan el blanco y negro, el dinamismo o la quietud – el espacio se define por su presencia.”¹¹¹

Esta obra fue un encargo del Estado Francés con motivo del Bicentenario de la Revolución Francesa.

5.1.7. Ritratto di Luciano Berio (conducting), 1995.



(Fig. 5.15.) *Ritratto di Luciano Berio (conducting)*, 1995. Acrílico sobre lienzo, 198 x 146 cm. Colección particular.

¹¹¹ Texto incluido en el Catálogo de la exposición retrospectiva *Adami* realizada en el Frissiras Museum de Atenas en 2004. Texto original: “Two things are clear: the “portrait” and the facts that made it happen. The perspective was... proportionate to space etc... but it is impossible to enumerate all the movements of the hand that draws. The other things, searching the mental disposition, the mood so to speak; the hand clenches the pencil and looks stable (my hand under the influence of anesthesia seemed motionless to me, frozen in its state at the moment the contact was gone). In this way, independent of superficial phenomena, the drawing is made of a logical representation that takes place combining dots, forms and codes hidden in memory and experience. Form means black on white; dynamic or static – space is defined by its presence.”

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Luciano Berio, compositor musical nacido en Oneglia, Italia, en 1925 dentro de una familia de músicos que desde pequeño le introdujo en este arte.

Esta obra, como la mayoría de las que ha pintado Adami con el tema de la música, tiene que ver con la dodecafonía, ya que Luciano Berio, a parte de ser un buen amigo del pintor, fue uno de los impulsores de esta nueva forma de escribir música en Italia, más concretamente en Milán. Esta obra, propiedad privada del compositor musical, fue el regalo que recibió de Adami por su 60 cumpleaños. Adami y Luciano Berio son grandes amigos que comparten inquietudes intelectuales y aficiones como la pasión por la navegación, los viajes y la música.

La pintura está dividida en tres espacios que se diferencian unos de otros por el cambio de color y de tema. Dando unidad a la obra aparece una figura masculina con los brazos levantados, esta es la posición exacta o particular con la que Luciano Berio acostumbra a dirigir a sus músicos a la hora de interpretar alguna pieza suya, es por este motivo por lo que además, el título del cuadro tiene la palabra “*conducting*”, o sea, retrato de Luciano Berio dirigiendo.

El barco de vela nos da las pistas para saber la importancia de la navegación en las vidas de Adami y Berio.

Separado por los brazos del músico vemos otra imagen, un mar que al mismo tiempo son las partituras que lee el compositor y del que sale una bandada de pájaros. A simple

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

vista da la sensación de que sea algo casual, un elemento añadido para compensar la composición, pero nada en los cuadros de Adami es casual. En la entrevista mantenida el 10 de marzo de 2004 con el propio pintor en el Museo IVAM de Valencia, afirmaba que tanto él como Berio sienten una admiración y una curiosidad muy grande por cómo los pájaros son capaces de viajar sin perder nunca el rumbo, por cómo año tras año van y vienen en sus movimientos migratorios sin cambiar un ápice el trayecto. Es por este motivo por lo que hay 10 pájaros que alzan el vuelo sobre el mar, Adami y Berio han viajado muchísimo, yendo y viniendo de una ciudad a otra, de un país a otro como aves migratorias.

La palabra “*radincoli*” incluida en la pintura es el nombre del pueblo en el que vive Berio.



Fotografía de Luciano Berio.

No es la única pintura de Adami en la que encontramos esta disposición cromática, ha realizado múltiples obras dominadas por los azules con algunos amarillos para crear la estridencia máxima, como es el caso de *Ritratto di André Gide* de 1993 o *Ritratto di Boulez* de 1988. Sin embargo, este retrato se diferencia del

resto por la cantidad de elementos que tiene; se trata de una imagen cargada de simbología sobre aspectos de la vida y la

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

manera de trabajar de Berio, de las aficiones comunes con Adami que demuestran la estrecha relación que mantienen.

A medida que vamos adentrándonos en las influencias de Adami vemos que todas ellas se interrelacionan, que tanto músicos como escritores, libros y piezas musicales tienen un trasfondo común, todos tienen que ver con todos, ya sea por afinidades culturales o por la época vivida. Veíamos en capítulos anteriores cómo James Joyce ha influido notablemente a Valerio Adami tanto por las novelas que escribió como por la vida que llevó y ahora vemos cómo un buen amigo suyo, Luciano Berio, también ha sido inspirado por la literatura del irlandés para la composición de una de sus obras más características.

5.2. Recuerdos musicales.

5.2.1. **Musica en casa, 1980.**



(Fig. 5. 16.) *Musica en casa*, 1980. Acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm. Colección Ralph Nash, Hamburgo.

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

Además de centrar la atención en el trabajo de músicos y compositores, ha reflexionado sobre sus recuerdos y sobre cómo la música ha marcado su trayectoria personal.

Esta pintura es la alegoría en la que el tiempo con su hoz representan el instante previo al grito, a la tragedia. El contenido temático domina la pintura, el drama. El tiempo no ha borrado el recuerdo de su infancia durante la Segunda Guerra Mundial. La música se iguala a las largas noches pasadas en un sótano de Milán refugiado junto a su familia y un amigo judío. Su madre tocaba el piano, su padre el violín y su abuelo la mandolina interpretando el lied de Schubert que el amigo judío les enseñó.

Para evidenciar la presencia en la escena de la madre del pintor, vemos la figura que porta la hoz, y que al mismo tiempo posa su pie sobre los pedales de un piano que ha sido suprimido de la composición. El padre cubre su cara con una máscara que oculta cualquier expresión mientras toca su instrumento musical. Acompañando a las dos figuras, un zorro contempla la acción.

La dirección de las figuras es la misma, las tres están giradas y miran hacia la derecha.

Como signo trágico aparece una copa de vino volcada de la que salen dos líneas evocando el líquido derramado o los pliegues del pantalón del hombre.

5.2.2. Recital, 1991.



(Fig. 5.17.) *Recital*, 1991. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147 cm.

Adami ha realizado numerosas obras cuyo tema principal son los recitales, conciertos, representaciones teatrales o espectáculos musicales. Es el caso de la obra que traemos a colación.

Por medio de tres planos distanciados por la paleta de color empleada, se nos ofrece un recital de piano en un teatro vacío

de espectadores con una figura femenina que baila al son de la música.

Inquietante planteamiento de lo que podría ser un ensayo general antes de salir a escena, música para el músico y la bailarina, música para la música más allá del aplauso. Es precisamente este matiz lo que caracteriza esta pintura, invita a espiar la escena, a robarla, a formar parte de ella detrás del telón, que es donde sitúa al espectador del lienzo, en el lado contrario. Al no ver la escena desde el punto de vista del asistente que se ubicaría en una butaca implica al espectador y lo hace partícipe de lo que está ocurriendo.

5.2.3. L´arte del violino, 1993.



Fig. 6.17.) L´arte del violino, 1993. Acrílico sobre lienzo. 146x 194cm.

El escenario de la acción es antagónico al de *Recital*, nos encontramos en un lugar íntimo, en un dormitorio provisto con todos los muebles que parecen asfixiar el entorno; cama, silla, butaca, aparador, espejo y hasta una cómoda con dos espejos o portafotos más encima envuelven a las figuras masculinas. Una de ellas toca el violín (*fig.1* como se indica con caligrafía del pintor) mientras la otra escucha portando en mismo instrumento y dando la espalda al espectador.

El título de la pintura está dispuesto en la parte superior derecha escrito en francés.

Así como en *Recital* el espectador robaba la escena, en este caso es parte integrante de ella, se la están dedicando, pues se convierte en un miembro más de la obra. El espejo, pieza

5. La importancia de la música en la vida y obra de Valerio Adami.

enigmática, dispuesto para buscar en él nuestra imagen reflejada.

Por lo que respecta al instrumento elegido, el violín, sabemos que es muy apreciado por Adami y trabaja sobre él en numerosas ocasiones.

“El violín es un raro ejemplo de forma inmutable, su ‘alma’ es su voz, y en ella concilia el espíritu con el cuerpo.”¹¹²

¹¹² Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*. Op.cit. p. 134.

6. EL REFERENTE AUTOBIOGRÁFICO.

6.1. Autorretratos.

Según José Jiménez, filósofo y profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad Autónoma de Madrid:

“La presencia del dato individual, la introducción del yo del artista en la obra, no sólo está presente en toda la pintura de Adami: es, además, un rasgo específico de la estética moderna. Pero en Adami desempeña un importante papel. Un artista ensimismado con el interrogante de la tradición corre el peligro de escandalizarla. Al afectar ese interrogante con la pericia del yo, ese peligro se diluye, y la obra alcanza otra forma de distanciamiento irónico. (...) Sometido a ese vaivén entre naturaleza y cultura, el yo del artista moderno busca en la ‘búsqueda del tiempo perdido’, y encuentra su filo más remoto en la infancia. Son múltiples los motivos que muestran esa presencia de la propia niñez en la obra de Adami. (...) Pero, una vez más, en Adami la cuestión se relativiza. La niñez es una carga (véase Ascension, 1984) que transportamos a lo largo del viaje, de toda nuestra vida. Y, como sabemos bien después de Freud, el espacio genuino de las primeras experiencias de tristeza y desilusión con que nos entramos.”¹¹³

En muchas de las pinturas de Adami, se representan las caras de las personas bajo el signo de la máscara, y no es una

¹¹³ José Jiménez, *Portrait of the artist as a traveller* p.44 y 45.

6. El referente autobiográfico.

excepción cuando trabaja sobre su propia figura. Debajo de una identidad casi anulada se nos presenta un artista en continua evolución. No es posible encontrar en toda la obra de Adami un autorretrato al estilo clásico sobre su anatomía facial, ya que este aspecto poco le interesa. Lo que encontramos es un elenco de afirmaciones personales sobre su particular visión del arte y la vida bajo el signo de la ironía. Además de la máscara, hay determinados elementos que se van a repetir una y otra vez, como es el del peso de la tradición representado por cargas sobre la espalda, ya sea por medio de bolsas atadas a bastones, o templos, o los mismos cuernos que Miguel Ángel colocó a su escultura de Moisés. También destaca un énfasis en el propio camino del pintor, representado por medio de piernas que quieren avanzar.

También son múltiples las referencias a su propia niñez, ya sea por el tratamiento del color o por imágenes concretas.

6.1.1. Il mio studio in Italia, 1979.

Apreciamos en este lienzo de grandes dimensiones un autorretrato del pintor como narrador. Más allá de representarse como su título indica, en “mi estudio de Italia”, pintando o dibujando, se nos muestra erguido delante de un atril, como si nos fuese a deleitar con una narración. Compara la pintura a la palabra con una imagen precisa.

6. El referente autobiográfico.



(Fig. 6.1.) *Il mio studio in Italia*, 1979. Acrílico sobre lienzo, 197 x 146 cm.

Sabemos que cuando Adami pinta coloca sobre un atril los dibujos preparatorios como podemos apreciar en las numerosas fotografías que se incluyen en sus catálogos y pudimos comprobar durante la visita a su estudio de París el 27 de marzo de 2013.



Adami en su estudio.¹¹⁴

En la pintura, porta un libro en las manos además de un tintero con el que trazar las líneas sin que la mano vacile.

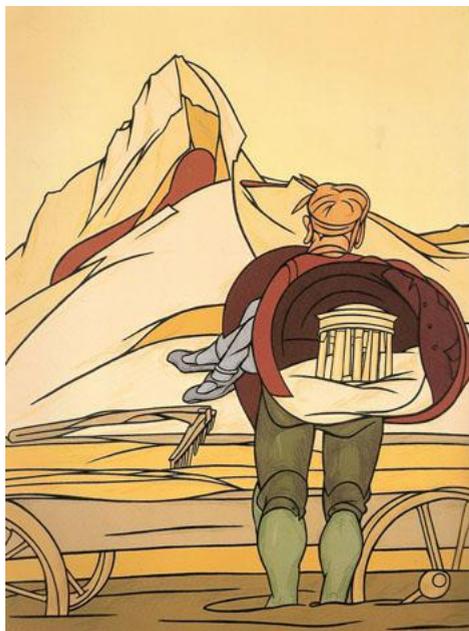
¹¹⁴ Fotografía incluida en *COLOPHON Diciembre 2011. Número 35 Monográfico dedicado a Valerio Adami*, Belluno, Clophonarte. p. 8.

6. El referente autobiográfico.

Nada excepto un fragmento de arco nos indica la arquitectura del estudio, ni caballete, ni pinturas, ni ninguna otra referencia al trabajo de pintar, salvo el concepto de la narración pictórica.

La figura desdoblada crea cierta ambigüedad, pues un cuerpo desnudo abraza al hombre vestido. Femenino y masculino, desnudo y vestido, rostro, pies y bastón.

6.1.2. Ascension, 1984.



(Fig. 6.2.) *Ascension*, 1984. Acrílico sobre lienzo, 189 x 147 cm. Fondo Adami Istituto del Disegno.

Adami escribe sobre el dibujo preparatorio de esta pintura:

“Ascension (Matterhorn) (esbozo). 3.2.84.

Trayendo entre los brazos la propia infancia, se sube al monte.

‘Sube y no pienses en ello’ escribía Nietzsche en La Gaya Ciencia.

Escenas mitológicas: escena doméstica, escena rústica, escena urbana, etc. Cuento y

recuento los dibujos que he hecho, como un viejo avaro que cuenta su dinero... Me gustaría, por la noche, en

6. El referente autobiográfico.

casa, dibujar del mismo modo que, cuando era niño, mis padres tocaban música en el salón. Las mil (inspiraciones) y una pintura. 'Amor mi mosse che mi fa parlare'. Acto de amor, el signo se mueve por la pasión. Así vinieron la 'ut pictura poesis' de Orazio, las Bellas Artes, el arte figurativo, el arte plástico, etc. El 'non finito' (lo inacabado), etc., es una imagen que se aleja de sí misma sin desembarcar en otro lugar preciso = aforismo. Dibujo, etc., para adelantar el cuadro y se lo explico y vuelvo a explicar a la persona amada. Espacio y objeto equivalen a voz y escritura..."¹¹⁵

Este lienzo es la metáfora pictórica de la vida como viaje. El artista es un viajero que en su recorrido a través de la memoria interroga a la tradición que está en nuestras raíces y al mismo tiempo está muerta. En palabras de Hölderlin:

"Yo ando como espigador entre los rastrojos cuando el amo del campo ya ha cosechado; recogiendo cada brizna de paja"

Analizando el cuadro observamos los siguientes elementos:

El hombre de espaldas podría ser Adami que se autorretrata dispuesto a subir la montaña, en sus brazos hay un niño, metonimia de la infancia del autor en la que sólo existía la mañana, los colores vivos y a menudo fríos¹¹⁶.

¹¹⁵ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*. Op. Cit. p. 84.

¹¹⁶ Datos extraídos de la conversación mantenida con Adamiel 13 de septiembre de 2007 en la Galería Rosalía Sender de Valencia.

6. El referente autobiográfico.

Sobre la espalda del pintor el peso de la cultura clásica simbolizada como un *“tempietto”*. *“Llevar consigo la propia infancia”* son frases que Adami escribió en su diario. Los pies del hombre están hundidos en la tierra indicando así la dificultad de este viaje. El rastrillo de recoger la siega hace alusión a las palabras de Hölderling anteriormente citadas, mientras que el color amarillo asociado al sol, simboliza la alegría y la iluminación espiritual. La montaña representada es la montaña Matterhorn, muy querida por el pintor.



(Fig. 6.3.) *Heloise*, 1988. Acrílico sobre lienzo.

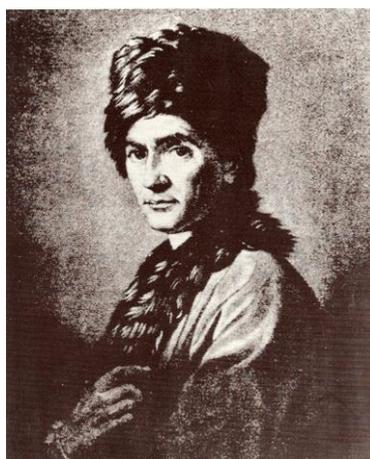
En 1988 Adami pintó *“Heloise”*, un cuadro con grandes similitudes compositivas. En él, una figura de espaldas al espectador muestra su perfil y la máscara que porta en la mano

6. El referente autobiográfico.

derecha. El personaje se dispone a andar como en “Ascension”, lleva sobre la espalda un paraguas y una chaqueta. Otra posible lectura de la posición de la figura sería que se mantiene de pie sobre un posible trampolín mirando el paisaje desde lo alto, dominándolo. Delante de la mujer, un gran sol aparece sobre la línea del horizonte y más allá de él unas letras cruzadas a modo de firma (JJR), una hoz y una calavera; elementos repetidamente utilizados por Adami como símbolos representativos de lo trágico. Como dato curioso añadiremos que el boceto de esta pintura está titulado de una manera diferente “J.J.R. Le banquet” (J.J.R. E l banquete). En el catálogo “89”¹¹⁷, Adami nnos muestra tres fotografías:



Fotografía incluida en el Catálogo “89”. Texto: “*Devéria del. Devilliers et Bosq sculp. J’ai pafsé dans l’Elysée deux heures aux quelles je ne prefere aucun temps de ma viel.*”



Fotografía incluida en el Catálogo “89”. Texto: “*JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712 – 1778) Il mena la guerre contre le lormalisme et l’artifice, se promenait dans une grande et large robe et en toque de fourrure.*”

¹¹⁷ “89” Adami, (1989). París, Galerie Lelong.

6. El referente autobiográfico.

Estas fotografías revelan datos entre líneas: JJR, hace alusión a Jean-Jacques Rousseau; el juego de máscaras evoca la imagen de las damas que están alrededor del busto escultórico y el título de la pintura es un guiño a una pieza literaria.

Con referencia a Marathon, encontramos una pintura de 1989 que lleva el mismo título, pero en ella no hay rastro de la montaña, sino de un retrato de la figura del propio pintor.



Fotografía incluidas en el Catálogo "89". Sin texto.

Cabe destacar la actitud nostálgica, de recogimiento, cabizbaja del personaje representado de perfil. Sobre la escena, la fecha 490 A.C. y a modo de sol brillante, un hombre representado en un disco rodeado por hojas amarillas centra la atención del pintor que se encuentra en el interior de una sala. Toda la composición está dominada por colores cálidos, rojos y amarillos muy fuertemente contrastados por elementos

coloreados de azules que equilibran la composición y ayudan al espectador a dirigir su mirada, de izquierda a derecha, para al retratado.

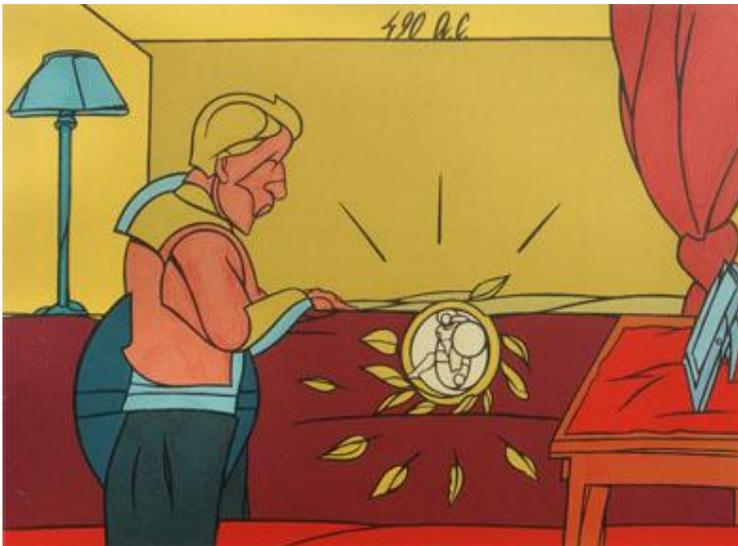
Adami, a lo largo de su amplia carrera ha documentado todos sus trabajos, incluyendo las fotografías que ha utilizado para

6. El referente autobiográfico.

los mismos. Al mismo tiempo, ha publicado múltiples escritos y reflexiones sobre el dibujo, la pintura y el arte en general. Así pues, podemos encontrar varios puntos de vista sobre su trabajo como pintor, sobre como se ve así mismo y sobre como enfoca su profesión.

Cuando remite a la tradición y al legado que la propia Historia del Arte nos ha dejado, no podemos olvidar algunas reflexiones escritas en su diario, publicado en 1994:

“El verdadero autor de mis cuadros es la tradición a la cual pertenezco”.



(Fig.6.4.) *Marathon*, 1989. Acrílico sobre lienzo, 180 x 260 cm.

No es de extrañar pues, que en sus pinturas autobiográficas incluya fechas ya pasadas que evoquen tiempos lejanos.

6. El referente autobiográfico.

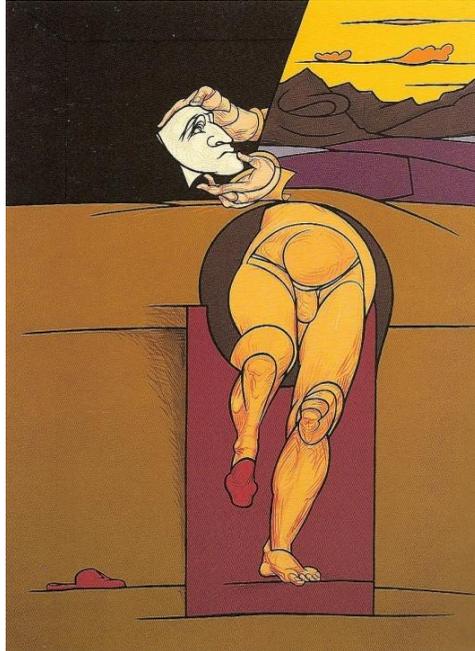
Si por un momento nos detenemos en la composición de “Ascension”,¹¹⁸ vemos que se repite en la obra “La più bella casa del mondo”, realizada en 1989. Un hombre con una mochila a la espalda se dispone a emprender un largo viaje para llegar a una construcción arquitectónica lejana. De nuevo retoma el tema del viaje, el camino del pintor. Sus pies no están enterrados en el suelo, calza un zapato y lleva una bicicleta roja. Una aguja enhebrada y una rama espinosa están en su camino mientras un perro se pasea distraído al pie de la escena.



(Fig.6.5.) *La più bella casa del mondo*, 1989. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147 cm.

¹¹⁸ Capítulo 7.1.2.

6.1.3. Autoportrait / V.A. par lui-même, 1983.



(Fig. 6.6.) *Autopotrait V.A. par Lui-même*, 1983. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

En numerosas ocasiones Adami se retrata como protagonista de su obra dándonos las claves para entender su forma de ver la vida y su trabajo, un ejemplo más es “Autoportrait / V.A. par lui-même” de 1983. A diferencia de “Ascension”, lo que ofrece la figura no es el peso de la tradición de la historia del arte, sino su imagen convertida en una máscara. Esta máscara dirige la mirada hacia el lugar donde debería estar ubicado el rostro de la figura y que ha sido anulado, al igual que todo su torso. Llama la atención la fragmentación de la figura; las manos enguantadas, separadas del cuerpo, parecen las de un mago saliendo de un paisaje italiano. Unas piernas robustas, cual estatua hercúlea, muestran su anatomía distorsionada,

6. El referente autobiográfico.

enseñan la planta de su pie. El movimiento de las piernas y la cadera contrasta con la estabilidad de las manos y la máscara, así como con la pesadez del fondo. Es como si la figura quisiera avanzar sin conseguirlo. Acción y reposo, retrato como máscara y viceversa, todo en un mismo nivel de contradicción continua.

El movimiento ha sido desde la infancia una constante en su vida y en su trabajo, son numerosos sus viajes y sus largas estancias en diferentes ciudades de países muy distintos y esto se ve reflejado continuamente en sus pinturas. Pinta las ciudades a las que viaja, su modo de vida, sus edificios más representativos, se representa a él mismo y también el viaje en cuestión, como hizo en 1994.

En su diario escribe a propósito del boceto que realizó ese mismo año:

“Autoportrait, V.A. par lui- même (esbozo). 14.8.83 (V.A. eradicatus faciebat), al fondo, paisaje del lago Mayor. Puesta de sol tras el monte Sempione.”¹¹⁹

Podemos concluir diciendo que, al igual que el artista nos presenta cualquier otro tema, pone en relación una serie de elementos que se relacionan unos con otros complementándose para así plantear una narración abierta al espectador. Esos elementos tienen sus orígenes en todo aquello que le envuelve, ya sea de su experiencia visual, vivida o leída.

¹¹⁹ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*, Op. Cit. p. 80.

6. El referente autobiográfico.

En el diario anteriormente mencionado señala:

“Para un pintor que tiene como misión la narración es verdaderamente difícil ser ‘realista’. La dimensión de lo real en la existencia moderna ha cambiado, es una toma de posesión más total la que lo ha hecho necesario. Para representar la realidad es necesaria una proposición más compleja, cuyos elementos pierdan una precisa unidad temporal y espacial. El tiempo y el espacio se dilatan en una nueva acción psíquica, es necesario inventar una nueva estructura.

El trabajo parte de una idea precisa, de un tema preestablecido. Es sólo durante el dibujo cuando viene a la mente todo un material inesperado, recuerdos, experiencias personales, asociaciones, etc.; no se puede ignorar todo esto, y el relato se amplía con eso, a veces se convierte en otra cosa, casi sin que lo queramos. Se tiene en cuenta toda la experiencia visiva, incluida la publicidad en los descansos del cine, o de cualquier medio de comunicación: lo que cuenta es el tipo de procedimiento, el lenguaje más claro, sintético, para ser funcional, comprensible a todos, que nos embiste por doquier. Sabemos ya todo: un cierto color es refrescante, etc. Lo que cuenta es la claridad en las reglas del juego.”¹²⁰

¹²⁰ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*. Op.cit. p. 18.

6.1.4. Autobiografía, 1975.

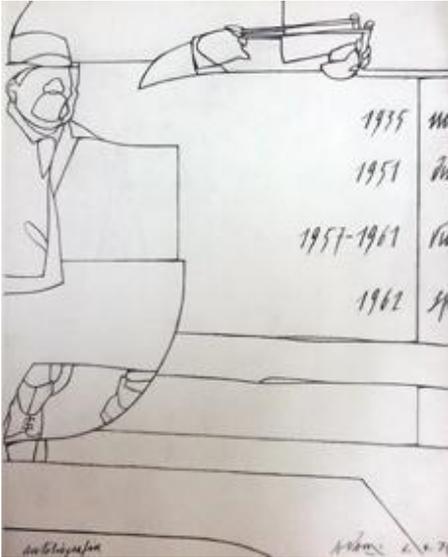


Fig. 6.7.) Autobiografía, 1975. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

Si entre todos los trabajos de Adami buscásemos uno que resumiese su biografía lo más periodísticamente posible, este sería sin duda el dibujo realizado el 6 de abril de 1975 bajo el título “Autobiografía”.

El dibujo aporta una serie de fechas importantes en la carrera del pintor. Estas fechas

fueron incluidas en el anverso de la litografía que se adjunta en el catálogo editado por Maeght Editeur en 1975.

“6 abril 1975

AUTOBIOGRAFÍA

A la derecha, las fechas importantes de la vida del pintor: 1935, su nacimiento (nacido...); 1951, dibuja 8 horas al día en el 14 Academia de la Breda (dibujo...); 1957-1961, viaje y estancia en Londres, Múnich, Zúrich y Bruselas (viaje...), 1962, fecha de su matrimonio (se casa...).

La mano y el tirachinas son un recuerdo de infancia; como niño joven, Adami ha roto el cristal jugando con el tirachinas.

6. El referente autobiográfico.

-El personaje de la izquierda, ¿puede ser el retrato del artista?

-No.

-¿Quién es?

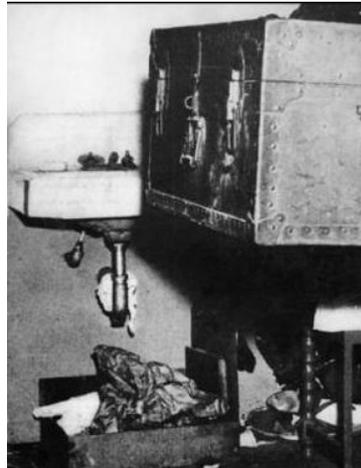
-El otro...

*Durante el <viaje del dibujo>, las evocaciones precisas sugieren y se imponen. Y hay una relación entre la forma y el contenido, la línea y la imagen, el significante y el significado. La forma dibujada se representa como un estimulante de la memoria profunda.*¹²¹

Además de los datos biográficos de su vida, en estas líneas hay varios aspectos a tener en cuenta. El primero sería la importancia de la niñez, cómo ésta le marca y le acompaña a lo largo de los años. Otro dato a resaltar es la consideración que tiene de sí mismo como artista, ya que se niega como tal, simplemente se mira en tercera persona como “*el otro*”, ese que produce desde la distancia, alejándose de la información que presenta, como si se tratara de la biografía de otra persona diferente a él mismo. La línea del dibujo es la que dirige toda la composición.

¹²¹ Texto original: “6 avril 1975. AUTOBIOGRAFIA A droite, les dates importantes de la vie du peintre: 1935, sa naissance (nato...); 1951, dessine huit heures par jour à 14 Academie de Breda (disegno...); 1957-1961, voyage et séjourne à Londres, Paris, Munich, Zurich et Bruxelles (viaggio...); 1962, date de son mariage (sposa...).La main et le lance-pierres viennent d'un souvenir d'enfance; jeune garçon, Adami avait cassé une vitre en jouant avec un lance-pierres.-Le personnage de gauche, est-il portrait de l'artiste?-Non.- Qui est-il?-L'autre...Pendant le <voyage du dessin >, des évocations précises surgissent et s'imposent. Il y a un rapport dialectique entre la forme et le contenu, la ligne et l'image, le signifiant et le signifié. La forme dessinée agit comme un stimulant de la mémoire profonde”.

6.2. Viajes.



(Fig.6.8.) *Figura con valigia*, 1969. Fotografía tomada por Valerio Adami.
Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Desde su infancia, Adami ha viajado por países de todo el mundo dejándose influenciar por sus culturas y todo lo que le rodeaba, esto le ha obligado a tener varios estudios de pintura en las ciudades que más tiempo ha estado como pueden ser París, Montecarlo, Arona o Caracas. De hecho tiene pinturas que han sido comenzadas en un lugar y terminadas en otro muy diferente como es el caso de *Figura con valigia* (figura con maleta). Iniciada el 9 de febrero de 1969 en Caracas y terminada el 23 de agosto en Arona. Actualmente tiene tres estudios: París, Lago Mayor y Montecarlo.

Sobretudo en la década de los sesenta, encontramos en sus lienzos numerosas referencias a interiores de hoteles, maletas, lavabos públicos y baños de hotel.

6. El referente autobiográfico.



(Fig.6.9.) *Studio per una camera d'albergo (i contenitori)*, 1968. Acrílico sobre lienzo. 242 x 166 cm.

Como de costumbre, en sus catálogos y ediciones, incluye imágenes de las que parte, como es el caso de la fotografía de la maleta incluida en el catálogo de la exposición individual realizada en 2012, en la Galerie Laurent Strouk bajo el título *Valerio Adami Les années 60*. Las figuras principales de la fotografía, la maleta y el lavabo, han sido trabajadas traducéndolas a su lenguaje y

confiriéndoles una aspecto diferente. El lavabo ha cambiado de orientación y la maleta se ha girado según sus necesidades. El tratamiento del color es puramente mental y se han suprimido y añadido objetos deliberadamente. La figura humana es en la composición su eje central. Las habitaciones de albergues se convierten en la excusa para trabajar una nueva pintura y los detalles más comunes, como puede ser un armario, en los protagonistas de sus lienzos: por ejemplo, *Studio per una camera d'albergo (i contenitori)*, fue realizado en Nueva York en 1968.

6. El referente autobiográfico.

Pintor meticuloso, no duda en anotar los días exactos en los que finaliza una obra y su lugar de procedencia. Todo queda registrado en su cuaderno de notas.

En la mayoría de las pinturas de los años sesenta, los colores planos, brillantes y altamente contrastados se suceden por la superficie del lienzo creando falsas perspectivas. Los volúmenes se aplanan como piezas de un collage en papel y la luminosidad de las formas indica su lectura. El ojo del espectador es dirigido por la rotundidad del color y las direcciones de las líneas para luego preguntarse por el título. Es un estudio para una habitación de un albergue, pero la habitación no aparece, lo que sí aparece es un armario, o como indica el título, los contenedores. Y sobre la ropa que cuelga de las perchas el fragmento de unas piernas de mujer.



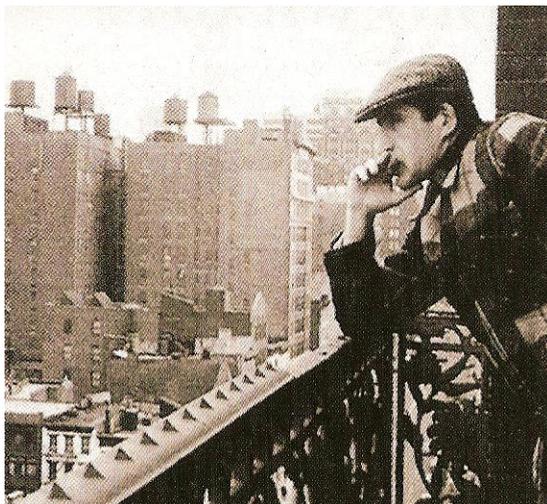
Giorgio de Chirico, *El enigma de la salida*. 1912. Colección particular, París

José Jiménez escribe:

“En un inquietante cuadro de 1912: El enigma de la salida, Giorgio de Chirico planteaba ya ese desplazamiento, específicamente moderno, en el eje enigmático del viaje. Enigma que inunda toda la pintura por la superposición de planos y la consiguiente fragmentación y dislocación que produce las figuras. Particularmente intensa en la vela hinchada, que contradice el título del cuadro.

6. El referente autobiográfico.

Esa primera y densa etapa de De Chirico gravita, sin duda, en la pintura de Adami. Como el hombre moderno, el artista de nuestro tiempo es, ante todo, un viajero. Y una de las líneas más intensas del viajero es el recorrido a través de la memoria, el continuo interrogar a una tradición que está en nuestras raíces, y al mismo tiempo ya no existe.



Valerio Adami en el Chelsea Hotel de Nueva York.

Pero por eso mismo hay, también, una gran distancia, y no sólo en la vertiente estilística, entre De Chirico y Adami. El ensimismamiento conceptual brota, en ambos, de la misma fuente. Pero mientras en De Chirico encontramos solemnidad, a veces, grandilocuencia, en Adami predomina la ironía, el distanciamiento¹²².

¹²² José Jiménez, *Portrait of the artist as a traveller*. Op. Cit. pp. 39 y 40.

6. El referente autobiográfico.

En 2004, con motivo de una exposición en Milán, se incluyó en el catálogo un texto escrito por Amelia Valtolina sobre el viaje y Adami¹²³:

“Viajes del dibujo que configuran estancias. Son estas las estancias de India: espacios de una experiencia de la línea que, en la teoría del arte indio, reencuentra su propia voluntad de representar lo invisible. Aquello que se nos configura es el encuentro de la memoria occidental y oriental del dibujo en el pensamiento de la ‘forma cerrada’: los valores táctiles se transforman en corte (los sabores suscitados del arte), el ejercicio intelectual de la línea se transforma en práctica contemplativa. Como si, mirando las miniaturas de la India, la pintura de Adami nos hubiese reconocido La terre natale, aquel lugar originario donde el arte significa retórica: construcción de la verdad.

En el equilibrio entre Occidente y Oriente, el sincretismo de las formas habla de ‘coniunctio’ de dos diversas, aunque similares, tradiciones artísticas: una rima entre el Taj Mahal y el sofá puede entonces unir lo uno con lo otro, cómplice la ironía, en un pensamiento de amor; la estancia de un interior con colchón y figura puede entonces confundirse en un remoto horizonte con Taj Mahal, una y otra compartiendo un dibujo que busca el sueño.

¹²³ Valerio Adami, *stanze* (2004). Milán, *Pagine d’arte*. p.99.

6. El referente autobiográfico.

Y es más; un Paessaggio sul Gange puede unir el Ohm, el sonido místico que en sí mismo exprime y afirma la totalidad de la creación, con el milagro de un cuerpo femenino entre los radios de una bicicleta, mientras la forma del círculo cierra en la misma circunferencia el enredo de dos cuerpos. Sobre el fondo de Banara, uno de tantos nombres de la antigua Kashi (kash: resplandor), la ciudad de la Luz, sagrada en Shiva, los valores táctiles del dibujo encuentran el plexo místico de la miniatura india: en la estancia de una enigmática hidrófana, Occidente y Oriente se descubren solidarios en conquistar el arte de saber la revelación.

6.2.1. La terra natale, 1994.



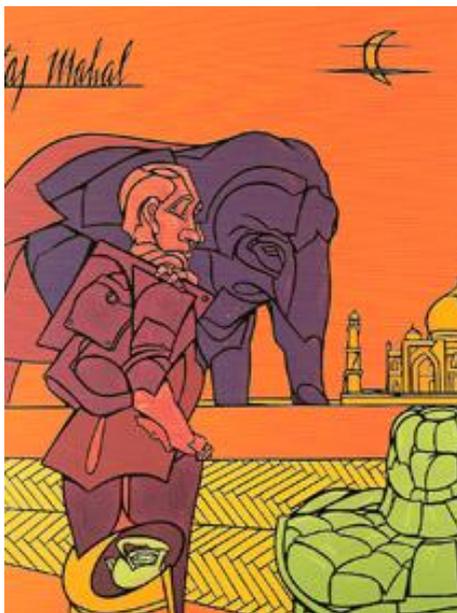
(Fig. 6.10.) *La terra natale*, 1994. Acrílico sobre lienzo. 180 x 243 cm.

Desde finales de los años cincuenta, Adami realiza numerosos viajes por países de todo el mundo. Pasa muchos veranos en Italia e inviernos en París, visitando también ciudades como

6. El referente autobiográfico.

Londres, Estambul, Méjico, Nueva York, Bombay y Jerusalén. No es de extrañar pues, la cantidad de exposiciones que ha realizado en galerías y museos de la geografía internacional, desde Tokio hasta Grecia pasando por España o Estados Unidos. Prueba de ésto son los numerosos cuadros y dibujos que ha tomado como fuentes de inspiración dichos lugares, sus gentes, y los mismos viajes.

En *La terre natale* el viaje es el protagonista absoluto. La figura principal se puede identificar como el propio pintor, a juzgar por el cuaderno de notas con las iniciales V.A. que lleva en las manos.



(Fig. 6.11.) *Taj Mahal*, 2001. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Fondo Adami.

La luz que entra por la ventana ilumina la figura y una parte del asiento, bañándolos de amarillo. Detrás, dos personajes más, uno con un turbante y otro que se peina.

Como nos indicaba Amelia Valtolina en su texto *Del viaggio*¹²⁴, la Tierra natal es la India, donde el arte significa retórica, entendida como

¹²⁴ Amalia Valtolina. Op. Cit. p. 99.

6. El referente autobiográfico.

construcción de la verdad. Terra natal de la verdad, del origen. Así el turbante y el gorro rojo son pistas del lugar al que se dirigen. Y a través de la ventana un jinete se pasea a lo lejos.

Opina acerca de la influencia de los viajes en la pintura de Adami Evangelia Kaldeli, comisaria de Frissiras Museum de Atenas,:

*“No son sólo los mayores centros de arte los que enriquecen el lenguaje de Valerio Adami. Una serie de viajes alrededor del mundo contundentemente reflejan otro aspecto de su personalidad: Nueva York, Cuba, Caracas, Venezuela, Brasil, México, India, Israel, Sri Lanka, Escandinavia. (...) El viaje aparece en el trabajo de Adami como un sujeto- viajes que él mismo ha hecho y que otros han realizado”.*¹²⁵

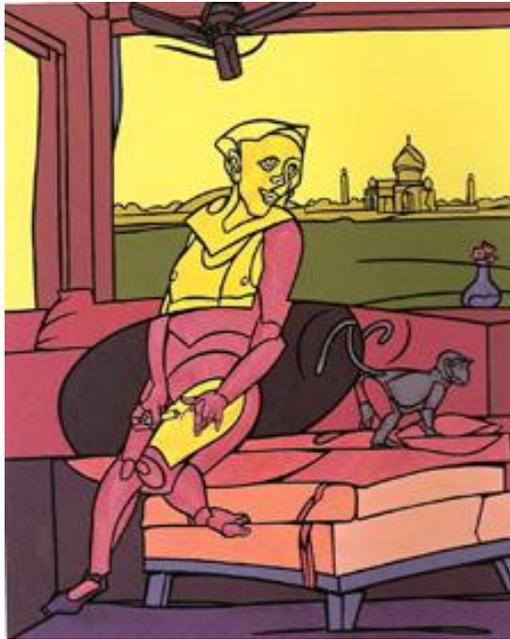
Y es que ya hacíamos notar en el capítulo referente a Luciano Berio la importancia de estos viajes en la vida y el trabajo de Adami. Incluso en la actualidad están muy presentes ya que su hogar se divide entre París e Italia.

Muchas son las pinturas que Adami ha realizado a la India, sobre todo en el año 2000.

¹²⁵ Texto de Evangelia Kaldeli “Un pittore mentale” incluido en el catálogo editado con motivo de la exposición retrospectiva *Adami* en el Frissiras Museum de Atenas en el 2004. Texto original traducido al inglés por Tomy Mozer: “It is not only the major art centres that enrich the visual language of Valerio Adami. A series of journeys all around the world tellingly reflects another aspect of his personality: New York, Cuba, Caracas, Venezuela, Brasil, Mexico, India, Israel, Sri Lanka, Escandinavia. (...) The voyage appears in Adami’s work as a subject – voyages that he’s taken himself or that others have undertaken”.

6. El referente autobiográfico.

Tanto en *Home sweet home* como en *Taj Mahal* de 2001, podemos apreciar el palacio Taj Mahal dispuesto en el fondo. En ambos casos el color luminoso domina el lienzo. Los amarillos y naranjas bañan estas imágenes contrastadas con figuras coloreadas de morado. Adami nació en Italia pero es también ciudadano francés, *Home sweet home*, hogar dulce hogar, recalca el lugar originario de la construcción de la verdad. A propósito de sus viajes a tierras exóticas escribe en su cuaderno¹²⁶:



(Fig. 6.12.) *Home sweet home*, 2000. Acrílico sobre lienzo, 162 x130 cm.

“Bagdad (aeropuerto). Estamos bajo los ventiladores por el calor tórrido. El embarque es en plena noche. El árabe de la aduana, con lápices coloreados en el bolsillo,

¹²⁶ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*. Op. Cit. pp.37-39.

6. El referente autobiográfico.

confisca las máquinas fotográficas. Colores de mujeres veladas, sentadas en el suelo, etc. Bombay. Sobre la esterilla, a dormir en el patio. Aquí nada es infantil. Cada lugar se expresa por significados existenciales. Elefante. La fuerza se invierte, los músculos no aparecen. ¿La emoción expresa un juicio? Y sin embargo la mecánica debería conocerla, pues los datos que utilizamos para comprender son una cuestión de cultura. El arte primitivo nos suministra los pre-datos. Lo esencial está en el origen. El arte ha sido una redención del canibalismo, etc. Pintura 'raga'. Formas que construyen la memoria. Decadencia de un arte inmóvil. Colores puros y castidad por todas partes. Salimos al alba. ¿Por dónde comenzar? Identificarse es difícil y las hojas de una planta no bastan. El éxtasis de Matisse en Tahití, etc. Escenografías de millones de comparsas. En el jardín, unos trovadores cantan leyendas y mitos que sofocan el mundo que los produce. En Occidente, con el nacimiento de lo trágico, la forma se ha negado a sí misma (...) Carta de la India, en el papel de estilo inglés, etc. Cada generación es contemporánea de otra. Castas herméticas, etc. Conservar el vínculo con el pasado, postergarlo a tiempos mejores. Viajo al templo del Sol en una pequeña procesión (Rajasthan). Paisaje árido con pastores. El de Et in Arcadia... Poses ascéticas a los lados del camino. Nuestras sustituciones son los antiguos dioses. Cremación sobre el túmulo de leña, etc. La muerte del

6. El referente autobiográfico.

pecado original. Embarazos, etc. Mi boda con la India. Chor bazar, etc.”

Así nos describe su emoción al conocer países exóticos, comparando su emoción a la de Matisse en Tahití, denotando las diferencias con Occidente y enalteciendo el arte primitivo como el arte del origen. Compara lo que ve con sus recuerdos del pasado, como si su *Et in Arcadia* se le presentase de nuevo por medio de los pastores. Se enamora de la India, se casa con ella. Y aunque estos escritos son anteriores a las pinturas *Home sweet home* y *Taj Mahal*, dos elementos citados en el texto aparecen en la pintura, el elefante y el ventilador; y de ahí, su constante ir y venir por los recuerdos, por otorgar a sus pinturas datos biográficos propios.

No sólo ha realizado pinturas cuyo enclave geográfico es la India, Adami tiene una gran producción de obras dedicadas a Estados Unidos y sobre todo a la ciudad de Nueva York. Aunque, como gran viajero que es, sus fronteras están abiertas a nuevos horizontes. Así pues, es fácil encontrar obras dedicadas a Finlandia, Italia, Francia, España y otros lugares.

Sobre el boceto de *Terra natale*, Adami explica la visión que tiene de todo esto¹²⁷:

“Como la semilla que plantada en tierra arada crece y nos da panes de muchos sabores, hoy para mí este trozo de papel es mi tierra.

Pintando en la tercera persona.

¹²⁷ *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum. p.94.

6. El referente autobiográfico.

Un viaje importante al lugar de nacimiento para encontrar los clavos y los ganchos que has dejado en el precipicio. Quieres subir más alto.

Del mismo modo, las figuras nacen de sus recuerdos como si hubiesen sido su 'érase una vez', el tacto del pincel es un hecho de la memoria; lo que pintas precede a cómo lo pintas.

A través de la abrasión de la goma de borrar se da el tono al dibujo, que ha cambiado de título numerosas veces."



(Fig. 6.13.) *Scenario – Viaggio in treno*, 1973. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

Pintar en tercera persona es mirarse desde fuera para ver las cosas con mayor distancia y objetividad. El papel es el cimiento sobre el que construir una obra, la estructura del pensamiento convertida en imagen que toma vida luego en la pintura. Y esta pintura siempre en función de la idea, de lo que se pinta, del concepto mismo de lo que se quiere decir.

6. El referente autobiográfico.



(Fig. 6.14.) *Song of the road*, 1989. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

Dónde mejor que en un tren para meditar sobre nuestro punto de partida, sobre dónde venimos y a dónde vamos. Ver la vida como una película nos proponía en 1973 con su obra titulada *Scenario Viaggio in treno*. La vida como un viaje. En ella todos los elementos que se derivan del título se encuentran dentro de un compartimento de tren; cámara para grabar, el director de cine con sombrero, la maleta de viajero y una ventanilla abierta al exterior.

El viaje en tren y los trenes en general han despertado su interés en numerosas ocasiones. Otra prueba de esto es el dibujo realizado el 21 de Mayo de 1989 *Song of the road*

6. El referente autobiográfico.

(canción del camino) en el que una figura masculina camina por las vías de un tren cargando sobre su espalda el equipaje.

Podemos identificar la figura con el mismo Adami, notarse la ramita que lleva en la boca, coincidiendo con el cuadro anteriormente citado.

En su cuaderno de notas escribe sobre este dibujo:

“N.Y. Hotel Stanhope, 995 Fifth Avenue. Habitación 803.

-Song of the road (21.5.89)

Nueva York me impone un modo de dibujar (como cualquier otro lugar) y puedo reconocer los dibujos que he hecho en esta ciudad durante toda mi vida. Pero esto es válido también para las estaciones y, tal vez para las horas del día – un rito que se repite en el dibujo y en el color, etc.

Mis dibujos y yo tenemos necesidad de un techo, el aire libre no nos va bien, mejor una habitación de hotel... y en seguida el gran techo de Meina”.

La importancia de los viajes en la pintura de Adami no se centra únicamente en la parte física de un cuerpo que se dirige de un espacio a otro, sino también en el viaje interior, en el cambio que se produce dentro del ser. Esta metamorfosis continua se evidencia en múltiples fragmentaciones de los cuerpos que muestran su anatomía con músculos fusionados a ropajes cambiantes. Fragmentaciones que denotan movimiento y estatismo. Cuerpos que se funden con el paisaje, con la naturaleza, con los espacios interiores en los que habitan creando una cierta inestabilidad dentro de su aparente estado.

6.2.2. Viaggio all'est, 1975.



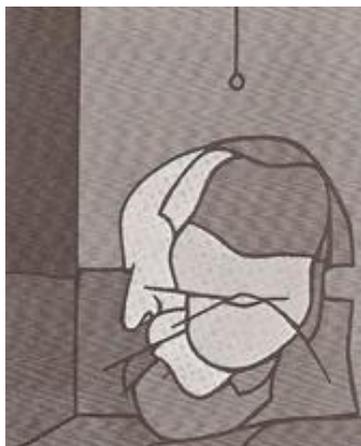
(Fig. 6.15.) Viaggio all'est, 1975. Lápiz sobre papel.

Como es habitual, los retratos se convierten en máscaras, no permiten saber la identidad de la persona retratada.

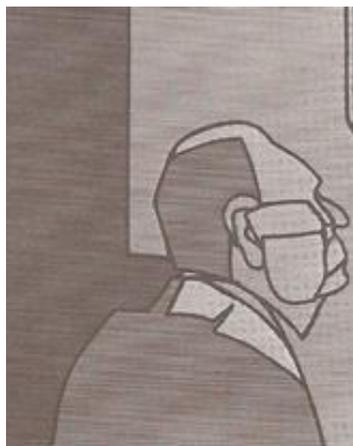
Figuras aparentemente anónimas se convierten en una excusa para hablar de sus inquietudes personales, dejando pistas sobre el papel, anotaciones de sus vivencias y recuerdos.

Su gusto por la música y por la cultura clásica queda patente al representar un violín, el arco y el retrato casi escultórico de una dama. Lugar de partida y destino final separados por unas vías de ferrocarril.

6. El referente autobiográfico.



(Fig. 6.16.) *Sguardo dal treno*, 1976.
Acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm.



(Fig.6.17.) *Sguardo dal treno*, 1976.
Acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm.

En su cuaderno escribe:

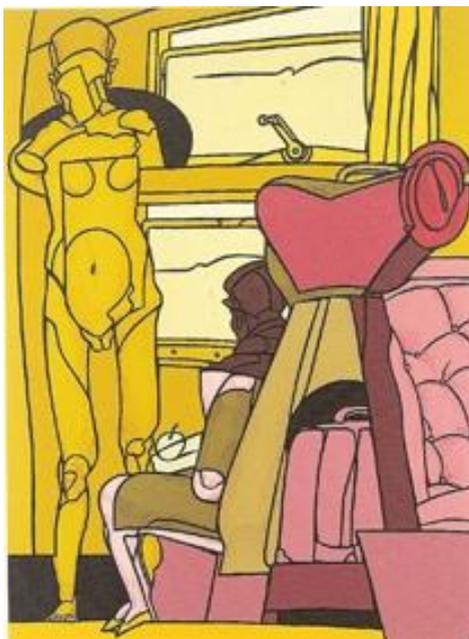
“7 abril 1975 VIAGGIO ALL’EST El título del dibujo ha aparecido en el proceso de trabajo. Hace referencia a un proyecto de viaje a Moscú, donde el pintor ha sido invitado por un amigo. Este mismo amigo está en la base de otro dibujo ‘Postal de Yalta, 1974’. A la izquierda, una mujer con doble cara. A la derecha, el horizonte que rompe la perspectiva de la vía del tren, nos permite imaginar la inmensidad de la llanura rusa. Lo que más justifica el título del dibujo es el violín (zíngaro)”¹²⁸.

¹²⁸ Adami (Mayo1975). Derrier le Miroir nº 214. París, Maeght Éditeur. “7 abril 1975 VIAGGIO ALL’EST Le titre du dessin est apparu au cors du travail. Il se rattache à un Project de voyage à Moscou, où le peintre est invité par un ami. Le même ami est à l’orige d’un autre dessi, de 1974: “Carte postale de Yalta”. A gauche, un personnage féminin au double portrait. Adroite, la ligne d’horizon qui interrompt la perspective de la voie ferrée, suggère l’immensité de la plaine russe. C’est surtout la présense du violon (tzigane) qui justifle le titre,”

6. El referente autobiográfico.

Como consecuencia de los dibujos realizados durante sus viajes en tren destacamos estas obras de 1976 titulas *Sguardo dal treno*, elaboradas al mismo tiempo.

6.2.3. Viaggio in treno, 1991.



(Fig. 6. 18.) *Viaggio in treno*, 1991. Acrílico sobre lienzo 198 x 147 cm.

“-Viaggio in treno (3.11.91) El pintor ha despegado, santos que han perdido la cabeza para alcanzar el éxtasis, el tema es una auténtica locura, etc. Lo trágico, la pérdida de la razón, los bla bla bla de la materia, y así hasta la sinceridad romántica.”¹²⁹

Encontramos al pintor que acaba de comenzar su viaje acompañado por los santos que han perdido la cabeza en un sentido literal de la expresión, ya que en la pintura aparece una especie de escultura de santo acompañando al pasajero dentro de la cabina del ferrocarril. El protagonista parece asfixiado dentro de una composición abarrotada de objetos.

¹²⁹ Adami, Valerio (1994). *Diario del desorden*. Op. Cit. p. 132.

6. El referente autobiográfico.

“Mis lagos Elíseos. El color se esconde en la forma; la última crecida y entonces se encoge. Yo mido el tiempo a través del color; en breve, me gustaría dejar libre al color de la forma que el rol del adjetivo que hace el nombre. Desde la forma adivino las respuestas, sea como sea mi aspiración es restablecer el orden plástico de las cosas”¹³⁰.

Esta anotación de Adami acompaña la reproducción de su pintura en el catálogo de su exposición retrospectiva de 2004 en Atenas y son clarificadores del ambiente claustrofóbico de la escena. Palabras de anhelo, tal vez en el modo de trabajar el color que es la traducción del cambio de sentimiento hacia las cosas.

6.2.4. La montée à l'Acropole, 1995.

Esta pintura revela la actitud del artista ante los lugares y ciudades que visita en sus innumerables viajes por todo el mundo. El pintor aparece representado sentado en una silla mientras fuma en pipa y contempla el paisaje de la montaña de la Acrópolis griega.

Resulta revelador además, el hecho de que se haya autorretratado con cuernos en la cabeza, cuernos que podrían estar relacionados con el Moisés de Miguel Ángel.

¹³⁰ *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum. p.200. “My Elysian lakes. The colour hides in the form; the latter swells and then it shrinks. I measure time through the colour; in brief, I’d like to set the colour free from the form the role of the adjective and make it a noun. From the form I guess the answers, however my aim is to reestablish a plastic order of things.”

6. El referente autobiográfico.



(Fig. 6.19.) *La montée à l'Acropole*, 1995. Acrílico sobre lienzo, 194 x 260 cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.

La figura parece absorta en la contemplación mientras una figura femenina pasea a la derecha ocultando su rostro.

El color predominante de la pintura es el rosa, evoca la tierra del lugar contrastándolo con el gris y amarillo dispuestos en diferentes lugares para compensar la composición.

En primer término, con la caligrafía del pintor escrita en francés, vemos el título de la obra, ocupando la extensión que hay entre las dos figuras.

En muchas de sus pinturas utiliza el tema del viaje como excusa para evidenciar la experiencia vivida, su manera de concebir el arte, la sociedad de su tiempo y todo aquello que más le importa como ser humano y como artista.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

7. RETRATOS DE GRANDES PENSADORES, FILÓSOFOS Y MITOS CINEMATOGRÁFICOS.

7.1. Grandes pensadores.

7.1.1. Sigmund Freud.



(Fig 7.1.) *S. Freud in viaggio verso Londra*, 1973. Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. Fundación Marguerite e Aimé Maeght, Saint-Paul.

Alfred Ernst Jones¹³¹, neurólogo, psicoanalista y biógrafo oficial de Sigmund Freud en “Vida y obra de Sigmund Freud” cuenta que el 4 de junio de 1938, tres meses antes de la invasión nazi de Austria, Freud dejaba Viena, con los suyos, en el Oriente

¹³¹ Citado por Hubert Damisch en su texto *S. Freud in viaggio verso Londra* incluido en el catálogo editado por Studio Marconi con motivo de la exposición titulada *Adami* en 1974. p. 7.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Express. Después de una parada en París, los viajeros tomaron el tren que les llevaría a Londres la mañana del 6 de junio. Este viaje en tren, no era evidentemente una travesía de placer, aunque había sido preparado como si se tratase de un viaje de juventud, con lecturas de guías turísticas como cuando iba a Grecia o Italia. Lo único que le mantenía el ánimo, más allá del viaje, era el trabajo que estaba realizando en su última obra, *Moisés y el monoteísmo*; y la consciencia que tenía el traslado de su persona al lugar que en otro tiempo había acogido a Marx. Este buen ánimo le hizo soñar en la travesía nocturna del trayecto a Dover, hacerle desembarcar en Pevensy, como Guillermo el Conquistador en 1066, para renovar allí sus estudios. Su llegada fue discreta a fin de evitar fotografías, pero aun así, su fotografía se publicó en todos los periódicos londinenses, cosa que no pareció desagradarle. En agosto, una vez situados en su nueva casa, todo se dispuso como en la casa de Viena según las indicaciones de su hijo, los muebles, los cuadros, los libros y la colección de antigüedades en su nuevo estudio, al lado del escritorio. Catorce meses después, en Londres, Freud moría por un cáncer de mandíbula que se había extendido desde 1923.

Ésta es la historia biográfica que ha tomado como punto de partida Adami para su cuadro titulado "*S. Freud in viaggio verso Londra*" de 1973. Pero, ¿hasta qué punto es necesario conocer la historia que se esconde detrás, sus pormenores para poder leerla después en las imágenes representadas? ¿Es imprescindible conocer detalles biográficos del sujeto retratado para poder admirar la obra? ¿Qué grado de conocimiento

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

biográfico (como le gusta llamar a Adami a esta historia¹³²) es necesario tener para poder entender su pintura?

Para responder a estas preguntas analizaremos los elementos que supuestamente hacen referencia a los datos citados.



(Fig. 7.2.)S. Freud in viaggio verso Londra, 1973. Lápiz sobre papel.

En primer lugar, el título aparentemente explícito “S. Freud in viaggio verso Londra”, que se inscribe en la base de la tela a modo de cartel manuscrito sobre un fondo rojo oscuro que dificulta su lectura; pues es necesario mirarlo con detenimiento para descifrarlo. En esta frase encontramos dos palabras “rotas”: la palabra *viaggio*

(viaje) se han separado las dos últimas letras, el hiato io, creando de este modo el pronombre personal yo, y la palabra Londra (Londres), que por su situación espacial en el plano quedan suprimidas las últimas tres letras. Sería un error pensar que la frase queda cortada por sus últimas tres letras por un problema de espacio, pues en el dibujo original aparece dispuesta del mismo modo; hay que tener muy en cuenta que

¹³² Dato extraído de conversaciones con el artista en la inauguración de su exposición en la Galería Sender de Valencia el 13 de septiembre de 2007.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

en la obra de Adami no hay nada casual.¹³³ Además, no es la única pintura que dedica a Freud y que tiene sobre su tela una inscripción con palabras interrumpidas, como veremos más adelante en el estudio preparatorio titulado simplemente “*Dr. Sigmund Freud*” de 1973. En la pintura abordamos que se puede hacer una segunda lectura a través de su inscripción; *lo verso lo* (Yo hacia él - él como pronombre determinado), que implica a Adami directamente dentro de la escena como creador de la misma, como parte integrante de ella. Del mismo modo, el color responde a una necesidad estructural que nos obliga a descifrar las letras que no contrastan con el fondo. La superficie parece dividirse y multiplicarse en su interior y las diferentes gamas cromáticas ayudan a conseguir este fin.

*”El tratamiento del color sobre el plano es (...) el trabajo de multiplicar gracias al cual, la tela parece llenarse en el interior de sí misma a través de las divisiones en sectores obtenidas ya sea por los signos o por los colores.”*¹³⁴

Sabemos que se trata de una escena nocturna por las tonalidades oscuras que dominan la escena (dos gamas de rojo y azul que tiende hacia el gris); la sección magenta nos haría pensar en el acolchado de los sillones del interior de un coche cama, siendo el azul cian el respaldo del asiento y la sección azul prusia, el exterior del vagón.

¹³³ Afirmaciones corroboradas con el texto de Hubert Damisch en *Adami* (1974). Milan, Studio Marconi. pp. 7 a 45 y con el propio artista en la inauguración de su exposición en la Galería Sender de Valencia el 13 de septiembre de 2007. .

¹³⁴ Hubert Damisch. Op. Cit. Texto original: “ *Il trattamento del colore sul piano e (...) il lavoro di demoltiplicare grazie al quale la tela sembra ripetersi all'interno di se stessa attraverso una divisione in settori della superficie ottenuta sia con il segno che con il colore*”.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



Imagen incluida en el catálogo editado por el Studio Marconi con motivo de la exposición de Adami de 1974 en la Galería Maeght.

En cuanto a los tonos amarillos que atraviesan la escena, tendríamos por una parte el cadmio y por otra el limón. El amarillo cadmio correspondería a la ventanilla del compartimiento, como si el tren estuviera en movimiento y pasase por delante de una estación iluminada. La ventanilla, entendida como esquina, no ha sido redondeada en todos sus ángulos por el

pintor y se propone como centro óptico de la composición, destacando por su tonalidad sobre todo lo demás, restando importancia al mismo retrato. El amarillo limón presenta mayor complejidad de significados por los elementos que se sitúan en él. Se nos presenta como una caja de moscas o de anzuelos de pesca con unos dedos deliberadamente agrandados y dispuestos frente al rostro de Sigmund Freud.

El corte a la altura de la mandíbula del protagonista es una señal inequívoca de la biografía del personaje retratado, su muerte por un cáncer de mandíbula.

El rostro de Freud se identifica por las gafas y por su sombrero característico como aparece en la fotografía. No existe ningún

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

trazado que simule una boca, lo que produce una falta de expresión total, tampoco se ha representado el cuello y los hombros.

A propósito de los elementos que acompañan un retrato, como pueden ser unas gafas, Adami escribe:

“Si dibujo un retrato con gafas, las gafas son una forma geométrica que destaca enseguida del resto. Lo que ve el espectador no es más que una regla fija. Cuando se encuentra frente a las gafas debe desarrollar una lectura crítica a partir de la pura forma. Independientemente del uso común, que ya la fotografía refleja muy bien, la pintura elabora nuevas metamorfosis y el cuadro no es un espejo donde se repite una imagen, sino un espacio cada vez más relativo. Así, relativo es el arte de hoy lo que la perspectiva era para el arte del siglo XV, es lo otro de un dibujo. El fin es provocar una causa. El ojo busca rápidamente el significado de lo que ve. Más tarde se da cuenta del origen de las cosas y de su significado, que es ya relativo. Existen significados preexistentes y no todo el significante está en lo visible. En un cuadro donde los objetos, ya crecidos, se visten y se lavan solos, éstos viven como centro y como periferia. Miremos con atención los detalles, etc. La deformación tiene pocas ideas, etc. Se deforma siguiendo un sistema de ilusiones, se elige la barbarie y las contradicciones se multiplican. Es mejor pensar en todo de nuevo. En el fondo, un

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

cuadro es la “copia en limpio” de una pintura escrita con anterioridad.”¹³⁵

En esta pintura los datos que se refieren al sujeto retratado se van situando unos junto a otros precisamente bajo una relación de simultaneidad, sin dejar que ninguno sea más importante que el otro, y alejando toda idea de clasicismo pictórico en cuanto a mimesis con el retratado.

“Sabemos por la correspondencia de Freud recogida en su biografía escrita por Jones, cuanto le gustaba intercambiar sus fotografías con compañeros, colegas y alumnos. “Como con Kart Abraham (¡Qué alegría inmensa e inesperada me ha dado hoy, mandándome su retrato! La reproducción es de una gran belleza’). A Freud, 8 Diciembre 1913, es la respuesta de Freud: ‘su retrato volverá mañana al enmarcado y volverá al lugar de Jung. Aunque si esto no basta para rendirle enteramente justicia’, A Abraham, 16 de marzo de 1914,” Correspondencia Freud- Abraham, (pp. 156 y 164.)¹³⁶.

Conocemos las fotografías que Adami ha utilizado para la realización de la pintura del *Viaggio*, incluso más, la que no utilizó, la que fue ignorada. Se le ha recordado la fotografía que hay de Freud con su hija Ana en el vagón del Oriente Express y ha reconocido que no se acordó de ella.

¹³⁵ ADAMI. V. Diario del desorden. Op. Cit. p. 29.

¹³⁶ Hubert Damisch. Op. Cit. Texto original: *“Come con Karl Abraham (“Che gioia immensa ed inaspettata m’avete fatto oggi, mandandomi il vostro ritratto! La riproduzione è di grande bellezza”. A Freud, 8 Dicembre 1913, e la risposta di Freud: “il suo ritratto tornerà domani dal corniciaio e prenderà il posto di Jung. Anche se questo non basta a rendere integralmente giustizia”, A Abraham, 16 marzo 1914 Corrispondenza Freud- Abraham, Pág. 156 y 164).*

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

“Ahora bien, esta fotografía muchas veces reproducida (figura por ejemplo sobre la cubierta de la traducción francesa del tercer volumen de la biografía de Jones) parece haber sido ignorada por Adami- o que no se ha acordado de ella- hasta que no se lo han hecho notar.”¹³⁷

El valor que toman estas fotografías no puede tomarse de ninguna manera como valor argumental respecto al cuadro, son ilustrativas del trabajo y el modo de trabajar de Adami, pero nunca la comprobación del mismo.

“Y este es justo el sentido de eso que Adami dice cuando insiste sobre el hecho del recurso a la imagen, en él, responde primero a todo un escrúpulo de precisión, de exactitud; un poco como el gesto del pintor clásico (e incluso de un pintor como Matisse), cuando miraba la modelo para verificar la articulación de un miembro (¿y quién podría sostener que el modelo es la <fuente> del cuadro?). O como el gesto de un escritor, que se vuelve hacia su biblioteca para verificar una cita.”¹³⁸

Freud y su hija a la llegada a París,
con el Oriente Express, el 5 de junio de

¹³⁷ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. Hubert Damisch. Texto original: *“Ora, questa fotografia molte volte riprodotta (figura per esempio sulla copertina della traduzione francese del terzo volume della biografia di Jones), sembra che Adami l’abbia ignorata – o che non se ne sia ricordato – fino a quando gliel’ho fatta notare”.*

¹³⁸ Hubert Damisch. Op. Cit. Texto original: *“Ed è proprio questo il senso di quello che Adami dice quando insiste sul fatto che il ricordo all’immagine, in lui, risponde prima di tutto a uno scrupolo di precisione, di esattezza; un po’ come il gesto del pittore classico (e anche di un pittore come Matisse), quando riguarda verso il modello per verificare l’articolazione di un membro (e qui potrebbe sostenere che il modello sia la <fonte> di un quadro?) o come il gesto di uno scrittore, che si volta verso la biblioteca per verificare una citazione”*

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



1938.

Para analizar las diferentes versiones que sobre esta pintura ha realizado Adami (la pintura propiamente dicha, un grabado realizado en aguatinta y dos invitaciones a la exposición de 1974) introducimos el término heterofonía¹³⁹ tomado de la teoría musical.

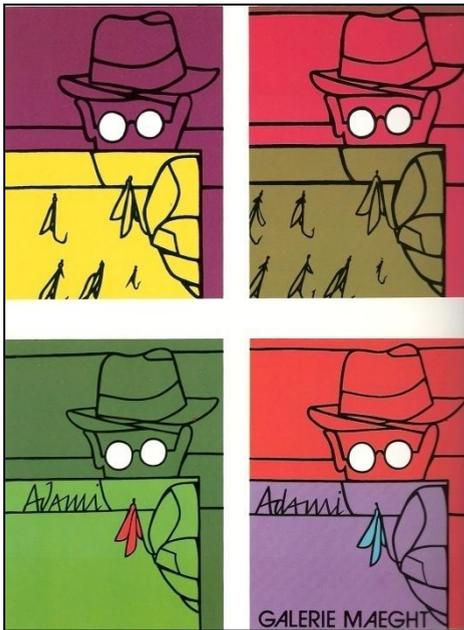
Es evidente que todas estas versiones no ponen entre ellas una relación de este tipo ya que la estructura gráfica permanece invariable y

solo se ha alterado el encuadre y el color.

Así, en la litografía amarilla y violeta realizada el 12 de marzo de 1973 se ha respetado la composición del cuadro original, cambiando únicamente las tonalidades azules por la violácea, el amarillo se mantiene.

¹³⁹ Heterofonía: ejecución simultánea en varias partes de la misma melodía que se modifica por cuestiones de ritmo, por adición de ornamentos, con efectos de consonancia y más aún de disonancia.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



(Fig 7.3.) S. Freud in viaggio verso Londra, 12 de marzo de 1973.

En la pintura hay una diferencia cromática del sombrero con respecto de la cara y el fondo que son iguales. No hay diferencia posible, los elementos sumergidos en morado se diferencian unos de otros solo por la delimitación de la línea negra.

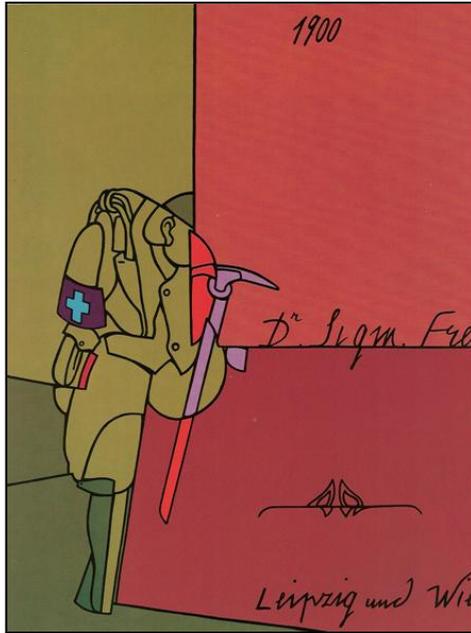
Igual ocurre en el grabado realizado el mismo día, cuyo encuadre corresponde al del cuadro, y cuyos colores son el rojo de fondo, el verde tierra de la “caja de anzuelos” y el marrón que se sitúa detrás del personaje.

Por el contrario, en la serigrafía de tonos verdes y en la litografía roja y morada, hay un cambio notable en cuanto a la composición; en ambas se incluye el apellido del pintor, a modo de firma con una diferencia en la letra “d”. Es como si la “d” abierta hiciese referencia a los anzuelos.

“Estos signos, o al menos algunos de estos signos, parece que mantengan, que estrechen en su trazado a “patas de mosca” algo de la grafía de las tres primeras letras- ada- del nombre de Adami (y esto incluso sobre la

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

*témpera, donde el pintor ha copiado del original con mucho cuidado y, se diría con consciencia de causa).*¹⁴⁰



(Fig.7.4.) *Dr. Sigm. Freud*, 1972. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

También se suprime el conjunto por una sola que destaca por su color individualizado. En las cuatro obras destaca el blanco del papel, que se advierte en los cristales circulares de las gafas de Freud; mientras que el nombre de la Galería Maeght solo se incluye en la última con una tipografía diferente a la de la firma del artista, en la tipografía de la propia galería. Es por esto que estas obras ofrecen un contrapunto al cuadro original y se relacionan entre ellas con efectos de resonancia y de eco.

¹⁴⁰ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. Hubert Damisch .Op. Cit. Texto original: " *Questi segni, o almeno alcuni di questi segni, sembra che trattengano, che si stringano nel loro tracciato a <zampe di mosca> qualcosa della grafia delle tre primere lettere – ada- dell nome Adami (e questo anche sulla tempera, dove il pittore le ha ricopiate dall'originale con grande cura e, si direbbe, con concienza di causa).*"

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Apropósito de esta “*Dr. Sigm. Freud*”. 1972, el mismo Adami escribe:

“El dibujo de la parte derecha de este cuadro deriva de la primera publicación del libro ‘Die Traumdeutung’ de S, Freud editado por la casa editorial Franz Deuticke En Leipzig y Viena en 1900. El traje de alpinista se refiere al paseo de Freud con su hija Anna en las Dolomitas. Fue Anna Freud quien encargó a Ernst Jones que escribiera la biografía oficial del padre, pero al mismo tiempo trató de esconder todo lo que tuviese que ver con la vida privada del padre, llegando incluso a censurar sus cartas para la publicación. Aunque ayudando todo lo posible a Jones controló cada línea de la obra. Después de haber terminado la imponente biografía, Jones murió, y los documentos recogidos por el acabaron en un armario del sótano del Instituto de Psiquiatría de Londres.”¹⁴¹

¹⁴¹ Hubert Damisch. Op. Cit. Texto original: *“Il disegno nella parte destra di questo quadro deriva dalla prima pubblicazione del libro <Die Traumdeutung> di S, Freud edito dalla casa editrice Franz Deuticke a Lipsia e Vienna nel 1900. Il costume da alpinista si riferisce alla passeggiata di Freud con la figlia Anna sulle Dolomiti. Fu Anna Freud che incaricò Ernest Jones a scrivere la biografia ufficiale del padre, ma allo stesso tempo cercò di nascondere tutto quanto avesse attinenza con la vita privata del padre, giungendo persino a censurare le sue lettere per la pubblicazione. Pur fornendo a Jones tutto l’aiuto possibile controllò ogni riga dell’opera. Poco dopo aver terminato la imponente biografia, Jones morì, e i documenti da lui raccolti finirono in un armadio nello scantinato dell’Istituto di Psicanalisi di Londra”.*

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



Sigmund Freud Y Anna Freud paseando por las Dolomitas.

Gracias al texto del pintor gran parte de la historia narrada en esta pintura nos es revelada y podemos comprobar los datos: el traje de alpinista con martillo incluido a modo de bastón; el año en el que se publicó uno de los libros más importantes de Freud “Die Traumdeutung”; incluso las ciudades donde se hizo.

La parte derecha de la pintura parece representar la portada del libro donde se sitúan el resto de elementos. Dos son los sectores que marcan la composición, uno verde y otro rojo; el nexo de unión entre ambos coincide con la figura masculina que se establece dentro de la verde. La gama cromática es muy reducida, sobre el verde y el rojo destaca el azul celeste de la cruz del brazalete y el morado del mango del pico de alpinista, subrayando así la importancia de estos dos elementos en la narración de la pintura.

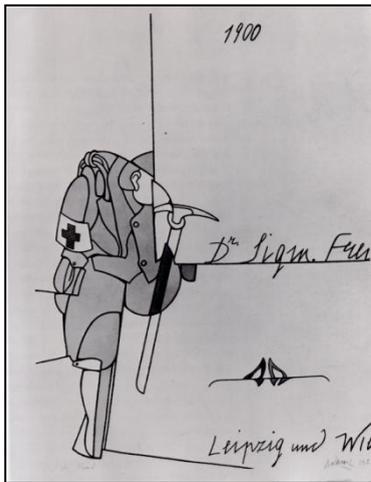
El nombre coincide con el título escrito en la tela, situado en la parte central, subrayado por la línea negra que divide el cuadrante superior derecho. Un dato a destacar es el apellido, reducido a “Fre”.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

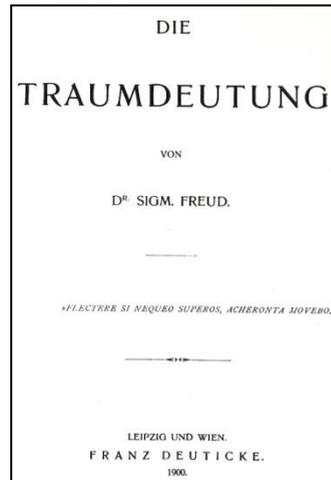
Hubert Damish en su texto incluido en el catálogo editado por el Studio Marconi explica el hipotético significado de estos cortes en las palabras “Wien” y “Freud”:

“(...) en el cuadro titulado simplemente Dr. Sigmund Freud, los dos nombres- el del autor y el de una de las ciudades dadas como lugares de edición- como aparecen sobre la portada del Traumdeutung, cuya imagen, dividida sobre el registro del color por una línea incisa del bastón de hierro del alpinista que parece cabalgarla, se inserta aquí en el orden del cuadro. El nombre de Freud, para empezar, reducido como está, a sus primeras letras, FRE, evoca por asociación una significativa constelación de nombres. Frenhofer, el pintor del < Capolavoro sconosciuto>. Frege, el estudioso de lógica. Y aún más, el abogado berlinés Freihau (Freihau en alemán significa < golpe libre>, <censura libre>) que acompañó a Freud en la excursión a Bosnia durante la cual apareció el famoso lapsus con el nombre de Signorelli, que fue el punto de partida de <Psicología de la vida cotidiana>. Y después el nombre de la ciudad, Viena, cuyas tres primeras letras, WIE (“come”, en alemán) se inscriben en el ángulo inferior del cuadro, como una pregunta en la que se realza y se anula al mismo tiempo la carga metafórica de la imagen.”

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



(Fig. 7.5.) *Dr. Sigm. Freud*. 1972



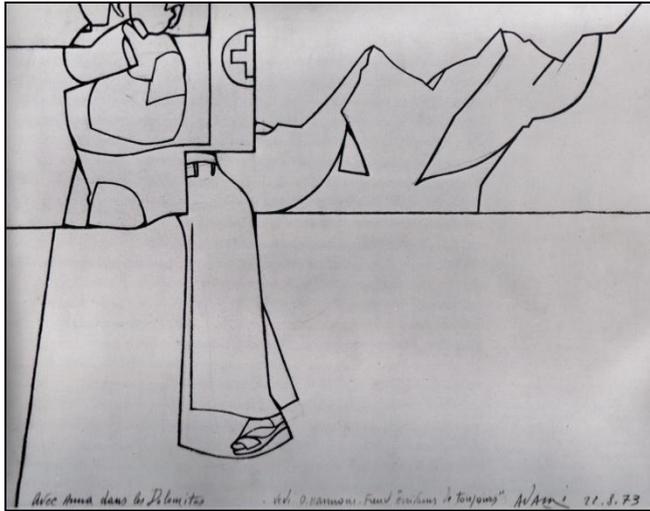
Portada de “Die Traumdeutung”

Otro elemento a destacar es la decoración floral que se incluye en la pintura entre el nombre de Freud y las ciudades, coincidiendo con el embellecedor de la portada del *Traumdeutung*. Tanto en la pintura como en la acuarela previa (realizada el 29 de septiembre de 1972) el tamaño es mayor y tiene una relevancia mucho mayor que en la portada del libro.

7.1.2. “Con Anna sulle Dolomiti”, 1973.

Un año después de realizar la acuarela y la pintura “Dr. Sigm. Freud”, Adami vuelve a revisar el mismo tema y realiza un nuevo dibujo que titula “Avec Anna dans les Dolomites” (“Con Anna en las Dolomitas”), en el que podemos apreciar a grosso modo una figura situada a la izquierda de un paisaje montañoso.

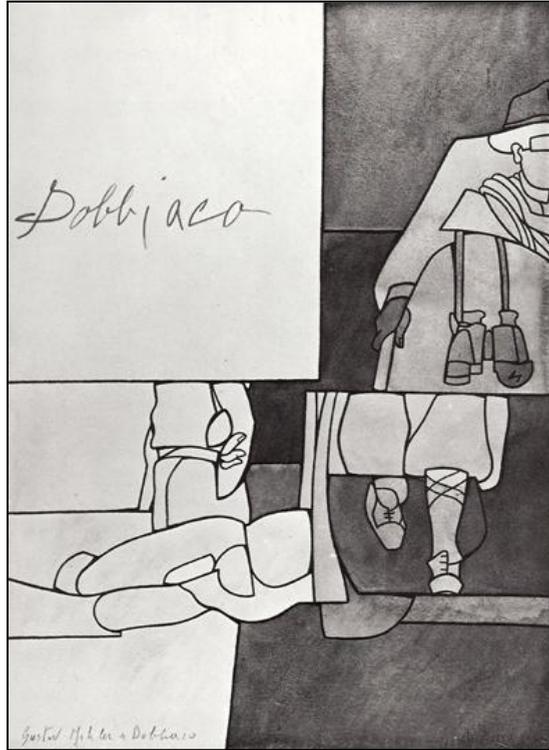
7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



(Fig. 7.6.) *Con Anna sulle Dolomiti*, 1973. Lápiz sobre papel.

Observando detenidamente la figura vemos que se trata de dos cuerpos que dan la apariencia de uno, si no fuese porque son reconocibles dos cabezas, éstas cabezas no nos ofrecen ninguna referencia mimética con la realidad, una se esconde detrás de la otra mostrándonos únicamente el perfil de su nuca, la oreja y un fragmento de su mejilla y el cuello; la otra no tiene el rostro dibujado, aparece como una máscara, podría identificarse como Anna Freud por lo explícito del título. Al contrario de lo que ocurre en los trabajos anteriores realizados sobre la figura de Freud, en esta obra la atención recae sobre la hija del psicoanalista, dejando en segundo lugar a su padre, que solo es reconocible porque lleva en el dorsal de su brazo la misma cruz que aparecía en la pintura de 1972 “Dr. Sigm. Freud”.

7.1.3. “La passeggiata di Gustav Mahler”, 1972.



(Fig. 7.7.) *La passeggiata di Gustav Mahler*, 1972.
Acuarela sobre papel.

A menudo los referentes en la obra de Adami se enlazan entre ellos, y establecer una barrera fija entre los que se refieren al campo de la música, de la literatura o de los acontecimientos históricos resulta muy difícil o casi imposible.

Este es el caso de Gustav Mahler, compositor y director musical austriaco, que bien podría haber sido estudiado o tomado como punto de partida para una obra de Adami por sus repercusiones musicales o por su relación obvia con Wagner o Sibelius. Sin embargo, la narración que acompaña este dibujo de 1972, nada tiene que ver con la música o la profesión de

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Mahler, sino con un acontecimiento de su biografía que lo acerca a Sigmund Freud.

“Una historia- para seguir un paso tras otro- cuya principal observación coincidiría con lo de las Dolomitas (donde Freud y Gustav Mahler residían sin conocerse hasta que el segundo fue a reclinarsse en el diván del primero para un breve análisis).”¹⁴²

En esta acuarela nótese la dualidad del título, por una parte “*La passeggiata de Gustav Mahler*” (“El paseo de Gustav Mahler”), pero al mismo tiempo Adami ha añadido en el lado inferior izquierdo una pequeña indicación “Gustav Mahler a Dobbliaco”, sumando de este modo más. La palabra “Dobbliaco” se inscribe como un elemento más del dibujo, ocupando un gran espacio en la composición, dentro de un sector de dimensiones considerables que se articula como elemento en sí mismo. En la acuarela podemos ver a simple vista los fragmentos de un mismo cuerpo dispuestos como narraciones complementarias de una misma historia.

Así, tenemos cuatro partes de una misma figura en actitudes o movimientos diferentes. Su indumentaria nos hace pensar en un alpinista con sombrero y pañuelo al cuello, como también la parte representada por unas piernas en movimiento.

¹⁴² Adami (1974). Milan, Studio Marconi. Hubert Damisch. Op. Cit. Texto original: *“Una storia – per non seguire che un filo tra gli altri – il cui principale rilievo coinciderebbe con quello delle Dolomiti (dove Freud e Gustav Mahler soggiornarono entrambi più volte senza conoscersi, prima che il secondo venisse a stendersi per una breve analisi sul divano del primo)”*.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



Gustav Mahler.

La tercera figura está cortada a la altura del pecho y por abajo a la altura de los muslos.

Tiene una mano fuera (se da a entender pero no se ve por el corte de la figura) y otra dentro de un bolsillo. Hay que notar la presencia de una tercera mano representada solo por tres dedos que coge el brazo del hombre, como si lo acompañara al andar. ¿Es esta mano y el brazo que rodea la figura anterior la prueba de la presencia de Freud en estos paseos por las Dolomitas?

La cuarta figura se dispone recostada, como lo habría hecho Mahler en el diván del psicoanalista para un breve análisis.

7.1.4. Nietzsche.

A lo largo de la carrera artística de Adami, entre pinturas y dibujos, son varias las referencias que encontramos sobre este filósofo alemán. El primer apunte catalogado se remonta a 1966, se trata de un dibujo a lápiz con un trazo mucho más

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

realista al que nos tiene acostumbrados. Más tarde, escribe en su cuaderno las siguientes líneas:

“Nietzsche (boceto). 26.11.72 A Jacob Burckhardt. Turín... “Voy por todas partes con mi traje de estudiante, de vez en cuando apoyo mi mano sobre el hombro de alguien y le digo: ¿estamos contentos? Soy Dios, he hecho esta caricatura. Mañana viene mi hijo Umberto con la atractiva Margarita, a la que sin embargo recibiré en mangas de camisa... De tanto en tanto se producen encantamientos...”¹⁴³



(Fig.7.8.) *L'università di Lipsia al tempo di Nietzsche, 1972.*
Acrílico sobre lienzo.

Jacob Burkhardt (1818- 1897), historiador suizo de arte y cultura, durante algunos años trabajó como profesor de Historia en la Universidad de Basilea (1845–1847, 1849-1855 y 1858–1893) y en el Instituto Politécnico Federal de Zúrich (1855–1858). Basilea tenía una universidad muy pequeña, con 27

¹⁴³ ADAMI. V. Diario del desorden. Op. Cit. p. 24.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

alumnos, Burckhardt tenía tres alumnos, uno de ellos era el propio Nietzsche.

Nietzsche llegó a Leipzig el 17 de octubre de 1865 para continuar sus estudios filológicos que se prolongaron hasta 1867. Después de cinco meses de servicio militar en el cuerpo de artillería montada de Naumburg, regresó para preparar su doctorado.

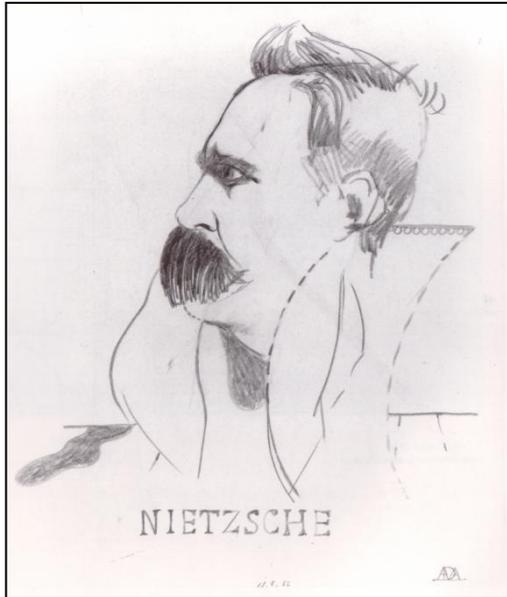
Fue nombrado catedrático de Lengua y Literatura Griegas en la Universidad de Basilea, antes de que la Universidad de Leipzig le otorgase el título de Doctor por sus trabajos en el Rheinisches Museum. Años más tarde, el 6 de enero de 1889, cuando su enfermedad se iba agravando del mismo modo que crecía su euforia, escribió una carta al propio Burckhardt diciendo:

“Querido señor profesor, al final me habría gustado ser más profesor en Basilea que Dios, pero no me he atrevido a llevar mi egoísmo personal tan lejos como para saltarme la creación del mundo”.

Sólo tres días más tarde, su amigo Overbeck le sacaba de Turín ya que había perdido definitivamente la razón. Por todas estas coincidencias históricas pensamos que la pintura de Adami nos traslada al tiempo en el que Nietzsche era el alumno de Burckhardt o al momento en el que le escribía la carta. Tres años después volvemos a encontrar algunas notas sobre el mismo personaje:

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

“Disegno sulla parola “inattuale” (Nietzsche). Busco en el dibujo los equivalentes del pretérito indefinido, presente y futuro. Ya no es di-bujo (di-signo) y lo abandono.”¹⁴⁴



(Fig. 7.9.) *Nietzsche*, 18-2-1966. Lápiz sobre papel, 44 x 32,5 cm. Colección del artista.

Al margen de los posibles significados de las dos obras que vamos a analizar, es importante destacar la evolución en cuanto a modo de dibujar y plantear una composición. No hay una década de separación entre ambas y sin embargo las diferencias son más que notables.

En el dibujo apreciamos un intento de fragmentación por planos en la solapa de la chaqueta, al mismo tiempo que un cuaderno de notas se intuye la segmentación continua que más tarde mantendrá en toda su obra. Estamos ante uno de los pocos dibujos realistas catalogados de Adami. Con trazo enérgico,

¹⁴⁴ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. Hubert Damisch. Op. Cit. p. 34.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

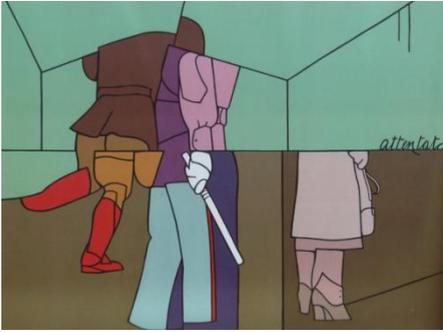
(siempre comparándolo a su obra posterior), se han incluido sombras y luces. Incluso la firma ha cambiado, donde antes escribía ADA, más tarde escribe V. A.; la tipografía también es diferente.

El discurso narrativo del dibujo de 1966 es mucho más lineal, un hombre retratado con unas hojas para anotaciones, mientras que en la pintura de 1972 la complejidad de la línea es máxima, aparecen numerosos elementos que se complementan unos a otros. Una figura masculina con todo lujo de detalles en su indumentaria es la protagonista de la escena con un fondo en el que se puede ver un edificio, dos textos con tipografías diferentes y un violonchelo fragmentado. La vestimenta nos remite a un uniforme de la Segunda Guerra Mundial y no faltan complementos cargados de simbología como pueden ser el calcetín estampado con cuadros escoceses.

El edificio rosa pálido nos remite a la universidad referida en el título de la pintura, reforzada por la frase “*Universität und Par*”. Cabe destacar que sobre su base se disponen unas gafas y se ha incluido la palabra *Leipzig*. El fragmento del violonchelo que se dispone en el lado derecho comparte color con el fondo sirve de límite con el fondo grisáceo sobre el que se presenta la figura.

En estas pinturas encontramos de nuevo palabras escritas como elementos de la composición con diferentes tipografías, grandes espacios coloreados y hombres de anatomías biseladas, vestidos con uniformes de guerra.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



(Fig. 7.10.) *Atentato*, 1971. Acrílico sobre lienzo.



(Fig. 7.11.) *Illustrirte Zeitung*, 1971. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147 cm.

A propósito de la composición, Adami escribe:

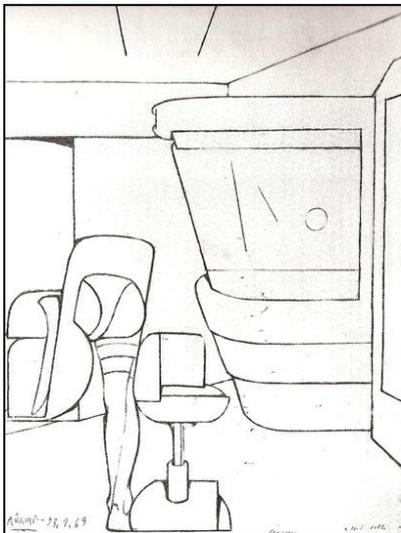
“Componer consiste en dividir el cuadro en partes cada vez más fijas. Relatar quiere decir recomponer estos fragmentos. Los movimientos del mecanismo son: la vista, las fichas que se superponen a la memoria, la idea, el traslado del objeto, su representación, etc. Ver y plantearse preguntas y respuestas... ¿Se puede representar lo que la forma no representa? Un ejemplo: ¿la pintura expresa la temperatura de un objeto? ¿Afirma su ilusión? La línea se convierte en lenguaje en oposición entre lo irreal y lo ilusorio, entre objeto y sujeto, al mismo tiempo que como forma de sí misma y de lo visto. Así como un sentimiento se produce por el conjunto de

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

*estados de ánimo, la representación será un proceso que se vuelca en una complejidad de momentos formales.*¹⁴⁵

7.2. Cine y mitos populares.

Como muchos otros pintores y artistas, Adami ha fijado su mirada en la cultura popular y en los mitos que ésta ha creado como tema de traba. No se trata de simples transcripciones de acontecimientos importantes o de retratos de personajes relevantes, sino de la particular visión que él tiene sobre ellos.



(Fig. 7.12.) *Cinema*, 1969. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Giorgio Marconi, Milán.

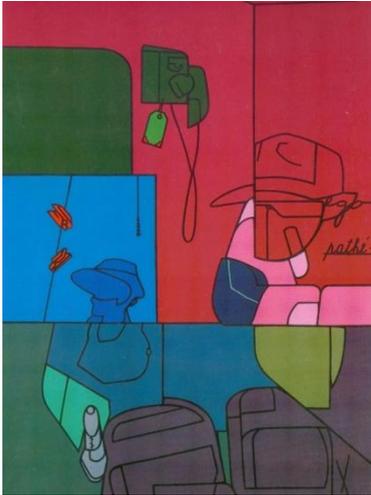
Podemos observar ciertas similitudes entre las estrellas de la gran pantalla elegidas, tanto por su apariencia física como por su trayectoria personal. Este es el caso de las divas Jean Harlow, Marilyn Monroe y Mae West, tres rubias platino que triunfaron notablemente y que se convirtieron en una referencia y un modelo

estético para toda una generación. Además de las similitudes en cuanto a su anatomía y canon estético, incluyendo a Harold Lloyd, hay que destacar en estos personajes su truculenta biografía, y no solo la belleza y el éxito.

¹⁴⁵ Adami (1974). Milan, Studio Marconi. Hubert Damisch. Op. Cit. pp. 24 y 25.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Con un esquema sencillo y una rigurosa composición, *Cinema*, de 1969 nos presenta un interior con figura, o al menos una parte de ella.



(Fig. 7.13.) *Programme pour un film*, 1971. Acrílico sobre lienzo, 198x 147 cm. Colección Galerie Lelong, París.

Bajo este título explícito los diferentes elementos característicos del interactúan unos con otros y muestran una narración completa. Más que el cine en sí, lo que se nos ofrece son fragmentos del mismo; una butaca, una taquilla y la figura fragmentada.

Como piezas de un rompecabezas que obligan al espectador a dar sentido.

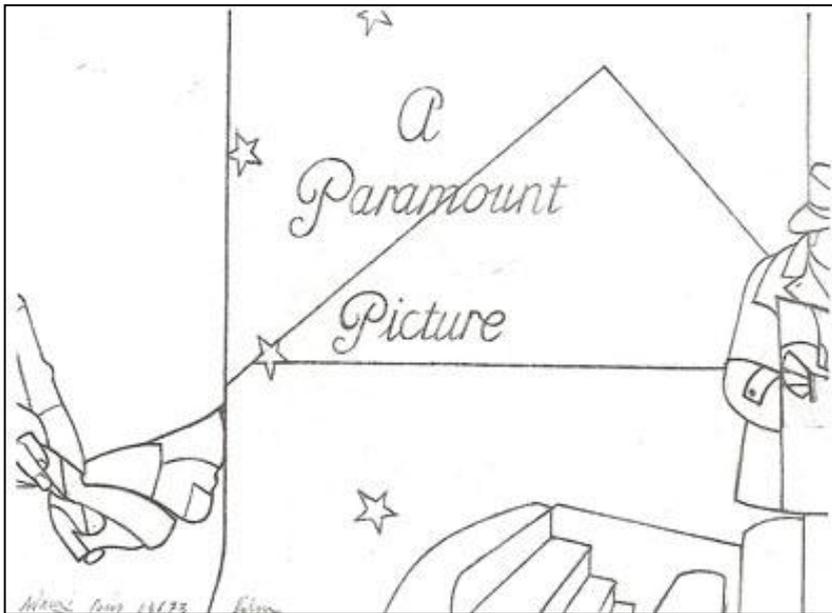
En *Programme pour un film*, de 1971, ocurre algo similar. Por el tipo de composición que plantea, se aproxima mucho más al collage que a la pintura tradicional, en ella la cantidad de elementos y planos en interacción es elevada.

Dependiendo del catálogo donde ha sido incluida la pintura, el título varía: en el publicado por el Studio Marconi de Milán en 1974, *Foetus- Programme pour un film*; en el publicado por el IVAM en 1991, *Programme pour un film*. Tomaremos la segunda acepción por ser la más reciente, habida cuenta del matiz que concede la palabra *foetus* (feto) a la obra.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

La palabra escrita *pathé* evoca a las empresas francesas fundadas por los hermanos Pathé dedicadas a la industria del cine y a los discos fonográficos.

Por otra parte, el dibujo *Film de 1973*, guarda ciertas similitudes con *Cinema*: la amplitud de los espacios delimitados por la línea negra o los elementos de interpretación, como pueden ser las manos que calzan un zapato y unas escaleras que conducen a un subterráneo. Destacar la importancia de un personaje principal fragmentado que crea cierta tensión y que queda ligeramente desplazado de la composición.

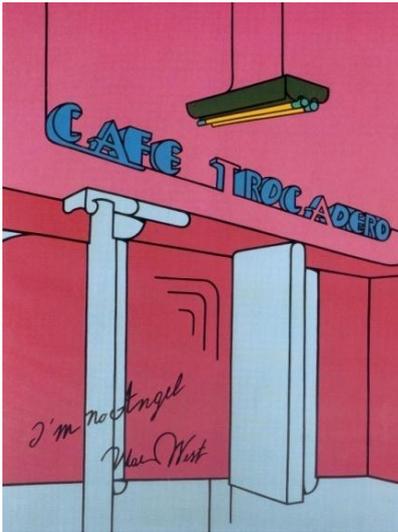


(Fig.7.14.) *Film*, 1973. Lápiz sobre papel, 36 x 48 cm. Colección Giorgio Marconi.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

7.2.1. I'm no angel. 1970.

Mae West (1892 – 1980), cuyo nombre verdadero era Mary Jean West¹⁴⁶, cuenta entre su filmografía con una película titulada *I'm not an angel*, de 1933, título que coincide en cuanto a significado con el de la pintura de Adami que analizaremos.



(Fig.7. 15.) *I'm no angel*, 1970.
Acrílico sobre lienzo, 197x 147cm.
Colección Sra. Paola Martinelli,
Mónaco.

Fotografía incluida en el catálogo editado por el Studio Marconi.

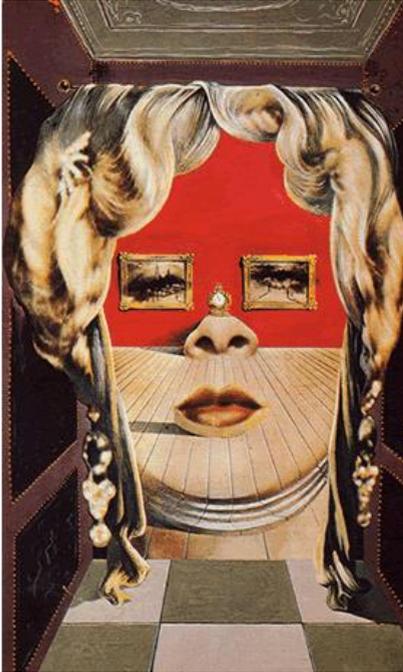
La repercusión mediática de esta artista fue tal, que hasta pintores como Salvador Dalí¹⁴⁷ se inspiraron en ella, de hecho,

¹⁴⁶ Mae West, actriz norteamericana, hija de un boxeador irlandés y de una modelo alemana que debutó siendo muy niña en espectáculos de teatro y variedades en Brooklyn, siempre con un éxito arrollador, escribió varios guiones de las películas en las que luego intervino. Además de ser el nexo de unión entre el cine mudo y el sonoro se convirtió en el referente de personaje femenino; rubia y con desenfadada sensualidad, todo un símbolo sexual de su época.

¹⁴⁷ En *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista.*, gouache sobre papel de periódico, Dalí recrea un escenario realista de un apartamento de la época usando los rasgos faciales de la actriz como muebles y motivos ornamentales.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

la retrató entre 1934 y 1935 en un cuadro titulado: *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista*.



Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista. Salvador Dalí, 1934-1935. Gouache sobre papel de periódico, 31 x 17 cm.

La pintura de Adami plantea tres cosas diferentes y complementarias al mismo tiempo: un café, una película y la protagonista de la misma, Mae West. Como fondo de la obra, un edificio, el Café Trocadero, con un rótulo de grandes dimensiones y el autógrafo de la artista: "*I'm no angel. Mae West*"

La presencia física de la actriz es sustituida por su caligrafía, protagonizando la narración.

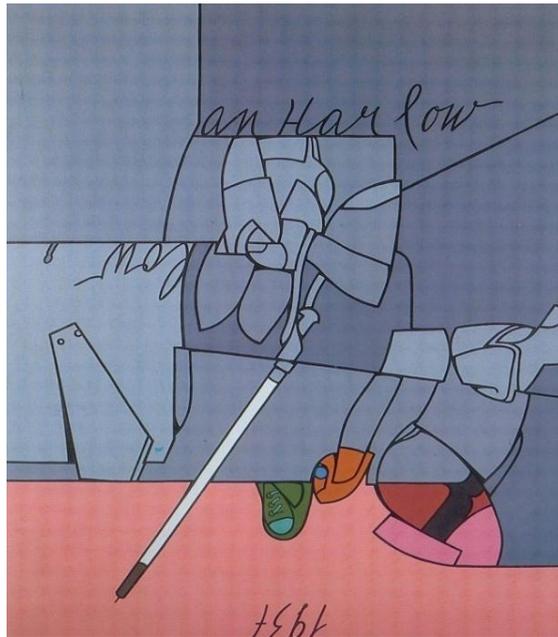
7.2.2. Cultura física/Jean Harlow, 1972.

Con una complicada composición se muestran figuras fragmentadas sobre un fondo articulado en diferentes planos.

Sabemos que se trata de la cinematográfica Jean Harlow por lo específico de su título. *Cultura física / Jean Harlow* y por las palabras que se encuentran escritas en el lienzo.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

El nombre de pila se nota en un mismo plano cortado como suena y no como se deletrea, mientras que el apellido está dividido en dos sílabas, estando la segunda duplicada. *Low* puede tomarse como las tres últimas letras del apellido de la actriz o como el adjetivo calificativo inglés que significa *despacio*.



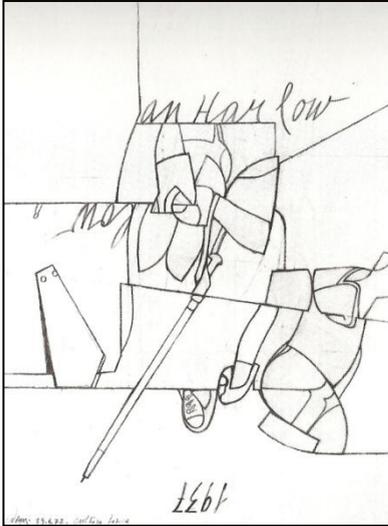
(Fig.7.16.) *Cultura física* / Jean Harlow, 1972. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm. Colección particular.

El año 1973, fecha del fallecimiento de la actriz, está dispuesto al revés sobre la base de la pintura.

La economía de color es muy significativa, pues permite unificar los elementos. Toda la escena está dominada por diferentes tonalidades de azules grisáceos que contrastan con el rosa del suelo y con los colores brillantes de un zapato, un guante y un par de medias.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Jean Harlow era la actriz favorita de otra rubia platino, Marilyn Monroe, la admiraba y durante toda su vida intentó parecerse a ella.



(Fig.7.17.) *Cultura física/ Jean Harlow*, 1972. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Giorgio Marconi, Milán.

Jean Harlow¹⁴⁸, también conocida como “la rubia platino”, por su famoso cabello y su imagen de vampiresa, a los 26 años fallecía por un fallo renal. Tal fue la admiración que causó en sus años de máximo apogeo que muchas de sus fans femeninas se tiñeron el pelo como ella, e incluso Howard Hughes organizó un concurso en el cual el peluquero que más se acercara al tono de

rubio de la actriz, recibiría un premio de 10.000 dólares.

En el dibujo previo a la pintura realizado el 29 de abril del mismo año, con igual composición, podemos apreciar más fácilmente los elementos que se disponen en él. Destaca una figura arrodillada con los brazos hacia atrás. El rostro ha sido suprimido, la cabeza sale del papel. No hay rastro de la voluptuosidad de la actriz ni nada que haga referencia a su

¹⁴⁸ Las tres artistas que vamos a tratar en este capítulo, Mae West, Jean Harlow y Marilyn Monroe, coinciden en cuanto a estilo de belleza.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

cabellera característica. Los datos que nos remiten a Jean Harlow son puramente lingüísticos.



Fotografía de Jean Harlow.

Cultura física, puede aludir a la doble lectura que se hacía en la época de las películas protagonizadas por Jean Harlow que, aunque encantaban al gran público, casi siempre decepcionaban a la crítica.

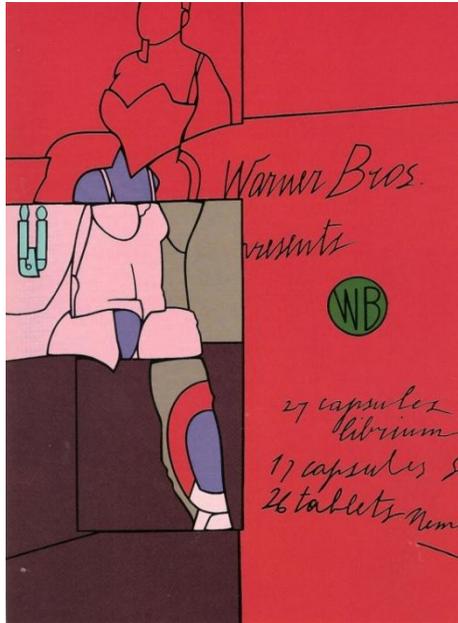
7.2.3. W.B, 1972.

Norma Jeane Baker, más conocida como Marilyn Monroe, fue la personificación del glamour de Hollywood y mucho más que un sex symbol en los años 50. Su belleza seductora, sus curvas voluptuosas, su sensualidad innata y su aparente inocencia la han convertido hasta el día de hoy en un icono de admiración internacional.

Desde que fuese contratada en 1946 por 20th Century-Fox hasta nuestros días son numerosas las fotografías, serigrafías, pinturas y demás representaciones artísticas que se han hecho de ella ofreciendo casi siempre su lado más femenino.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Sin embargo, lo que nos presenta Adami en esta pintura es un juguete sexual roto por la Warner Bros y su mortal final a causa de los barbitúricos.



(Fig.7.18.) W.B., 1971. Acrílico sobre lienzo, 197 x 146 cm. Galeria Maeght, París.

Marilyn es fretratada como una doble figura sin rostro, fragmentada y delineada por una fuerte línea negra sólo rellena de color en alguna parte de su anatomía. No encontramos ni la característica melena rubio platino, ni su lunar en la cara, lo que sí se nos presenta es un fragmento del análisis toxicológico que le realizaron en la autopsia, escrito con la caligrafía del pintor sobre un gran espacio rojo que domina la composición.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

158314-100 (2-1-62)

REPORT OF CHEMICAL ANALYSIS
LOS ANGELES COUNTY CORONER
Toxicology Laboratory
Hall of Justice
Los Angeles, California

File No. 81128 I

Name of Deceased Marilyn Monroe

Date Submitted August 6, 1962 Time 8 A.M.

Autopsy Surgeon T. Noguchi, M.D.

Material Submitted: Blood X Liver X Stomach X
Brain Lung Lavage
Femur Spleen Urine X
Kidney X Sternum Gall bladder
Drugs X Chemicals Intestines X

Test Desired: Ethanol, Barbiturates

Laboratory Findings:
Blood: Ethanol Absent
Blood: Barbiturates 4.5 mg. per cent
Phenobarbital is absent

Drugs:
(1) 27 capsules, #19295, 6-7-62, Librium, 5 mgm. #50
(2) 17 capsules, #20231, 7-10-62, Librium, 10 mgm. #100
(3) 25 tablets, #20569, 7-25-62, Sulfathalidine, #36
(4) Empty container, #20858, 8-3-62, Nembutal, 1gr. #25
(5) 10 green capsules, #20570, 7-31-62, Chloral Hydrate,
0.5 gm. #50 (Refill: 7-25-62 - original)
(6) Empty container, #46099, 11-4-61, Roludar, #50
(7) 32 pink capsules in a container without label
Phenergan, #20857, 8-3-62, 25 mg. #25

Examined By *J. J. ...* Head Toxicologist. Date August 6, 1962

24

Análisis toxicológico de la autopsia de Marilyn Monroe incluido en el catálogo editado por el Studio Marconi de Milán.

Este análisis se incluye además en el catálogo publicado por el Studio Marconi de Milán a propósito de una exposición individual de Adami en 1974.

Además, en unas notas Adami transcribe el resultado del análisis médico:

“W.B

Dal referto medico della autopsia di Marylin Monroe eseguito dal Dott. T. Noguchi il 6 Agosto 1962 al Los Angeles County Coroner, Toxology laboratory:

Blood: Barbiturates 4.5 mg. Per cent.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Phenobarbital is absent.

Drugs: (1) 27 capsules Librium 5 mgm.

(2) 17 capsules Librium 10 mgm.

(3) 26 tablets Sulfathallidine.

(4) Empty container Nembutal 1. ½ gr.

(5) 10 green capsules Choral Hydrate 0.5 gm.

(6) Empty container Nodular.

*(7) 32 pink capsules in a container without label
Phenergan 25 gm.*

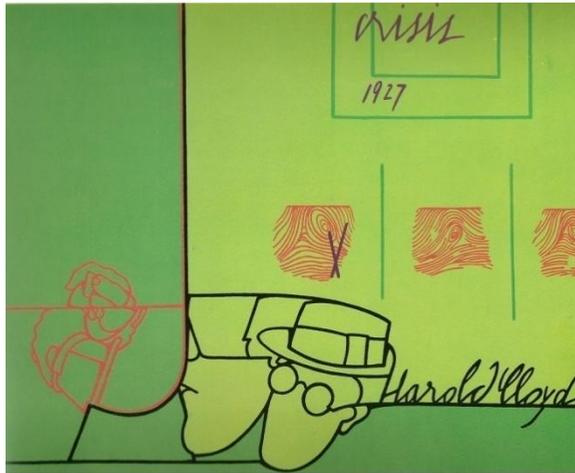
Il colore rosso di fondo è stato composto cercando di imitare il più esattamente possibile il colore dell'involucro di una pillola di sulfamidici."¹⁴⁹

Adami aporta las pistas sobre el color rojo del fondo, es el color del envoltorio de las píldoras de sulfamida.

"El color rojo ha sido compuesto intentando imitar lo más exactamente posible el color del envoltorio de las píldoras de sulfamida".

¹⁴⁹ Adami (1974), Milan, Studio Marconi. p. 112. Traducción: "W.B Del repertorio médico de la autopsia de Marilyn Monroe seguido por el Dr. T. Nogucchi el 6 de Agosto de 1962 en Los Ángeles Country Coroner, Laboratorio Toxicológico: Sangre: Barbitúricos 4.5 mg. Por cien. Phernobarbital ausente. Drogas: (1) 27 cápsulas de Librium 5 mlg. (2) 17 cápsulas Librium 10 mg. (3) 26 pastillas Sulfathallidine. (4) No contiene Nembutal 1 1/1 g. (5) 10 cápsulas verdes de Choral Hydrate 0.5 g. (6) No contiene Nodular. (7) 32 cápsulas rosas sin etiqueta Pherergan 25 g."

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.



(Fig.7.19.) *Crisis*, 1973. Grabado, 79 x 95,5 cm. Galería Maeght, París.

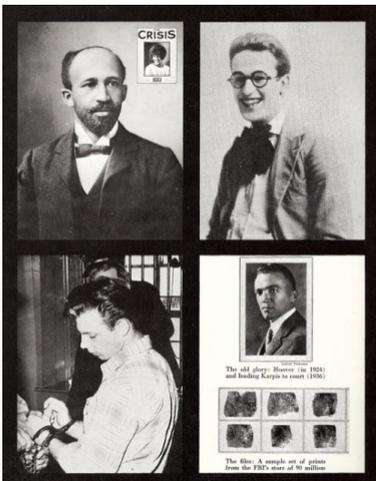
Otra 1973 Adami también los asuntos escabrosos de su protagonista.

En *Crisis*, Harold Lloyd¹⁵⁰, uno de los tres artistas del cine cómico más reconocidos internacionalmente, junto a Buster Keaton y Charlie Chaplin se ha retratado con las gafas y el sombrero. Sobre el retrato doble se disponen tres huellas dactilares, una de ellas con una X. En 1919, tras la explosión de una bomba para la realización de los carteles promocionales de la película titulada *Haunted Spooks*, Lloyd perdió dos de sus dedos de la mano derecha, el pulgar y el índice, además de quedar ciego durante cuatro meses.

¹⁵⁰ Su carrera comenzó con el cine mudo y continuó con el sonoro con más de 200 películas en su haber. En 1917, crea u nuevo personaje, “el hombre de las gafas”, que rompe con el estilo cómico imperante que lo caracterizaba. Unas gafas, un sombrero de paja, apariencia juvenil y sobretodo su aspecto típico de hombre norteamericano. Aunque la clave del éxito del personaje no era su aspecto sino su capacidad de superación de todos los obstáculos.

7. Retratos de grandes pensadores, filósofos y mitos cinematográficos.

Claves importantes para la lectura de la pintura son la palabra escrita *Crisis* y el año 1927, situados dentro de un marco verde más oscuro que el fondo. Una serie de fotografías de referencia fueron incluidas en el catálogo publicado por el Studio Marconi con motivo de una exposición individual celebrada en 1974. En ellas podemos ver la palabra *Crisis* acompañando el retrato de un hombre y también la reproducción de 6 huellas dactilares., En este mismo catálogo Henri Martin explica:



Fotografías incluidas en el catálogo editado por la Galeria Maeght de Milán.

“Los dos términos de la experiencia que Adami simultáneamente nos presenta son un universo de confusión, contradicción, tensión u obscenidad, y, por otra parte, la medicinal píldora química que regula el estómago y clama la mente en una posibilidad de sonrisa, en una felicidad de plástico, mientras se contemplan las pruebas de su

desintegración. Mira, amor, cuantos bellos colores”¹⁵¹.

¹⁵¹ Henri Martin. Op. Cit. Texto original: *“I due termini dell’esperienza che Adami simultáneamente ci presenta sono un universo di confusione, contraddizione, tensione o oscenità, e, d’altra parte, la midicinale pillola chimica che regola lo stomaco e calma la mente in una possibilità di sorriso, in una felicità di plastica, mentre si contemplan le prove della sua disintegrazione. Guarda, amore, quanti bei colori”.*

8. ENTREVISTA A VALERIO ADAMI. 26 DE ABRIL DE 2013.

El 26 de abril de 2013, después de varias conversaciones telefónicas, nos reunimos en el apartamento de Adami de París, para hablar con él sobre algunos puntos importantes de su trayectoria de pintor, y corroborar la hipótesis de trabajo de esta tesis.

Nos centramos en sus viajes y en su recorrido pictórico para clarificar su punto de vista sobre el arte figurativo, su relación con otros pintores coetáneos y su inmersión en el mercado del arte.



Fotografía de la entrevista. 26 de abril de 2013. París, Francia.

Cuando llegamos nos hizo pasar al apartamento y compartimos un rato junto con una periodista de *Le Monde* que había quedado con él un poco antes.

La periodista y Adami hablaron en francés durante algo más de una hora sobre algunas de sus pinturas, su estilo, la

importancia del dibujo y su formación artística. En todo momento se nos hizo partícipes de la charla, que tuvo un tono completamente distendido.

Durante nuestra estancia en el apartamento pudimos comprobar que tiene un lugar reservado para las lecturas, donde se apilan libros de autores y personajes que hemos tratado en esta tesis como Herman Hesse.



Fotografía del apartamento de Adami, París y detalle de los libros.
Fotografías I. Alemany.

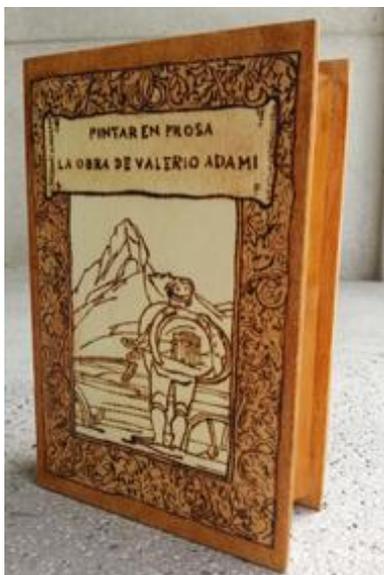
Gran parte de las paredes están provistas de estanterías repletas de libros, catálogos y revistas que no dudó en mostrarnos, regalándonos al final de la tarde una gran cantidad de ellos; catálogos de exposiciones pasadas y recientes y revistas monográficas, todos de gran valor para esta tesis.

Además de un espacio reservado a la lectura, cuenta con otro destinado a las proyecciones, entre las cintas y Dvds se encontraban personajes mencionados como Gandhi o Dalí.

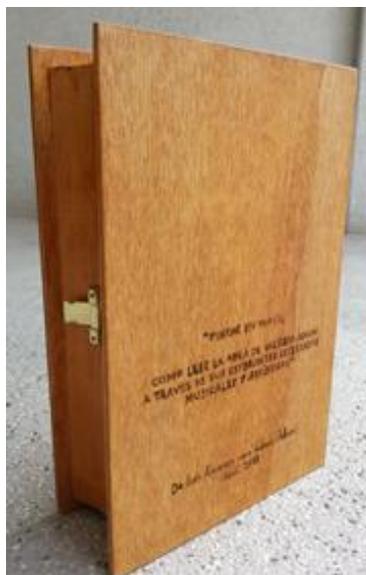
8. Entrevista a Valerio Adami. 26 de abril de 2013.

La estancia en la que nos recibió estaba repleta de catálogos de artistas como Oskar Kokoschka o Gala, catálogos propios y revistas en las que se habla de su obra. Sobre las paredes, una obra de Matta y otra de Miró, y encima del sofá una tela con un estampado de una obra suya.

Una vez estuvimos a solas con Adami, le obsequiamos con una caja de madera en forma de libro con un pirograbado de su pintura "Ascension". Metáfora de su pintura como viaje y como narración.



Caja pirograbada por I. Alemany con el título: "Pintar en prosa, la obra de Valerio Adami".



Texto: "Pintar en prosa. Cómo leer la obra de Valerio Adami a través de sus referentes literarios, musicales y artísticos. De Inés Alemany para Valerio Adami. Abril 2013".

¿Cuál fue el motivo para venir a París en 1955?

No tengo una respuesta porque no puedo decir que haya sido un abandono de Italia; una curiosidad. Ciertamente que en los años 50 París era la capital de las grandes exposiciones, los grandes artistas vivían en París. Antes de venir a París estaba en Londres, luego he venido a París.

Se sabe que para un italiano es la capital más cercana, que existen relaciones constantes entre Italia y París, con escritores italianos como Calvino que en el fondo vivía en París (vivía también en Roma), hacía como yo, durante el invierno vivía en París. Yo la he elegido tarde, un joven italiano de los años cincuenta estaba más atraído por el mundo anglosajón, el mundo que te podría ofrecer París, era un mundo que conocíamos, no había ningún descubrimiento, sino la de la literatura y la poesía francesa. Para bien o para mal, toda la tradición entre Francia e Italia, Italia y Francia ha sido muy estrecha; los artistas italianos venían casi todos a vivir a Francia, los futuristas, etc.

De Chirico ha tenido durante cuarenta años una casa en París, por lo que la destinación expatria era más sencilla, más fácil, incluso porque, Inglaterra, al inicio del siglo, excepto por algún artista, no contaba dentro de los intereses y la curiosidad, creo que en España ha ocurrido lo mismo. Era París lo que contaba porque en París estaba Picasso.

Veníamos a París, era el centro de las artes en Europa. Inglaterra se quedaba un poco en provincia, luego no, luego se

ha advertido que, por el contrario, el arte inglés era un arte de ruptura con el arte de Europa, en contra de lo que se hacía en Francia, en Italia.

Inglaterra, ha sido más que por la pintura o por la literatura un nuevo polo de atracción; me pregunto si lo que sucedía en Italia sucedía también en España.

**Luego viajó a Nueva York ¿Tenía motivaciones diferentes?
¿Buscaba algo diferente?**

Evidentemente para mi generación, los Estados Unidos, Nueva York era un alejarse. El centro de las artes estaba en París, con todo lo que podía llegar de Roma, de Madrid, pero para un artista el centro se quedaba en Europa, en el fondo porque era donde estaba el gran mercado. No se vendía un cuadro en París, pero todo el conocimiento de un trabajo te lo daba París, en los Estados Unidos, en Inglaterra, y en el mundo entero, en Madrid, en Barcelona, en Milán o en Roma, no era lo mismo, el centro se mantenía para un artista en París.

Los ingleses, los americanos, los belgas, los daneses estaban en París, donde venían para informarse de lo que sucedía en el mundo de las artes, además de que había un museo de arte moderno y los grandes salones habían comenzado ya en 1880, por lo que París era en Europa y en el mundo entero, el centro de las artes y del arte moderno. Luego el arte antiguo evidentemente estaba en Roma, en Madrid, de hecho el Prado, pero el arte moderno estaba en París, por lo que, cuando tenía 20 años, era París lo que contaba.

París, después, era una ciudad sin coleccionistas. Por ejemplo, había más coleccionistas belgas, de hecho yo vivía con lo que me compraban los coleccionistas belgas, americanos o italianos. París ha sido siempre un centro, donde el arte se manifestaba, pero de cualquier modo no permitía vivir fácilmente a los artistas. Era una ciudad dura, difícil, una ciudad donde casi todos los artistas de mi generación o anteriores a mi generación como Alfredo Lam, Matta, teníamos la supervivencia que venía de Bélgica, de Holanda, de Italia. Italia es un país que ha comprado muchísimo, prestaba mucha atención al arte moderno. España también, pero menos que Italia, quizás porque vosotros teníais a Franco que ha permanecido hasta el final, mientras que Italia tenía toda una situación política parlamentaria, el partido comunista podría haber tomado el poder, todos pensaban que, de un año a otro, el poder italiano sería comunista porque era la formación política más fuerte, y a la cual todos los intelectuales italianos habían dado su consenso. No la habían dado a la democracia cristiana, la habían dado al partido comunista y al partido socialista que por entonces estaba muy ligado al partido comunista. Todos los intelectuales italianos, los escritores, Pasolini, estaban ligados al partido comunista. Había grupos independientes, sobretodo entre los pintores; De Chirico, pero De Chirico era de una generación muy anterior. La vida cultural italiana estaba gestada por el partido comunista. El partido socialista era demasiado reducido, era demasiado pequeño numéricamente. Luego el partido comunista se ha reducido y ha sido el partido socialista el que ha tenido el poder más

grande antes de la guerra. El socialismo antes de la guerra era el movimiento obrero, el movimiento de imposición más grande. El poder fue dado por Mussolini al fascismo porque la reacción burguesa era una reacción de los ricos. Una formación con un líder como era Mussolini, que venía del socialismo, por lo que todo era complicado. Pero cierto es que la burguesía no podía dar el poder al socialismo comunista y por tanto al partido fascista. A parte de la personalidad de Mussolini que era muy de la retórica, pero sin duda con todo, una gran personalidad. Y luego, -aunque todo el mundo italiano rico, industrial, burgués, veía en el partido fascista la solución a sus problemas- porque el socialismo era muy duro al inicio del siglo, hacían manifestaciones donde quemaban, mataban. Recuerdo de pequeño, cuando era un niño que circulaban en mi familia los escritos de las grandes manifestaciones socialistas antes de la guerra, eran manifestaciones de una gran violencia que la burguesía no podía admitir. Ha sido una época complicada, pero creo que en España también, además porque la dictadura ha sido apoyada por la clase industrial y la clase burguesa.

¿Cómo se introdujo en el mundo de las galerías de arte una vez vino a vivir a París?

Yo, para ser sincero, no he venido a vivir verdaderamente a París nunca, siempre he tenido Italia como la casa madre, digamos, siempre ha sido Italia, incluso ahora mi casa sobre el Lago Mayor es donde me encuentro, siento mi corazón allí. No tanto en París, pero es verdad que París se ha convertido un poco en mi segunda patria. Ciertamente es que en el campo no

quería vivir. Las dos elecciones eran Nueva York o París, y al final París era más sencillo porque en Europa es diferente, sino, cada vez tomar el avión o el barco se hace complicadísimo

¿Por qué eligió el Hotel Chelsea en sus viajes a Nueva York?

Cierto, mis primeros viajes, mis largas estancias en Nueva York eran en el Chelsea donde tenía un precioso estudio.

El propietario de este Hotel Chelsea se llamaba Mister Mad, y él daba a cambio de cuadros apartamentos o estudios, por lo que he dejado muchas pinturas que no se que fin han tenido, seguramente las habrá vendido en la misma época a galerías. Pero era un lugar fantástico el Chelsea porque era frecuentado sólo y únicamente por artistas o por escritores, por pintores o poetas. Había una pequeña comunidad de escritores rusos que vivía en el Chelsea en aquella época. Un hotel bastante extraordinario

Y de todos estos viajes siempre en movimiento ¿La razón principal sería por qué le gusta viajar, por la curiosidad o porque se ha acostumbrado?

Esto también, pero no, debo decir que la razón principal era el empuje que tenía probablemente Camilla, mi mujer, con respecto al viaje. Yo me he convertido en un viajero pasivo, no un viajero activo. Ciertamente, es verdad que he viajado mucho, América Latina, América del Norte, India, Europa, pero Europa no cuenta, puesto que estamos en Europa. Y por esto

seguramente he viajado mucho, y la idea del viaje era una idea simbólica para mí, pero, quizás si no me hubiese casado con Camilla, mi mujer, habría viajado menos. Combatía entre la vida de un “*aristocratico campagnolo*”, vivir en una libertad, en una protección, que una vida de viajes no te da. Y después, no habría podido quedarme quieto más de un mes en una elegante casa de pueblo, no habría podido.

En todos estos viajes se ha relacionado con muchos artistas. ¿Nos puede decir algo del Equipo Crónica? ¿Ha tenido una relación particular, o no tanto?

Sí. ¿Cómo se llama el pintor del Equipo Crónica?

Valdés. Estudiando la obra del Equipo Crónica he podido ver muchas referencias a su obra.

Sí. Pero quizás porque mi generación era una generación un poco más vieja que la de Manolo y porque mi trabajo ha sido un trabajo que se ha dedicado a la defensa de la representación. Cuando yo tenía veinte años la opinión del arte era que no era posible la representación, por lo que la figura era algo que había sido totalmente cancelada por conceptos abstractos.

No era la abstracción, ni la abstracción geométrica, ni la abstracción libre, ni el tachismo, era que la representación de la figura y del cuerpo humano, e incluso del paisaje, era algo acabado en el mundo de la pintura.

La fotografía probablemente había cancelado cualquier posibilidad de dar a través de la pintura una imagen pintada, de restituir la imagen del cuerpo, del hombre.

¿La figuración narrativa era una tendencia real en Francia?

No creo. Por mis recuerdos, mi memoria, mi experiencia, quizá ha sido un movimiento que se ha afirmado antes de mi generación, antes en Italia que en Francia. El concepto del arte en Francia se había transformado en una visión abstracta del arte. Era la única que habría podido representar el alma de la poesía, de la pintura. Y entonces, la figura se había cancelado completamente, además de que la figura se continuaba usando en el mundo comunista, que era muy fuerte en Francia. Pignon, todos estos artistas de la extrema derecha, el mercado e incluso la inteligencia crítica, habían definido como forma del arte francés: la abstracción, el tachismo; sobretodo, la abstracción. La figuración era algo de lo que se había apoderado el pensamiento de derechas, y diría casi que el pensamiento comunista también, como ocurrió en Italia con pintores como Guttuso y Pignon aquí.

Es verdad que en Francia estaba la tradición mantenida por Matisse, por Picasso, mientras que en Italia estaba la de pintores como Guttuso. En Italia la definición del arte moderno era la de los futuristas, que había influenciado mucho a Francia. El Cubismo se ha asentado por el movimiento futurista e Italia ha dado otro ismo que era el de la metafísica de De Chirico.

El arte metafísico ha sido definido como metafísico por De Chirico en sus escritos. Luego, De Chirico ha venido a vivir a Francia y ha vivido gran parte de su vida aquí, antes de volver a Italia e ir a vivir a Roma. Por eso, la pintura metafísica se ha confundido un poco con el surrealismo francés. El surrealismo francés, además ha estado alimentado por Salvador Dalí y por pintores españoles; además, muchos pintores surrealistas franceses no han habido. Francia se ha identificado mejor en aquellos años por la abstracción.

Cuando usted trabaja, ¿hace primero todos los dibujos?

Sí.

El color que siempre viene después ¿es para usted el sentimiento? Trabaja como en un proyecto, o un cuadro después de otro cuadro, una idea después de otra idea?

El método de trabajo se puede definir con la palabra “*proyectación*”, pero la palabra proyecto en mi trabajo no existe, cada vez que apoyo mi pincel o mi lápiz sobre un papel o una tela algo cambia. No tiene nada que ver con el proyecto primitivo. El proyecto primitivo es el empuje y aquello que nace una vez que la composición del dibujo toma forma. Antes, se arma una idea, pero luego se contradice completamente por la forma, por lo que se está en un estado de viaje continuo sin conocer el recorrido que se sigue. Es un viaje, pero un viaje con un recorrido que el mismo viaje define.

¿Trabaja solo? ¿Prefiere la soledad o trabaja con su mujer?

Mi trabajo tiene tiempos precisos. Me es absolutamente imposible hacer un dibujo -por lo tanto, iniciar todo aquello que es el contenido, la forma, la representación, la figura, el proyecto- si tengo alguien al lado. Antes de tener esta casa en el Lago Mayor que amo tanto, me retiraba. Es allí donde todos mis cuadros, mis dibujos nacen, sobretodo mis dibujos. Antes me retiraba a hoteles lejanos, por eso he viajado por medio mundo, porque tenía la necesidad verdadera de irme, al sur, de encerrarme en un hotel en Cicesissa, o donde sea, incluso en la India, o en lugares donde sabía que no sería contaminado. Buscaba lugares donde me defendía de la contaminación, y luego crear amistades profundas pero no contaminantes. Esto en el momento creativo, en el momento en el que buscas algo que no sabes lo que es y que te aparece sobre el papel, creo que con la escritura es más o menos lo mismo, al menos en la poesía es ciertamente así.

Usted ha leído muchísimo, las lecturas han influenciado su obra, pero su obra también ha influenciado la de algunos escritores.

Si, esto es verdad. El otro día recibí noticias de Pascal Quignard, un escritor francés con el que hablaba de estas cosas. Había un diálogo con Aceldegui. Sin duda en algunos casos ha sido un verdadero diálogo. Ítalo Calvino con sus cuatro fábulas.

Con Ítalo también, pero Ítalo tiene un carácter difícil, pero es verdad que hemos tenido una relación fraternal.

Con Jacques Derrida todo lo que tiene que ver con el problema de la imagen en el arte, la escritura no imaginativa. Con Derrida había un constante diálogo entre nosotros, pasábamos los veranos en la misma casa en Lago Mayor. Él se levantaba más pronto que yo y empezaba a escribir a las 5:30 de la mañana. Yo trabajaba al final de la mañana hasta la tarde. Para un escritor es diferente, tiene el silencio, sabe que todos duermen y nosotros los pintores trabajamos como artesanos, necesitamos mezclar colores, hacerlos, es diferente.

He podido estudiar que muchas veces retoma los mismos temas.

Que yo vuelvo a los mismos temas, si, quizá. Pero yo no vuelvo a los mismos temas, vuelvo a las obsesiones.

¿Qué nos puede decir de Orfeo y Euridice? He encontrado tres pinturas.

Me gustaría volver a verlas.

Parece que el discurso es completamente diferente.

Sí, es posible. Debo decir que tengo 78 años y que empiezo a olvidar alguna cosa, lo que es una gran liberación. Gracias por hacérmelas ver, me da mucho gusto.

¿Hay algún punto de encuentro en su trabajo con el de artistas como Patrick Caulfield, Hervé Télémaque o Eduardo Arroyo? ¿Son importantes para usted? ¿Es más importante por el contrario Roberto Matta o Joan Miró?

Debo decir que no son muy importantes. Pero Eduardo ha sido un gran amigo, hemos vivido juntos. Él ha vivido en mi casa del Lago Mayor durante un año, le he prestado un estudio y hemos tenido una vida fraternal. Ahora no nos vemos. Luego encontré a su primera mujer. Ha habido una gran amistad, él era completamente activo, cómico. Tenerlo en casa era fantástico.

Apasionado del fútbol. Muchos jugadores italianos y los entrenadores eran apasionados del arte moderno. Les he hecho comprar un montón de cuadros. Riba, no se si lo recuerdas, este Riba ha sido uno de los grandes jugadores italianos, Lidol (que era sueco) era uno de los grandes entrenadores, era un gran apasionado de la pintura. Le he hecho comprar muchos cuadros

Yo tenía la fortuna de tener una casa grande.



Adami firmando un dibujo. París
26 de abril de 2013.

Al finalizar la entrevista le pudimos dar una copia del borrador de esta tesis y su reacción fue muy buena, se quedó muy

sorprendido por la gran cantidad de obras analizadas y el gran número de datos y fotografías aportadas. En palabras del propio Adami: “*Tu podrías ser mi memoria*”

Entonces se levantó del sillón y se ausentó por un momento. Al poco rato nos hizo pasar a su estudio donde nos mostró las pinturas en las que estaba trabajando y nos dedicó un dibujo titulado “*Zodiaco*”.

Sobre un atril de músico, se disponía un dibujo preparatorio girado, igual que el cuadro que estaba pintando, y al lado de este, dos más. Los tres cuadros estaban siendo coloreados al mismo tiempo. Y pudimos apreciar que lo hacía por gamas cromáticas; primero un color sobre los tres cuadros, luego otro, y así sucesivamente. Todas las mezclas estaban preparadas de antemano dispuestas en el suelo, y delante de las pinturas, se encontraban únicamente las que estaba utilizando.

El mismo orden y limpieza que podemos apreciar en las pinturas de Adami imperaba en su estudio: una zona para pintar, otra para los colores. Dos escritorios con libros, dibujos y apuntes, y los cuadros terminados, organizados por tamaños, apilados en una pared. En la pared perpendicular a sus caballetes, los estudios previos con inscripciones en su anverso de título y firma.

Contento por el trabajo que estábamos realizando, me dijo que un dibujo no era suficiente en comparación con la dedicación a su obra que estábamos teniendo, y me hizo elegir entre dos pinturas que tenía en su estudio.

8. Entrevista a Valerio Adami. 26 de abril de 2013.



26 de abril de 2013, Paris.

Más tarde nos llevó a otra estancia con una gran biblioteca y nos regaló un gran número de catálogos de sus exposiciones, ediciones especiales y revistas monográficas.

Podemos concluir diciendo que la entrevista fue muy satisfactoria a todos los niveles. Los datos que nos aportó en la charla corroboran la importancia de sus viajes en su pintura, sus inquietudes literarias y la importancia del legado de los grandes maestros queda patente así como la situación sociopolítica en la que se ha movido. El estar en su estudio nos ha dado la confirmación de su método de trabajo, de cómo se desarrollan sus pinturas. Los libros que nos regaló aportan más información sobre su obra.

8. Entrevista a Valerio Adami. 26 de abril de 2013.



26 de abril de 2013. París.

Como pintor, no duda en mostrar sus fuentes de inspiración, en compartir su trabajo desde el punto de partida, el proceso y la conclusión. Como amigo, nos abrió las puertas de su casa, de sus recuerdos y de sus inquietudes.

9. CONCLUSIONES.

Nuestro título, en alusión a las palabras del propio pintor, intenta explicar la definición de su trabajo como una pintura en prosa, como un impulso esencialmente narrativo que nos ha de llevar a descubrir los entresijos del proceso creativo, en un ir y venir a través de los referentes literarios musicales y artísticos. El recorrido se inicia a través de sus fuentes de inspiración para adentrarse en un contexto autobiográfico que nos ha permitido descubrir los polifacéticos puntos de mira al alcance de su pensamiento y las inquietudes que le han ido moviendo a lo largo de este periplo.

En el panorama artístico contemporáneo, como artista de tendencia, la obra de Valerio Adami tiene difícil catalogación dentro de un movimiento artístico concreto. Tanto por sus temas, como por su estilo, su obra ha ido evolucionando notablemente a lo largo de los años, dejando su huella personal en todo aquello que realiza. El dibujo ha ido cambiando de la abstracción a la geometría, de la geometría a la línea sensible y de ésta al detalle.

Si en sus primeras pinturas apreciamos grandes amasijos de formas y elementos propios del cómic, dentro de una estética prácticamente expresionista, con el paso de los años su estética ha ido adquiriendo las características propias del Pop Art, para luego ir diluyéndose en una obra de carácter más narrativo.

9. Conclusiones.

No ajeno a las tendencias que le han rodeado y a la tradición de la historia del arte, ha sabido asimilar lo que más le ha interesado en cada momento. Su pintura extrae numerosos elementos temáticos propios del Surrealismo como son el erotismo y el mundo del subconsciente, reformulando la imagen a mitad camino entre lo real y lo onírico. Hace suya la idea del collage: los objetos y personajes de sus pinturas se disponen sobre el lienzo como piezas recortadas al igual que los textos, palabras y frases textuales. Del Cubismo aporta el tratamiento plano de la figura, la yuxtaposición de los puntos de vista y la esquematización de las líneas y los volúmenes. Además de estas aportaciones estilísticas, a la obra de Adami se suman las aportaciones del psicoanálisis, las significaciones simbólicas, la puesta en escena de las pulsaciones del inconsciente y los dobles sentidos.

Su influencia más importante viene del Pop Art y del cambio hacia el realismo figurativo, relacionado con los movimientos Nuevo Realismo y Figuración Narrativa. Comparte con el Pop Art su particular apariencia y un lenguaje claro y sencillo. Toma imágenes de carteles de anuncios, de los escaparates o de las señales de la calle, pero nunca las reproduce según los códigos visuales propios de la publicidad o del escaparatismo. Del mismo modo que, cuando utiliza una fotografía como modelo, sus pinturas no se adaptan a las cualidades específicas de la información fotográfica.

En la pintura de Adami encontramos ciertas conexiones con el Pop Art anglosajón en cuanto al tratamiento plástico del objeto,

9. Conclusiones.

pero la forma de hacerlo es diferente. Sus obras mucho más comprometidas y críticas, tienen un carácter marcadamente personal, hay más del yo del artista de lo que se podría apreciar a simple vista. Defiende la representación figurativa de la imagen con una actitud más comprometida, intelectual y contestataria, combinando estilos diversos en los que el objeto adquiere una estética propia. De hecho, cuando se le pregunta por su adhesión o no a algún movimiento artístico concreto, afirma que lo único que le interesa y que siempre le ha interesado es la representación figurativa de la imagen, que el resto son sólo etiquetas.

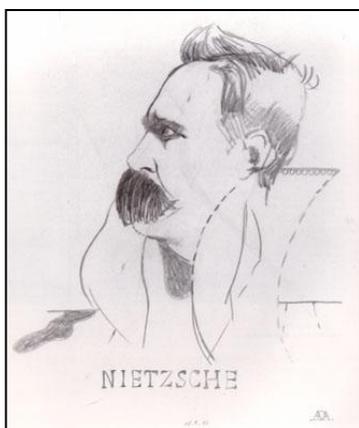
Su obra ha estado en continua evolución por lo que podemos diferenciar varias etapas atendiendo a los tratamientos plásticos y conceptuales.

Años 60: el tema principal de esta época son las escenas de interior. Salas de billar, habitaciones de hotel, baños públicos y privados son el nexo de unión de una serie de trabajos donde el concepto de *contenedor* tiene una especial importancia; habitación como continente de objetos y cosas, armarios con ropa, bañeras, radiadores, maletas y cabinas de teléfono se repiten una y otra vez en numerosos lienzos. La figura humana se confunde entre los grandes amasijos de objetos que se disponen en el espacio, quedando relegada a un segundo plano. El color puro y sin sombras, delimitado por una fuerte línea de contorno negro, no corresponde a unos valores tonales de una iluminación determinada, sino que responde a

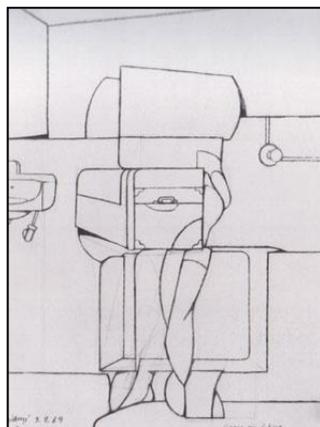
9. Conclusiones.

las necesidades compositivas y a determinados valores mentales. Es en esta década cuando define su estilo y los elementos de lenguaje, caracterizado por la representación de objetos extraídos de la vida cotidiana sujetos por una composición rigurosa. Dentro de espacios urbanos neutros pone en marcha una serie de asociaciones, de recortes y de fusiones, creando imágenes muy estudiadas que provienen de un análisis riguroso del dibujo.

El primer retrato, fechado en 1966, representa a Nietzsche, o mejor dicho el bigote de Nietzsche. En este dibujo, realizado con lápiz sobre papel, se pueden evidenciar algunos de los rasgos que luego definirán su obra: por ejemplo la inclusión de texto dentro de la imagen; la fecha, indicando día, mes y año; el trazo firme y seguro; y la línea punteada tan utilizada durante la década de los sesenta a modo de figura preparada para ser recortada. Es también el retrato menos característico de Adami por ser el más realista, rozando la caricatura.



(Fig. 9.3.) *Nietzsche*, 1966. Lápiz sobre papel, 44 x 32,5 cm.



(Fig. 9.4.) *Figura con valigia*, 1968. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

9. Conclusiones.

En esta ocasión vemos el detalle de la fisonomía de Nietzsche es el protagonista principal, algo que no es habitual en la obra de Adami, pues trata de plasmar los aspectos más intelectuales de las figuras escogidas. El resto de dibujos de los años 60 son más esquemáticos, más geométricos y la figura humana aparece camuflada entre arquitecturas e interiores.

Años 70: el abanico de temas abordado se amplía a los paisajes urbanos, los retratos de personajes relevantes y los acontecimientos históricos importantes. La figura humana abandona poco a poco su característico color rosa chicle de los años 60 y adquiere un mayor protagonismo dentro de lienzos, donde los elementos se hacen cada vez más reconocibles y numerosos. Las anatomías se resuelven por medio de asociaciones de fragmentos, dejando muchas partes omitidas y destacando solamente lo esencial.

La fragmentación es la estrategia discursiva que utiliza el pintor italiano normalmente en su trabajo. Estos cortes son una marca característica que se produce en toda su obra, pero sobretodo, en la década de los 60. Poco a poco, las figuras van adquiriendo más detalle, un aspecto más real.

9. Conclusiones.



(Fig. 9.1.) *La camera da letto*, 1970. Acrílico sobre lienzo 189 x 147cm.



(Fig. 9.2.) *Capriccio*, 1983. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

La palabra aparece como un elemento más de sus pinturas en forma de texto, frase, o título, dando nuevos significados a la imagen y añadiendo nuevas lecturas. Hay veces que se trata de pequeñas pistas para avanzar la acción, otras son la parte esencial, como en *Attentato II* de 1978. El color sigue siendo liso y contrastado, pero el número de planos para los volúmenes se amplía y con él, los tonos dentro de una misma gama. Los planos, limpios y delimitados por la línea de contorno negra, se articulan en el espacio compositivo como piezas de un puzle o de un collage, como los cristales coloreados de una vidriera.

9. Conclusiones.



(Fig.9.6.) *Attentato*, 1978. Acrílico sobre lienzo, 248 x 180 cm.

Años 80: es a finales de los 70 y durante toda la década de los 80 cuando los colores se tornan más melancólicos y sobrios para tratar temas mitológicos y alegóricos. En esta década, la obra de Adami se torna más reflexiva y más narrativa, dejando de lado la frescura y el vivo

cromatismo de los años precedentes, incluso el dibujo, manteniendo sus características propias, se torna más sensible, con multitud de detalles. La línea adquiere una flexibilidad y una elasticidad que antes no poseía, se mueve más voluptuosa y libre dentro de los márgenes de las pinturas y donde antes encontrábamos esquinas, ahora hallamos curvas. Si antes era difícil descifrar las partes de una anatomía, en este periodo son mucho más evidentes. Sobre los planos coloreados empieza a surgir un pequeño entramado de suaves líneas que intuye el volumen sobre el que se disponen. Estas líneas evocan las incisiones propias del buril en un clacográfico. Este entramado de líneas se mantiene hasta la actualidad.

9. Conclusiones.

En esta década la obra de Adami cambia notablemente en cuanto a temas, color y dibujo. Hay mayor realismo y la figura humana adquiere un papel protagonista. Empiezan a aparecer elementos característicos que le acompañarán hasta nuestros días como la luna, la hoz, la guadaña y las máscaras. A partir de este momento resulta difícil encontrar la representación de una persona que no sea un retrato propiamente dicho sin su máscara. El dibujo irá evolucionando poco a poco, manteniendo la línea mucho más libre.

Años 90: en este periodo su obra adquiere un carácter mucho más narrativo por la gran cantidad de elementos planteados. Figura y fondo se articulan en infinidad de planos con numerosos puntos de vista que nos amplían los datos de su historia. La figura tiene tanto protagonismo como el fondo. La complejidad de lectura durante esta década es máxima por la gran cantidad de referencias personales que encontramos, sin olvidar las evocaciones de acontecimientos históricos importantes. El color ya no es tan sobrio y melancólico como en la década anterior y la paleta se amplía notablemente.

A partir del año 2000 mantiene las mismas características plásticas de los años 90, restando importancia al fondo, ya que no tiene tanto protagonismo como en la década anterior.

9. Conclusiones.

En términos creativos su punto de partida generalmente es una idea que puede llegar de cualquier parte, de un libro que ha leído, de un recorte de periódico, del reflejo sobre el cristal de un escaparate, del libreto de una ópera. Aún así, hay ciertos referentes que se mantienen inalterables a lo largo de toda su obra: la literatura, el arte, el cine, sus viajes y su “yo” personal. Todo lo que se pueda englobar dentro de la palabra “cultura”, en un sentido amplio le interesa, desde la política a la mitología, desde los tratados teóricos de arte a los escenarios y teatros de Broadway. No obstante, de todos y cada uno de estos aspectos, él nos proporciona su particular visión por medio de pinturas, dibujos, acuarelas, vidrieras, escritos e incluso un largometraje.

Cuando la idea está más o menos definida se apoya con fotografías o imágenes asociadas. Una vez fragmentadas, nos presenta un dibujo esquemático que luego pasa a ser pintura. Gracias a los documentos conservados sabemos que las fotografías son muchas veces el punto de partida, aun así, mantiene que el dibujo no está generado por una idea preconcebida en la mente.

Antes de tener su casa en el Lago Mayor (Italia), acostumbraba a viajar a lugares remotos en busca del aislamiento en hoteles donde poder trabajar tranquilamente, lejos de lo que él llama *ambientes contaminantes*. Tras la adquisición de esta casa, su método de trabajo varió considerablemente. Recientemente nos ha confirmado que todos sus dibujos nacen en el Lago Mayor porque es allí donde se siente más a gusto, trabaja en

9. Conclusiones.

soledad porque le resulta imposible hacer una sola línea si tiene alguien cerca; cuando apoya el lápiz sobre el papel todo puede cambiar, la idea inicial se desvanece en función de lo que le pide el dibujo.

Según él, sólo cuando somos capaces de desinhibirnos y salir de nosotros mismos, la imagen se revela en el papel por medio de los trazos de la mano. Para ejemplificar mejor este aspecto toma a Rainer María Rilke (1875-1926), novelista austro-germánico considerado como uno de los más importantes e influyentes poetas modernos. Rilke defendía que su 8ª elegía fue escrita en una noche por alguien que entró en su habitación. Ese alguien que entró en su estancia no es otro que el propio “yo” que ha salido de sí mismo y se ha revelado como explicaba él mismo.

Adami en la entrevista mantenida en el Instituto Valenciano de Arte Moderno el 10 de Marzo de 2004, nos indicaba que esta revelación tiene mucho que ver con el éxtasis, como parte importante del arte, tal y como podemos leer en sus siguientes palabras:

“En la palabra A.R.T.E. está encerrada la parábola de una vida de artista. Su recorrido inicia en la A de Amor, una pasión amorosa, una vocación en el sentido de aquel vocare latino de una voz que te llama. Después llega el tiempo del aprendizaje y se preguntan las Razones del arte; sigue la madurez y la consciencia de la Tradición (se nace en un jardín ya germinado, sostenía William Blake), después se llega a mi edad y después de sesenta años el

9. Conclusiones.

arte aparece como Extasis (Pound declaraba en una carta a Viola Baxter: me ocupo de arte y éxtasis porque el éxtasis es la sensación del alma en ascenso y el arte es la expresión y el único medio de transformar, de comunicar el éxtasis a los otros)”.

Estas mismas palabras las ha utilizado en otras ocasiones, por ejemplo con motivo de la inauguración de la exposición retrospectiva *Valerio Adami Opere 1971-2010* en la iglesia San Francesco della Scarpa, Lecce (Italia), el 23 de julio de 2011.

Al dividir su tiempo en tres países, Italia, Francia y Montecarlo, los procesos de su trabajo se organizan en diferentes fases; una vez tiene los dibujos preparados en Italia, puede llevarlos a la superficie del lienzo en su estudio de París de la forma más precisa, para luego aplicar el color según la concepción de la realidad que quiere contar. Apoya el dibujo inicial sobre un atril como si de una partitura musical se tratara para copiarlo con lápiz sobre el lienzo. Una vez dibujado, repasa las líneas con pintura negra. Todos los botes con el color preparado se disponen a su izquierda sobre el suelo, escogiendo los que va a necesitar para sus cuadros. Acostumbra a pintar varias obras al mismo tiempo según los colores que va utilizando. Después repasa de nuevo las líneas negras.

Los temas que trabaja siempre tienen un fuerte componente autobiográfico, en el sentido que, las pinturas dejan ver parte de su propia personalidad en relación a su particular visión de la historia, la política o sus aficiones. El arte, la literatura, el

9. Conclusiones.

cine, los viajes y la música han sido sus fuentes de inspiración más importantes y muchas veces se entremezclan con vivencias personales. El hecho de que sus fuentes de inspiración se enlacen, unidas al recelo del significado concreto de éstas, hace que su análisis sea complejo y exquisito al mismo tiempo.

Ha cultivado casi todos los géneros pictóricos según sus propios códigos de interpretación. Cuando aborda el tema del retrato no trata de representar la apariencia física de la persona, lo que intenta es ir más allá de lo físico para indicar aspectos psicológicos inherentes y ocultos de su personalidad.

Por otra parte, hay que destacar que las personas elegidas para sus trabajos no son simples desconocidos, todo lo contrario, se trata de individuos reconocibles, destacados dentro de su ámbito de trabajo: sus modelos son escritores, filósofos, músicos, actores, políticos o pensadores.

En numerosas ocasiones se ha autorretratado y el tratamiento que ha dado no es mucho más diferente que el que ha empleado con el resto de sus personajes. En estos casos confiere una especial importancia al fondo, indicando sus lugares predilectos (*Acension*, 1984), su trabajo como pintor (*Il mio studio in Italia*, 1979), su respeto por la cultura clásica (*La monteé à l'Acropole*, 1995) o sus viajes (*Viaggio in treno*, 1995). Son numerosas las pinturas en las que podemos ver fragmentos de su vida cotidiana en familia ("*Beau Monde*")

9. Conclusiones.

Davanti alla T.V., 1990) o recuerdos de infancia (*Et in Arcadia ego*, 1977).

Adami es un artista reflexivo que ha ido recogiendo en numerosos textos y publicaciones sus planteamientos sobre el dibujo, la pintura y el arte en general, así como su manera particular de enfrentarse al arte.

A lo largo de los años ha ido dejando estos pensamientos en un cuaderno de viaje, publicado en 1994 como *Diario del desorden* en el que podemos leer opiniones muy reveladoras sobre la importancia del dibujo, su modo de trabajar o la aplicación del color. Publicó sus escritos por primera vez a los 51 años en *Les Regles du montage Sinopie* (1989), seguido de *Dessiner: les gommages et les crayons* (2002).

No está interesado en ilustrar libros, solamente en el caso de que alguien apreciado por él se lo pida puede acceder a ello. Por el contrario, ha trabajado en numerosas ocasiones en libros de artista, principalmente en la década de los años 70, siendo editados por la galería Maeght, con textos literarios de Italo Calvino, Octavio Paz o Carlos Fuentes, entre otros. En 1974 trabajó con el escritor Helmut Heissen Buttler en el libro *Ten Lessons on the Reich* (Diez lecciones sobre el Reich), publicado por Ediciones Bruckman en Munich. En 2005 realizó *Retrato en el tiempo* con los textos de Carlos Fuentes, editado por la Galería Rosalía Sender de Valencia. Esta carpeta contiene 6 serigrafías que acompañan un texto en prosa, con una tirada de 100 ejemplares. Con Jacques Derrida, aparte de

9. Conclusiones.

publicar diferentes libros, mantiene una estrecha relación de amistad.

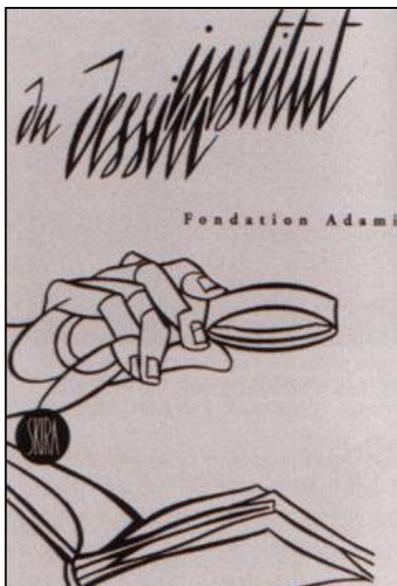


(Fig.9.7.) *Jacques Derrida in un'opera di Valerio Adami*, 27 de enero de 2004. Lápiz sobre papel.

Es precisamente con Derrida con quien gestó el proyecto de la Fondazione Europea del Disegno (Fondation Adami), una fundación con sede en Meina, en el Lago Mayor de Italia, donde se realizan seminarios sobre la naturaleza del dibujo, los orígenes de las diferentes culturas, etc. Daniel Arasse, Luciano Berio, Emilio Tadini, Carlos Fuentes y Saul Steinberg, amigos de Adami, con inquietudes próximas sobre estos temas, se involucraron rápidamente en el proyecto. Así, escritores, filósofos, compositores, poetas y artistas en general de fama

9. Conclusiones.

internacional se reúnen en la mesa redonda de la Fondazione para discutir y proponer preguntas y respuestas sobre cuestiones del dibujo.



Dessin institut.

A partir del año 2002, la Fondazione inauguró una biblioteca en la que se recogen los textos publicados de los seminarios en su lengua original, italiano, inglés y francés. Estos textos se organizan en dos secciones que atienden a los títulos *Le voci del disegno* y *La biblioteca del disegno*.

Como expresión plástica de estas inquietudes, los libros son claves identificativas de la obra de Adami y no sólo aparecen en ocasiones puntuales, sino que se repiten a lo largo de toda su carrera.

La influencia de la literatura sobre su vida queda patente en su obra, incluso en la que no es pictórica, como podemos ver en un fotograma extraído del largometraje que realizó con su hermano titulado *Vacanze nel deserto* durante los setenta. En esta imagen, incluida en el Catálogo editado con motivo de la exposición retrospectiva *Adami* realizada en el Frissiras Museum de Atenas en 2004, vemos a Camila Adami, una de

9. Conclusiones.

las protagonistas del filme, sentada leyendo un libro plácidamente.



Fotograma de *Vacanze nel deserto*.

Bien podría haber estado haciendo cualquier otra cosa, pero es la literatura el pasatiempo con el que se entretiene y el que ha elegido como representativo de la película. Muchas son las horas que ha pasado el

pintor absorto en sus lecturas, y son de lo más variadas; desde Walter Benjamin a Rainer María Rilke, Edgar Allan Poe o Gotfried Keller. Y de estas lecturas a la pintura y viceversa, manteniendo una relación muy particular, pues se vale de las palabras para apoyar sus imágenes y contar con ambas lo que la palabra por sí sola no puede.

Según el propio Adami, el dibujo es comparable a la palabra y el color a la entonación, por eso, para comunicar algo, nunca pueden ir separadas. Es por este motivo por el que elegimos para nuestro título de tesis la siguiente definición: "*Quisiera poder usar incluso en pintura los términos prosa y poesía y definir mi trabajo como pintura en prosa.*"¹⁵²

¹⁵² Adami. *Pinturas, dibujos, acuarelas (1970- 1975)*. 1976. Galeria Maeght de Barcelona.

9. Conclusiones.

Por otra parte, no sólo es el pintor el que se inspira en escritores y escritos para sus obras, también se produce el efecto inverso; algunos escritores se han inspirado en la obra de Adami para componer sus creaciones, como es el caso de Italo Calvino, Antonio Tabucchi y Octavio Paz. Recordemos que Italo Calvino escribió en 1980 “Quattro fables d’Esopo per Valerio Adami”. Estas fábulas, tituladas: *La mano y la línea*, *La piedi e la figura*, *La linea orizzontale e il colore blu* y *La parola scritta, i colori e la voce*. En ellas los personajes protagonistas son los propios elementos que aparecen en sus pinturas, la mano del pintor que discute con la línea sobre la importancia de cada uno, el azul del cielo que quiere ser tan protagonista como la línea del horizonte.



(Fig. 9.8.) Antonio Tabucchi, 2000. Acrílico sobre lienzo, 100 x 81 cm.

En el año 2000 Adami pintó el retrato del escritor que a su vez escribió para éste “The Cephalalgia of the Minotaur. A Cretan Diari with Sinopie by Valerio Adami”. Se trata de 8 textos escritos a modo de cartas fechadas en junio de 2000 y publicadas en el catálogo editado con

9. Conclusiones.

motivo de la exposición *Adami*, realizada en el año 2004 en el Frissiras Museum de Atenas y en *Valerio Adami, disegno & confessioni*, Milán, Pagine d'arte, 2004. Los textos empiezan con una frase de Giacomo Leopardi: "lo qui vagando al limitare intorno...". Recordemos que Leopardi ha sido una fuente de inspiración importante para Adami tanto por su obra, como por su figura, por ser un antepasado muy lejano de éste. Es un hecho a destacar que un escritor que inspira al pintor, tome como referencia la pintura de éste para escribir, y que los dos tengan "figuras referentes" comunes. Por ejemplo, la obra de James Joyce, ha sido muy importante en Adami: ha pintado tanto el retrato del escritor como la obra inspirada en la novela *Ulises*; obra que a su vez ha inspirado al compositor musical Luciano Berio, amigo íntimo de Adami y personaje que también ha sido retratado por el artista italiano en 1995.

El cine también es algo sobre lo que ha trabajado en gran medida, artistas del séptimo arte destacan aquello que le ha interesado más específicamente. No encontraremos un retrato de Marilyn Monroe de su preciosa cara sino su autopsia y de Harrol Lloyd encontraremos las huellas dactilares de los tres dedos que le fueron amputados en un fatal accidente. Toma sus imágenes, las analiza, las fragmenta y las vuelve a montar aportándoles nuevos significados. El cine como expresión plástica tuvo mucha importancia para él principalmente en los años 70, sin embargo se permitió plantear la diferencia con respecto al arte de la pintura:

9. Conclusiones.

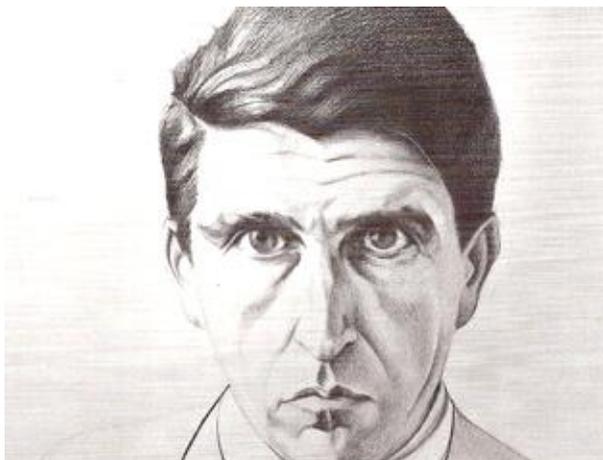
"La pintura, dos ojos para ver, la cámara uno solo. El cine no siendo un arte poético, es un maravilloso punto de observación, un fantástico mirador sobre los sentimientos y las pasiones. Así he pintado a Harold Lloyd [...] como un paisaje sentimental. En el cine, nuestro yo desaparece en la oscuridad de la sala, pero la pintura nos lo devuelve con la luz del día..."¹⁵³.

Además de pintar, dibujar y escribir en momentos puntuales, Adami también ha realizado múltiples fotografías que en muchas ocasiones le han servido como material de trabajo. Fotografías de sus viajes, de objetos que le interesan, retratos de amigos, recortes de periódicos, etc; incluso en una de ellas aparece la figura del artista Richard Hamilton, ya sea por amistad o por que le interesaba esa posición concreta en algún trabajo específico.

Las referencias a artistas se van sucediendo y no se presentan aisladas. Vuelve una y otra vez a los temas planteados anteriormente, les da nuevas lecturas, nuevos enfoques. Mezcla las conexiones, las amplía. Como nos ha indicado el propio Adami, no vuelve a los mismos temas, sino a las mismas obsesiones.

¹⁵³ Adami (Octubre 1976). Derrier le Miroir nº 220. París, Maeght Éditeur.

9. Conclusiones.



Camille Adami. *Retrato de Valerio Adami*. Lápiz sobre papel.

Además de estar influenciado por la pintura de grandes maestros, su obra ha sido el reclamo para las aportaciones plásticas de otros artistas como el Equipo Crónica.

Resulta curioso que Adami incluya en el catálogo de la exposición realizada por el Centro Regional de Bellas Artes de Oviedo un retrato de él realizado por su esposa Camille.

En 2009, Camille Adami junto a su marido, realizaron una exposición retrospectiva de la carrera de ambos. En esta inusual muestra, titulada Amilla Adami Valerio, realizada en el Palazzo della Promotrice de Turín, se pudieron ver grandes lienzos de ella cohabitando con pinturas de los años noventa de él. Ella, una hábil retratista tremendamente expresiva, de fuerte base académica desemboca en unas pinturas empastadas, lejos de cualquier racionalidad; y él, profundo y analítico, esconde las pistas de sus inquietudes detrás de sus

9. Conclusiones.

formas planas cerradas por la línea negra. Llenaron el espacio haciendo cómplices a los espectadores de toda una vida dedicada al arte; una vida de viajes, de nómadas como apunta Michele Tavola¹⁵⁴ en el catálogo de la misma.

Por último, si observamos la obra de Adami en su conjunto nos damos cuenta de que para su comprensión total es necesario atender al título, a los elementos principales y a los secundarios de la composición, a las palabras o frases que incluye, a los colores y al tipo de línea, sin olvidar todas las conexiones entre literatura, pintura, filosofía y arte. Porque Adami no busca hacer una copia fiel de la realidad, sino ir más allá en cuanto a determinados aspectos psicológicos y personales, dar un nuevo paso para lo que se hace valer de palabra e imagen. Da forma a aquello que no lo tiene, como puede ser el sentimiento al emprender un viaje o volver a casa. Es precisamente por este motivo por lo que muchas veces es difícil dar un significado preciso a algunas de sus obras, ya que nos ofrecen múltiples variantes y Adami es muy celoso de aportar significados. Cuenta historias con ellas, haciendo que las líneas se conviertan en palabras y los colores en entonación, todo ello con mucha ironía. Obras para leer, para recomponer por medio de sus pistas, de sus elementos y figuras, para observar sus colores hermosos y un dibujo exquisitamente impecable.

¹⁵⁴ *Camilla Adami Valerio* (2009). Turín, Palazzo della Promotrice.

10. LISTADO DE IMÁGENES.

1963. *Alice nel paese della violenza 1*. Acrílico sobre lienzo, 195 x 130 cm.

1963. *Alice nel paese della violenza 2*. Acrílico sobre lienzo, 200 x 240 cm.

1966. *Nietzsche*. Lápiz sobre papel, 44 x 32,5 cm.

1966. *H. Matisse al lavoro su un quaderno di disegni*. Acrílico sobre lienzo, 200 x 300 cm. Studio Marconi, Milán.

1966. *Gli omosessuali – Privacy*. Acrílico sobre lienzo. 180 x 243 cm. Colección Eduardo Arroyo.

1966. *Trascrizione da Juan Gris*. Acrílico sobre lienzo. 162 x 130 cm.

1966. *Trascrizione da Juan Gris*. Acrílico sobre lienzo, 81 x 65 cm.

1966. *Relax*. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm.

1967. *La terrazza*. Acrílico sobre lienzo, 74 x 95 cm.

10.2.1968. *Studio per una camera d'albergo (i contenitori)*. Acrílico sobre lienzo. 242 x 166 cm.

1968. *Hotel Chelsea Bathroom*. Acrílico sobre lienzo, 243 x 365 cm. Museum van Hedendaagse Kunt, Gante.

1969. *Interno con biliardo*. Acrílico sobre lienzo, 89 x 116 cm.

10. Listado de imágenes.

1969. *Radiator*. Acrílico sobre lienzo 130 x 97cm.

1969. *Figura in casa*. Acrílico sobre lienzo, 99 x 80 cm.

1969. *Cinema*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Giorgio Marconi, Milán.

1969. *Figura con valigia*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

1969. (9.2.1969 Caracas / 23.8.1969 Arona). *Figura con valigia*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1969. *Privacy (interno con travestito sulla poltrona)*. Londres. Acrílico sobre lienzo, 243 x 364 cm.

1970. *Eugen d'Albert und Pablo Casals*. Wien 1913, Litografía sobre papel 55,5 x 38 cm.

1970. *La camera da letto*. Acrílico sobre lienzo 189 x 147cm. Colección Galerie ARTCA NAL, París.

1970. *I'm no angel*. Acrílico sobre lienzo, 197x 147cm. Colección Sra. Paola Martinelli, Mónaco (Milán).

1970. *Kid Chocolate*. Acrílico sobre lienzo.

1970. *Le joies de l'adultère*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Suzy y Daniel Lelong, París.

1970. *Club privato "momenti" piccola gimnastica da camera*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147cm.

1970/ 71. *La corazza Potemkin*. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm. Colección privada.

10. Listado de imágenes.

1970/ 71. *Great Northern Hotel*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1971. *Play back*. Acrílico sobre lienzo, 73 x 92 cm.

1971. *Illustrirte Zeitung*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.
Colección Galerie Mostini, París

1971. *Buffallo Bill statue*. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm.

1971. *Programme pour un film*. Acrílico sobre lienzo, 198x 147 cm. Colección Galerie Lelo.)

1971. *Atenttato*. Acrílico sobre lienzo.

1971. *Ritratto d'Anton Webern*. Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. Musee d'Arte Moderne, Saint Etienne.

1971. *W.B.* Acrílico sobre lienzo, 197 x 146 cm. Galeria Maeght, París.

1971. *Ritratto di James Joyce*. Acrílico sobre lienzo, 116x89 cm. Colección Christine y Jacques Dupin, París.

1971. *La domenica di Amburgo*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1972. *Surrealiste mape du monde*. Acrílico sobre lienzo, 180 x 240 cm. Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght, París.

1972. *Ritratto di Isaac Babel*. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

1972. *Cultura física / Jean Harlow*. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm. Colección particular.

10. Listado de imágenes.

1972. *Cultura física/ Jean Harlow*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Giorgio Marconi, Milán.

1972. *La passeggiata di Gustav Mahler*.

1972. *L'università di Lipsia al tempo di Nietzsche*. Acrílico sobre lienzo, 180 x 243 cm. Colección Giorgio Marconi, Milán.

1972. *Dr. Sigm. Freud*. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147 cm.

1972. *Dr. Sigm. Freud*.

1972. *Casals is Coming home to Puerto Rico*. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

1973. *Lionel Feining donnant une leçon de violon*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1973. *Scenario – Viaggio in treno*. Acrílico sobre lienzo 198 x 147 cm.

1973. *Con Anna sulle Dolomiti*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

1973. *Crisis*. Grabado, 79 x 95,5 cm. Galería Maeght, París.

1973. *Film*. Lápiz sobre papel, 36 x 48 cm. Colección Giorgio Marconi.

1973. *S. Freud in viaggio verso Londra*. Acrílico sobre lienzo, 116 x 89 cm. Fundación Marguerite e Aimé Maeght, Saint-Paul.

1973. *S. Freud in viaggio verso Londra*. Lápiz sobre papel.

10. Listado de imágenes.

1973. *S. Freud in viaggio verso Londra*.

1974. *Malinconia*. Acrílico sobre lienzo, 180 x 243 cm. Colección Sr. y Sra. Adrien Maeght, París.

1975. *Viaggio all'est*. Lápiz sobre papel.

1975. *Autobiografía*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Fondo Adami.

1975. *Ritratto di Aldous Huxley*. Acrílico sobre lienzo, 92 x 73 cm. Colección Suzy y Daniel Lelong, París, Francia.

1975. *Note su un ritratto de J. F.* Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Fondo Adami.

1975. *Ulysse*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Ralph Nash, Hamburgo.

1975. *Ulysse*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

1975. *Ritratto di Aldous Huxley*. Acrílico sobre lienzo, 92 x 73 cm. Colección Suzy y Daniel Lelong, París, Francia.

1974/75. *Paesaggio dalla Sagrada Famiglia di Gaudí*. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.

1976. *Il ruolo dell'artista è rappresentare il trágico*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección Ralph Nash, Hamburgo.

31.3.1976 – 4.4.1976. *Sguardo dal treno*. Acrílico sobre lienzo, 73 x 60 cm.

10. Listado de imágenes.

31.3.1976 – 2.4.1976. *Sguardo dal treno*. Acrílico sobre lienzo, 73 x 60cm.

1976. *Orphée et Eurydice*, Acrílico sobre lienzo, 222 x 365 cm.

1977. *Et in arcadia ego*. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm.
Colección particular, París.

1978. *Vincent y Théo (una experiencia poetica)*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

1978. *Attentato*. Acrílico sobre lienzo, 248 x 180 cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.

1978. *Attentato II*. Acrílico sobre lienzo, 243 x 180 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

1979. *Esopo-Epigrame*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1979. *Il mio studio in Italia*. Acrílico sobre lienzo, 197 x 146 cm.

1980. *Musica en casa*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm.
Colección Ralph Nash, Hamburgo.

1980. *Pastorale*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Galería Luis Adelantado, Valencia.

1980. *La Quimera*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 264 cm.
Colección Georges Kiejman, París.

14.09.1982. *Ille Hic Est Raphael*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

10. Listado de imágenes.

1982. *Ritratto di R. Wagner*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección particular, París.

1982. *Le retour du Fils Prodigue*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección privada, Finlandia.

1983. *Capriccio*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección del artista.

1983. *Autopotrait V.A. par Lui-même*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Colección del artista.

1983. *La muerte de Marat*. Acuarela sobre papel, 48 x 36 cm.

1983. *La muerte de Marat*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1983. *Entre père et fifre*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Madrid, Colección privada.

1983. *Paysage-suite*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 261 cm.

1984. *Medea / Bindermaierzimmer*.

1984. *Ascension*. Acrílico sobre lienzo, 189 x 147 cm. Fondo Adami Istituto del Disegno.

1984. *(En lisant) L'Hyperion de Hölderling*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 263 cm. Fundación Veranneman, Kruishoutem, Bélgica.

1984. *L'incantesimo del lago*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 263 cm. Fundación Veranneman, Kruishoutem, Bélgica.

10. Listado de imágenes.

1984. *Clear Midnight*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 262 cm.
Colección R. Nicolas, París.

1987. *Blue Danube*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.
Colección David Braza, París.

1988. *Ritratto di Boulez*. Acrílico sobre lienzo, 152 x 114 cm.
Colección Guy Wallier.

1988. *La notte dello stambecco*. Acrílico sobre lienzo, 198 x
147 cm.

1988. *Leopardi*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 114 cm. Mónaco,
Colección privada

1988. *Leopardi*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.

1988. *Hamlet*. Acrílico sobre lienzo. 198 x 260 cm. Valencia.
Colección particular Francisco Fandos.

1988. *Messidor*. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.

1988. *Heloise*. Acrílico sobre lienzo

1989. *Marathon*. Acrílico sobre lienzo, 180 x 260cm

1989. *La più bella casa del mondo*. Acrílico sobre lienzo. 198 x
147 cm.

1989. *Tolstoi*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1989. *Song of the road*. Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm.
Colección del artista

10. Listado de imágenes.

1990. *La morte di Orfeo*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 148 cm.
Colección Galerie Lelong, París.

1990. *Lilliputain Boat Lake (Central Park)*. Acrílico sobre lienzo,
198 x 270 cm.

1991. *Viaggio in treno*. Acrílico sobre lienzo 198 x 147 cm.
Colección privada Italia.

1991. *Recital*. Acrílico sobre lienzo. 198 x 147 cm.

1992. *L'angelo*. Acrílico sobre lienzo 198 x 147 cm.

1992. *Pan*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

1992. *Il Castello Di Amleto / Elsinor*. Acrílico sobre lienzo, 147 x
198 cm. Colección privada, Finlandia.

1993. *L'arte del violino*. Acrílico sobre lienzo. 146x 194cm.

1993. *L'ora del fanciullo*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 240 cm.

1993. *L'ora del sonno del fanciullo*. Lápiz sobre papel.

1993. *Portrait d'André Gide*. Acrílico sobre lienzo, 100 x 81 cm.
Colección privada, París.

1994. *Penthesilea*. Acrílico sobre lienzo. 195 x 265 cm. Fondo
Adami del Diseño.

1994. *Aeneas and Anquisae in a classical Landscape*. Acrílico
sobre lienzo, 146 x 114 cm.

1994. *Il trio*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.

10. Listado de imágenes.

1994. *La terre natale*. Acrílico sobre lienzo. 180 x 243 cm.
1995. *Daphne et Apollon*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm.
1995. *Vittorio Alfieri nell'atto di farsi legare alla seggiola per impedire a se stesso di fuggir di casa*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.
1995. *La montée à l'Acropole*. Acrílico sobre lienzo, 194 x 260cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.
1995. *Ritratto di Luciano Berio (conducting)*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 146 cm. Colección particular.
1998. *Au vestiaire*. Acrílico sobre lienzo.
2000. *Home sweet home*. Acrílico sobre lienzo, 162 x130 cm.
2000. *Antonio Tabucchi*. Acrílico sobre lienzo, 100 x 81 cm. Fondo Adami. Istituto del disegno.
2000. *Herman Hesse Lago e colline*. 1º –Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm. Fondo Adami. Istituto del disegno. 2º – Acuarela sobre papel, 80 x 60 cm. Museo Villa dei Cedri. 3º – Lápiz sobre papel, 48 x 36 cm. Colección Luigi Cavadini.
2001. *Taj Mahal*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Fondo Adami.
2002. *Der fliegende Holländer, Primo atto- scena prima*, Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

10. Listado de imágenes.

2002. *Der fliegende Holländer, Primo atto- scena seconda*. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

2002. *Der fliegende Holländer, Primo secondo*. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

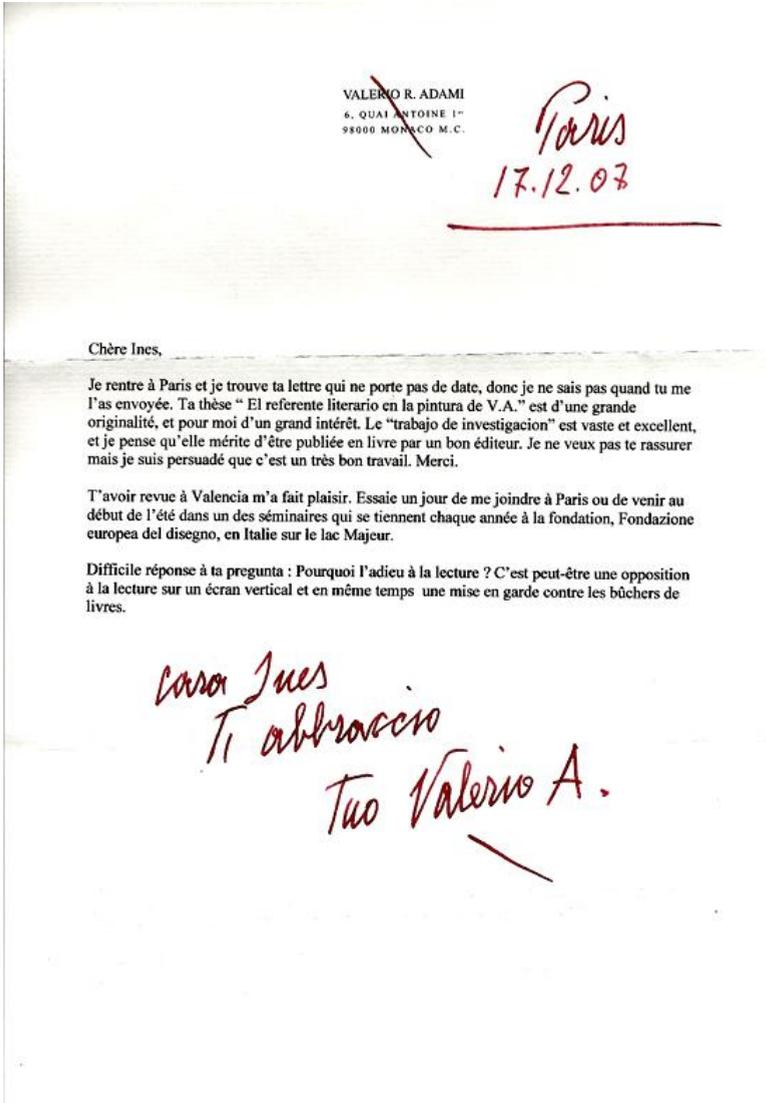
2002. *Der fliegende Holländer, Primo terzo*. Acrílico sobre lienzo, 147 x 198 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

2002. *Hamlet dressing room*. Acrílico sobre lienzo, 198 x 147 cm. Fondo Adami. Istituto del Disegno.

2004. *Jacques Derrida in un'opera di Valerio Adami*. Lápiz sobre papel.

11. ANEXOS.

11.1. Carta de V. Adami a I. Alemany, 17/12/08.



Carta del pintor a Inés Alemany. 17 de diciembre de 2008.

La traducción sería:

“Querida Inés: Vuelvo a París y encuentro tu carta que no lleva fecha, por lo que no se cuándo me la has enviado. Tu texto ‘El referente literario en la pintura de V.A.’ es de una gran originalidad, y para mí de gran interés. El ‘trabajo de investigación’ es amplio y excelente, creo que merece ser publicado en libro por un buen editor. No tengo nada que objetar más estoy persuadido de que es un muy buen trabajo. Gracias. Me ha encantado volver a verte en Valencia. Trata un día de encontrarme en París o de venir al debut del verano en uno de los seminarios que se celebran cada año en la fundación, Fundación europea del diseño, en Italia sobre el Lago Mayor. Difícil respuesta a tu pregunta: ¿Por qué adiós a la lectura? Esto puede ser una oposición a la lectura sobre una pantalla vertical y al mismo tiempo ponerme en guardia contra los incendiarios de libros.”

11.2. Entrevista a V. Adami por I. Alemany, 26/04/2013.

Aquí se reproduce la entrevista mantenida en su lengua original, el italiano.

Quali motivi li hanno spinto a venire a Parigi nel 1955?

Non ho una risposta, non so dire che cosa mi ha portato a lasciare l'Italia, di certo una curiosità che mi ha portato qui.

Negli anni '50 Parigi rappresentava la capitale delle grandi mostre, gli artisti vivevano a Parigi oppure a Londra. Si sa che per un italiano Parigi è la capitale più vicina, che ci sono stati sempre rapporti costanti tra l'Italia e la Francia. Scrittori come Italo Calvino vivevano tra Parigi e Roma. Io ho scelto Parigi piuttosto tardi. Ero un giovane italiano molto più attratto da il mondo anglosassone, in fondo il mondo che ti poteva offrire Parigi era un mondo che già conoscevo, non c'era nessuna scoperta o frattura, se non quella che era la grande letteratura e la grande poesia francese, ma, bene o male. I rapporti tra la Francia e l'Italia sono storici. In Francia sono andati a vivere molti artisti italiani, come i Futuristi e De Chirico che ha avuto per 40 anni una casa a Parigi, per cui era la destinazione di ex-patrio più semplice, più facile, credo che per la Spagna sia stato più o meno lo stesso. A Parigi ci viveva Picasso ed era il centro 'delle arti in Europa. L'Inghilterra restava un po', una provincia, poi no, poi ci si è resi conto che invece l'arte inglese era un' arte di rottura verso l'arte europea, verso quello che si faceva in Francia, in Italia, in Spagna, e l'Inghilterra era un nuovo polo per l'astrazione.

Poi è andato a vivere a New York, quale sono state le ragioni che cosa cercava di diverso?

Evidentemente per la mia generazione, gli Stati Uniti, New York... c'era stato un sportarsi. Il centro del mondo delle arti era Parigi, con tutto quello che poteva avvenire a Roma, a Madrid, però il centro rimaneva per un artista l'Europa, in fondo perché il grande mercato c'era, ma non si vendeva un quadro a

Parigi, ma tutta, come dire, la conoscenza di un lavoro che Parigi ti portava; degli Stati Uniti, in Inghilterra, en il mondo entero, da Madrid, da Barcelona, o da Milano e da Roma non erano la stessa cosa, il centro del mondo restava per le arti a Parigi. L'inglesi, americani, belgi, danesi erano a Parigi, dove venivano a informarsi di cosa succedeva nelle arti, anche perche c'erano poi già un museo d'arte moderno importante i grandi saloni dell'arte che hanno cominciato al inizio nel 1800 e quindi, Parigi era in Europa e in el mondo intero quello che fosse il centro delle arti, e del arte moderno. E poi, l'arte antica evidentemente era a Roma, Madrid, in suma, il Prado, ma se no, l'arte moderna era a Parigi, e quindi, quando io avevo 20 anni, era Parigi che contava, non perche a Parigi ci fosse..., Per esempio Parigi era una città che non aveva collezionisti, c'erano molto più collezionisti in Belgio, infatti io vivevo con quello che mi comperavano i collezionisti belgi, o italiani, o americani. Parigi è sempre stato un centro, dove le arti si manifestavano, ma in qualche modo non permettevano facilmente agli artisti di vivere. Era un città difficile, una città dura, una città dove a quasi tutti gli artisti della mia generazione o prima della mia generazione come Alfredo Lam, Matta, la sopravvivenza veniva dal Belgio, dall'Olanda, dall'Italia. Italia era un paese che ha comperato moltissimo. Aveva una grande attenzione per l'arte moderna. La Spagna anche, ma, forse meno dell'Italia, questo anche forse perché voi in Spagna avevate Franco che è rimasto fino alla fine, mentre l'Italia aveva già tutta una situazione politica parlamentare, il partito comunista che aveva il suo potere, tutti

pensavano che da un anno a l'altro il potere italiano sarebbe stato comunista perché era la formazione politica più forte, e alla quale poi tutti gli intellettuali italiani avevano dato il loro consenso. Non l'avevano dato alla democrazia cristiana, la avevano dato al partito comunista e a un partito socialista che però allora era molto molto legato al partito comunista. Tutti i grandi intellettuali italiani come lo scrittore Pasolini, erano legati al partito comunista, eppure c'erano degli indipendenti soprattutto fra gli pittori, come De Chirico, ma De Chirico era di una generazione precedente. Il partito socialista era troppo ridotto, era troppo piccolo numericamente. I socialisti prima della guerra erano parte del movimento operaio, il movimento d'opposizione più forte e anche per questo che si è affermato il fascismo. Il potere venne dato a Mussolini dalla borghesia che temeva il socialismo. Ma certo, la borghesia non poteva dare il potere al socialismo comunista e quindi quando il partito fascista, trovò in Mussolini una grande personalità, poiché Mussolini era una personalità molto molto retorica senza dubbio, ma comunque una grande personalità, ecco che si decise di appoggiarlo. Inoltre tutto il mondo italiano ricco, industriale, borghese, vedeva nel partito fascista la soluzione degli propri problemi perché il socialismo poi era molto duro all'inizio del secolo, manifestava continuamente e talvolta non si faceva pudore a distruggere ciò che non gli piaceva. Mi ricordo quando ero un bambino che circolavano nella mia famiglia degli scritti delle grandi manifestazioni socialiste prima della guerra, erano delle manifestazioni molto violente che la borghesia non poteva ammettere. È stato una epoca complicata, ma credo che

in Spagna anche, inoltre perché la dittatura è stata appoggiata dalla classe industriale e dalla classe borghese.

Una volta che è venuto a vivere a Parigi, come si è inserito dentro il mondo delle arti, delle gallerie...

Ma io, a dire la verità, non sono mai venuto a vivere veramente a Parigi, ho sempre tenuto l'Italia come la casa madre, ancora oggi la mia casa è sul Lago Maggiore è lì dove io mi sento, sento il mio cuore là, non tanto a Parigi, però poi è vero che Parigi è diventata un po' la mia seconda patria, poiché solo in campagna non volevo vivere.

La scelta era New York o Parigi e poi alla fine Parigi era più semplice perché in Europa è diverso, altrimenti ogni volta prendere un aereo una nave sarebbe stato complicatissimo.

Che mi dice sulla scelta del Hotel Chelsea?

Certo, i primi viaggi, le mie lunghe permanenze a NY erano al Chelsea dove avevo un bellissimo studio. Il proprietario di questo Hotel Chelsea si chiamava Mis Mad, e lui che in cambio di quadri offriva la possibilità di avere un appartamento o uno studio, per cui io lì ho lasciato un sacco di quadri e non so che fine abbiano fatto, ma sicuramente li ha venduti alla epoca stessa a delle gallerie. Era un posto fantastico il Chelsea perché era frequentato solo e unicamente da artisti o da scrittori, da pittori, da poeti. C'era una piccola comunità di scrittori russi che viveva al Chelsea a quell'epoca. Direi che si trattava di un hotel abbastanza straordinario.

Questi viaggi, stare sempre in movimento, la ragione fondamentale di tutto questo è perché ti piace viaggiare, per la curiosità o abitudine a viaggiare?

E' forse tutto questo, nel senso che io non credo che ci sia una ragione principale, certo la spinta la devo a Camilla, mia moglie, la quale mi ha portato a viaggiare, io sono diventato un viaggiatore passivo, non ero un viaggiatore attivo, certo è vero che ho viaggiato molto, insomma, l'America latina, America del nord, l'India, Europa evidentemente, ma Europa non conta visto che siamo in Europa. E quindi si sicuramente ho viaggiato molto, e il viaggio aveva forse un significato simbolico per me, e se non fossi stato sposato con Camilla, forse avrei viaggiato di meno. Ero molto combattuto tra una vita di aristocratico campagnolo o vivere in fondo libero, senza una protezione che certo una vita in viaggio non ti da, ma sapevo che non avrei potuto passare più di un mese fermo in una bella ed elegante casa di campagna, sicuramente non avrei potuto.

In tutti questi viaggi ti sei relazionato con altri artisti? Ci puoi dire qualcosa del Equipo Crónica? Hai avuto una relazione particolare con il gruppo oppure non tanto?

Si, come si chiama il pittore del gruppo Equipo Crónica?

Valdès. Studiando l' opera del gruppo Equipo Crónica ho visto tantissimi riferimenti alla sua opera.

Si, ma forse perché la mia era una generazione appena un po' più vecchia di quella di Manolo e poi perché il mio lavoro è sempre stato dedicato alla difesa della rappresentazione.

Quando io avevo 20 anni l'opinione diffusa sull'arte è che non si poteva più continuare nella semplice rappresentazione, e quindi, la figura era stata totalmente cancellata da concetti astratti. Non era né astrazione geometrica, né l'astrazione libera, né il tachismo, il fatto è che la rappresentazione della figura e del corpo umano, e forse anche del paesaggio era finito nel mondo della pittura. La fotografia aveva probabilmente cancellato la possibilità di rappresentare un'immagine dipinta, di restituire l'immagine del corpo del uomo. Il corpo del uomo era solo.

La figurazione narrativa era una tendenza reale in Francia?

Non credo, almeno secondo i miei ricordi, la mia memoria, la mia esperienza, forse è stato un fenomeno che si è fermato alla mia generazione, prima in Italia che in Francia. Il concetto, come dire, dell'arte in Francia, si era completamente trasformato in una visione astratta dell'arte. Era la sola che avrebbe potuto rappresentare l'anima della poesia, della pittura. E allora la figura era stata completamente cancellata anche perché restava ancorata ad un'idea di arte comunista, un'idea molto forte in Francia, in Pignon e in tutti quegli artisti della estrema sinistra. Ma poi il mercato e la critica avevano, come dire, definito che la forma dell'arte francese sarebbe stata il tachismo. e soprattutto l'astrazione, la figurazione era qualche cosa di cui si era impossessato il pensiero di sinistra, e direi quasi tutto il pensiero comunista, come avvenne anche in Italia con i pittori come Guttuso.. È vero che in Francia c'era poi una tradizione di figurazione che era quella sostenuta da

Matisse, da Picasso che in Italia in qualche modo non c'era. L'Italia aveva avuto, però, come dire, la sua più importante definizione presso l'arte moderna che era quella del futurismo, che aveva molto influenzato la Francia, e lo stesso cubismo. Inoltre l'Italia aveva portato un altro isma importante che era quello della metafisica di De Chirico, il quale aveva vissuto in Francia prima di ritornare in Italia, e trasferirsi a Roma. Proprio la metafisica così definita da De Chirico nei suoi scritti in Francia aveva finito con il confondersi con il surrealismo francese. Il surrealismo francese che poi è stato molto alimentato da Salvatore Dalí e dai pittori spagnoli, poiché di fatto grandi nomi nel surrealismo francese in fondo in fondo non ci sono stati. Insomma la Francia in quegli si è meglio identificata con la astrazione.

Quando lavora per prima cosa realizza dei disegni?

Si.

**E il colore che applica dopo che è per lei e il sentimento?
Lavora rispettando un progetto quadro dopo quadro, idea dopo idea?**

Il metodo di lavoro si può forse definire con la parola progettazione, però la parola progetto nel mio lavoro non esiste, ogni volta che appoggio il mio pennello o la mia matita su un foglio di carta o su una tela qualche cosa cambia. E dunque non ha più niente a che fare con primitivo progetto. Il progetto primitivo è una spinta ma anche quello nasce una volta che la composizione del disegno prende forma, prima c'è l'idea la

quale però viene totalmente contraddetta dalla forma, e quindi, si tratta di un viaggio continuo nel quale non si conosce il percorso che si segue. È un viaggio, ma è un viaggio con un percorso che il viaggio stesso definisce.

Lei lavora da solo? Preferisce la solitudine o lavora con la sua moglie?

Ma il mio lavoro è molto, molto, come dire... ha dei tempi precisi. Mi è assolutamente impossibile fare un disegno, e quindi, iniziare tutto quello che è, il contenuto, la forma, la rappresentazione, la figura, il progetto, se ho qualcuno accanto a me. Il mio ritiro è in quella casa sul Lago Maggiore e che amo molto, è lì che tutti i miei quadri e i miei disegni nascono, soprattutto i miei disegni. Una volta mi ritiravo in alberghi lontani, per questo ho girato mezzo mondo, perché avevo bisogno veramente di andare via, nel sud, e poi chiudermi in un hotel a Cicesissa, o non so dove, o pure in India, o pure in paesi dove sapevo di non essere contaminato. E allora cercavo luoghi dove mi difendevo dalla contaminazione, dove creare delle amicizie profonde, ma non contaminante. Questo proprio nel momento creativo, nel momento in cui tu cerchi qualcosa che non sai quale è che ti appare proprio sulla carta a tua insaputa, credo che con la scrittura sia più o meno la stessa cosa. Almeno nella poesia e certamente è così.

Lei ha letto tantissimo, le letture hanno influenzato le sue opere ma anche la sua opera a influenzato alcuni scrittori.

Si questo è vero, l'altro giorno ho ricevuto delle notizie da Pascalchimian, uno scrittore francese e c'era parlavamo di queste cose essere stato un dialogo con Celdegui per esempio o pure... senza dubbio in alcuni casi ci è stato un vero e proprio dialogo.

Italo Calvino con le sue quattro lezioni

Si anche con Italo Calvino, ma Italo aveva un carattere difficile, pero è vero che abbiamo avuto un rapporto fraterno. Con Derrida c'era un costante dialogo fra di noi. Passavamo l'estate nella stessa casa insieme sul Lago Maggiore. Lui si alzava molto prima di me e cominciava a scrivere la mattina alle 5:30. Io lavoravo alla fine della mattinata fino al tardo pomeriggio. Per un scrittore è diverso, un scrittore ha il silenzio, sa che tutti dormono, per un pittore è diverso, noi pittori lavoriamo come gli artigiani, abbiamo bisogno di mesciare i colori, di farli, insomma è diverso.

Ho avuto modo di constatare che spesso ritorna sugli stessi temi.

Direi che io non ritorno agli stessi temi, piuttosto ritorno alle stesse ossessioni.

Che mi può dire di Orfeo ed Euridice? Ho visto che esistono almeno tre dipinti con lo stesso tema. Mi farebbe piacere rivederle. Pare che i disegni siano completamente diversi.

Si, è possibile. Devo dire che ho 78 anni per cui comincio a dimenticare qualcosa, che è una grande rivelazione. Grazie per farmi vedere, mi fa molto piacere.

C'è qualche punto di incontro con artisti come Patrick Caulfiel, Télémache o Eduardo Arroyo, o oppure per lei non sono così importanti? E più importante Matta o invece Miro?

Non sono molto importanti, devo dire. Ma Eduardo è stato un grande amico, abbiamo vissuto insieme. Lui ha vissuto nella mia casa sul Lago Maggiore per un anno, gli ho dato lo studio, insomma abbiamo avuto una vita fraterna. Poi ha trovato la sua prima moglie. E' stata una grande amicizia, lui era totalmente attivo, comico. Appassionato di calcio. Averlo in casa era fantastico, adesso non ci vediamo più.

Perche molti calciatori italiani, e soprattutto l'entreneaur Non so se ti lo ricorderai, era molto appasionato dell'arte moderna. Lo o fatto comprare un sacco di quadri. Arriba, non so se te I ricordi, questo Arriba ha stato uno dei grandi calciatori italiani. Allora, perche los entrenadore, Lidol a stato uno dei grandi entrenador che era svedesse, poi al Inter. Era un grande appasionato di pittura Li o fatto comprar molti quadri.

Ma io avevo la fortuna di avere una grande casa.

11.3. Entrevista a Ángel Garrido por I. Alemany, 4/10/2013.

Entrevista realizada a Ángel Garrido, director de la galería Rosalía Sender de Valencia en la que expone con regularidad Adami.

¿En qué año se fundó la Galería Rosalía Sender de Valencia?

En su actual ubicación en 1992, pero la fundadora ya trabajaba en el mundo del arte desde los años 70 como editora y tuvo dos galerías más pequeñas con anterioridad: una en la antigua librería Dávila y otra en una transversal de la calle de la Paz.

¿Quién la fundó o puso el nombre de la misma?

Rosalía Sender.

¿Quién/es es/son el/los propietario/s actual/es de la galería?

Pepa Cátala y yo mismo Ángel Garrido que soy quien dirige la galería.

¿Desde cuándo trabaja usted en esta galería?

Desde 1998 / 99.

¿Su trabajo es a tiempo completo?

Sí.

¿Ha trabajado en otra/s galería/s?

No.

¿Cuál es su formación?

Mi formación de base no tiene nada que ver con el arte. Soy licenciado en Historia y he ejercido muchos años la enseñanza. Cuando surgió la posibilidad de adquirir la galería estaba escribiendo mi tesis doctoral en la Facultad de Económicas y lo aparqué todo, tesis y clases. Ahora soy funcionario excedente.

¿Cómo o a través de qué persona inició su formación/relación con las Bellas Artes y más concretamente, con el mundo de las galerías y el mercado del arte?

Por mi mujer, que es artista, me relaciono con el mundo del arte desde finales de los años setenta. A través de ella he conocido varios de los artistas más importantes de España y extranjeros y algunas de las mejores galerías.

¿Cuántos años lleva ejerciendo la profesión de galerista?

14 o 15 años.

¿Qué línea comercial sigue la galería?

Fundamentalmente trabajamos arte contemporáneo de vanguardia (sobre todo pintura y dibujo, escultura también, pero menos. Un capítulo importante es la obra gráfica.

Editamos grabados y serigrafías de los artistas que exponemos, sobre todo carpetas, aunque también obras sueltas.

¿Cuántos artistas trabajan con la galería, puede citar algunos?

Son unos 30 que exponen con una periodicidad de 3 años más o menos. Por mi propia biografía y experiencia he tenido la suerte de conocer gran parte de los artistas abstractos españoles de los años 50 y 60: Saura, Victoria, Vento, Feito, Sempere, Rueda y he llegado a ser amigo de algunos de ellos y sus descendientes. Por proximidad también he frecuentado algunos Parpalló valencianos como Monjalés, Alfaro, Castellano, Genovés, Doro Balaguer o Michavila. Algo más joven que éstos es mi gran amigo Molina Ciges a quien ya exponía Rosalía Sender y yo sigo haciéndolo. Rosa Torres es otra artista valenciana que expongo regularmente. También conocí en activo a los Crónica y llegué a ser muy amigo de Toledo en su etapa posterior. Por medio de los Crónica conocí a Guinovart que es uno de los artistas matéricos españoles que más admiro y a Arroyo a quien también conozco bastante. Frecuenté a bastantes pintores en la Galería Sen de Madrid en los 70 y 80. A alguno de ellos como Úrculo he llegado a hacerle varias individuales. A otros como Eduardo Sanz o Isabel Villar solo colectivas porque exponían en otras galerías de Valencia, aunque sí les he editado carpetas de grabados y serigrafías. En cuanto a extranjeros expuse varias veces a una surrealista chilena Paca Jiliberto, muy mironiana que vivió en Madrid pero

a la que he perdido bastante la pista desde que volvió a Sudamérica hace unos años. A Adami lo conocí en el entorno de los Crónica. Después expuso algunas veces con otras galerías de Valencia y, finalmente, hicimos su primera exposición a principio de los 2000. Lucebert es otro de los grandes pintores europeos de postguerra. Contacté con la familia de este Cobra cuando ya había fallecido y lo hemos expuesto en tres ocasiones. Otro pintor, que conocí a través de mi socia, es el surrealista holandés Brecht, fallecido hace 3 ó 4 años, y al que exponemos con regularidad. También trabajamos con dos hermanos americanos JJ. White que realiza una figuración expresionista que enlaza con los Cobra holandeses y Richard White más experimental con la utilización de nuevos materiales y métodos.

Respecto a Jóvenes se nos acusa de ser una galería-museo ya que exponemos muchas figuras históricas, algunos ya iconos del arte del siglo XX, y pocos jóvenes. Efectivamente no exponemos demasiados jóvenes (hay galerías especializadas en arte más emergente) pero cada año reservamos espacio para algún artista joven y/o una colectiva de artistas más noveles. Durante varios años hemos colaborado con la Politécnica exponiendo las obras seleccionadas para adquisición del Fondo de Patrimonio Artístico de la UPV.

Trabajamos con regularidad con dos pintores bastante Pop pero con un lenguaje personal y muy definido: Maestre Yago de Alicante y El Manchas de Cuenca. También exponemos a una pintora figurativa y gran paisajista muy personal que es

Inmaculada Martínez de Valencia y otra valenciana Anna Sanchis que realiza paisajes y figuras tridimensionales con frecuencia en cajas iluminadas artificialmente. Ninguno de ellos sobrepasa la edad de 50 años. Al vasco Javier Pagola lo hemos expuesto en cuatro ocasiones.

¿Participa en Ferias, qué opinión le merece vender en ese ámbito?

Sí, sobre todo en Madrid, aunque también hemos estado en Gante, Bolonia o Toulouse. Mientras existió Interarte participamos en todas sus ediciones por militancia, para mantener un espacio artístico más en la Comunidad. Las ferias son importantes para dar a conocer los pintores locales fuera y establecer contactos con artistas y otras galerías.

Desde 2009 no hemos participado en ninguna feria.

¿Con qué galerías mantiene una buena relación comercial?

Con algunas de Madrid, Barcelona, Amsterdam o Baleares con quienes hemos compartido artistas. De las tres de Madrid con las que colaboro, han cerrado dos y la de Mallorca acaba de cerrar también.

¿Destacaría alguna, un modelo al que seguir o parecerse?

Cada galería tiene su propia personalidad. Si colaboramos con alguna es fundamentalmente porque coincidimos con artistas. No hay un modelo de galería a quien me gustase parecerme. A

mí me gusta ser artesano, como nuestros artistas, y no quiero ampliaciones ni acuerdos que harían que la programación se nos fuese de las manos. Lógicamente sí me gustaría disponer de un gran capital que me permitiese exponer algunas firmas que ahora están fuera de mi alcance. Pero eso no cambiaría esencialmente la programación ni la forma de trabajar.

Conociendo las dificultades económicas por las que atraviesa nuestro país. ¿En qué aspectos se ha hecho notar más la crisis en las galerías de arte españolas?

En todos los aspectos. La demanda ha caído brutalmente, el mercado está casi desaparecido y las firmas son casi imposibles de vender, algo especialmente duro para galerías como la mía.

Actualmente, teniendo en cuenta las dificultades del mercado del arte, tanto nacional como internacional. ¿Por qué dificultades importantes atraviesan las galerías?

Por todo tipo de dificultades. La prueba es el gran número de galerías que han cerrado sus puertas desde 2008 en Valencia.

¿Qué opinión le merece los impuestos comerciales en relación al mercado del arte en nuestro país?

Entiendo que el estado necesita financiarse para funcionar y los impuestos son necesarios en todos los sectores, también en el nuestro. Pero el sector del arte en general (y de las galerías en particular) necesitarían algún tipo de imposición reducida,

por la excepcionalidad cultural y la fragilidad del producto que trabajamos y que sin nuestro concurso se ve abocado a la improductividad, al caos o, como poco, a la economía sumergida. Los impuestos municipales, autonómicos y estatales ahogan a las pequeñas galerías que no tienen margen de beneficio para seguir existiendo. Si a esto añadimos un IVA elevadísimo que nos distancia de nuestro entorno dentro de la UE, se entiende mejor la crisis galerística. Sería bueno que algún departamento de Hacienda calculase cuánto recaudaba el Estado en nuestro sector con el IVA al 16%, al 18 % o ahora al 21 %.

¿Qué leyes cambiaría o pondría para beneficiar esta situación actual?

Bajaría el IVA del arte y compensaría a las empresas artísticas con exenciones si no queremos que el sector desaparezca o se desplace hacia la economía sumergida.

¿Qué dificultades atraviesa actualmente el mercado galerístico español?

La reducción de la demanda agravada por la profundidad de la crisis en España y una inadecuada fiscalidad.

¿Puede mencionar algunos aspectos que dificultan el trabajo de la empresa galerística de este país?

Creo que ya está contestado.

¿Cuántas galerías de la trayectoria de Rosalía Sender quedan actualmente en Valencia?

Tres o cuatro

¿Después de todos estos años, qué impulso le ha mantenido en esta profesión, teniendo en cuenta lo difícil que es vivir en un periodo de crisis como el actual?

Si no te gusta mucho este trabajo, hoy es imposible ser galerista. También me siento solidario y obligado con mis artistas.

Respecto de otros países europeos, dentro de un mercado común y con una moneda única. ¿Existe algún tipo de dificultad comercial con otro/s país/es?

Dificultad comercial no hay ninguna. El problema surge cuando comparas los distintos tipos impositivos de los países vecinos.

¿Qué países obtienen mayores beneficios u ofrecen mayores ventajas comerciales?

Se habla de que gran parte del negocio galerístico de Europa está en Berlín (solo en esta ciudad radican tantas galerías como en toda España). Por lo que leemos en prensa las multinacionales de la subasta Christie's y Sotheby's están alcanzando beneficios como nunca y también sabemos que hay paraísos fiscales en los que se refugia el dinero dudoso y donde la compra o venta de arte no tributa. Pero esto es la

excepción. La mayor parte del arte que se compra y vende se hace en galerías que en algunos países como Grecia, Portugal, España, Italia o Francia están sufriendo una profunda crisis lo mismo que otros sectores de sus economías.

¿Ante las nuevas ofertas galerísticas o los últimos modelos comerciales de galería, tiene alguna opinión al respecto?

Si te refieres a las ventas por Internet o las galerías virtuales me parecen muy bien, siempre y cuando los gobiernos las regulen y tengan el mismo tratamiento que el resto de las galerías. De todas formas la experiencia nos enseña que el coleccionista difícilmente compra una obra original de cierta entidad a distancia. Quiere verla en directo, conocer a quien la vende, recabar certificados y garantías que virtualmente no pueden darse.

¿Desde qué año conoce a Valerio Adami?

Desde finales de los 70.

¿Cómo empezó la relación comercial con este pintor?

En el año 2000 cuando comprobé que la galería que lo exponía en Valencia había cerrado.

¿Cuántos años lleva colaborando con la galería?

Diez o doce.

¿Quién fija o ha fijado los requisitos comerciales entre ambos?

En la primera exposición que hicimos tuvimos que negociar con Marlborough que lo representaba en exclusiva. Desde que se desvinculó de aquella tratamos con Adami directamente.

¿Cuáles son los requisitos que exige para exponer su obra en esta galería?

En este momento transporte de obras y seguro de las mismas. Las que son de ida y vuelta seguro de clavo a clavo. Las que quedan en depósito pasan al seguro general que tiene contratado la galería para todo su contenido.

¿Siempre ha mantenido ese mismo tipo de requisitos o han cambiado con el tiempo?

Seguimos igual que en la penúltima exposición.

¿Existe buena sintonía entre galería y artista o es meramente una relación comercial?

Existe muy buena relación. Nos visitamos siempre que podemos (nosotros a él más que a la inversa). Los últimos viajes que he hecho a París siempre han incluido visita a Valerio, aunque solo fuese para cenar y charlar unas horas.

¿Han tenido alguna vez problemas o dificultades para mantener ciertas exigencias?

No, hemos razonado todo y las posibles discrepancias se han solucionado amigablemente. Además, con Adami todo es muy fácil.

¿El artista pone precio a la obra o quién lo precisa?

El precio de los artistas conocidos está estandarizado. Lo pone el mercado. Un lienzo de determinada medida de Adami vale lo mismo en París o NY que en Valencia. Otra cosa es la aplicación de impuestos a la obra de arte que, ahora, en España es de los más altos de Europa. Normalmente los galeristas ajustamos los precios para adecuarnos a la situación, renunciando a una parte de nuestro beneficio.

¿La cotización del pintor ha oscilado o aumentado con el tiempo?

Normalmente es ascendente. Adami es una gran firma internacional a considerar a la hora de invertir. Otra cosa es que en determinada subasta salga una obra a precio más bajo que el del mercado. Ocurre sobre todo con empresas que quiebran y quieren liquidar su patrimonio. Pero son casos puntuales y con Adami no suele ocurrir mucho. Los precios de sus obras subastadas siguen siendo altos, casi iguales que los de mercado de galerías.

Cuándo el artista visita la galería con motivo de la inauguración de una exposición ¿Quién corre con los gastos de la estancia, dónde se aloja?

En mi caso siempre ha corrido con los gastos de alojamiento el artista. Cuando vino con Marlborough fue aquella galería quien corría con sus gastos. Los dos o tres días que permanece en Valencia solemos comer y cenar juntos y normalmente pago yo los restaurantes.

¿Podría calificar su apreciación hacia la persona, cuáles son sus características humanas más distinguibles?

Me parece una excelente persona, muy interesado por los problemas del mundo que le rodea y un gran humanista a la manera del Renacimiento. Creo que es el artista más “Clásico” que conozco por su formación y la forma de actuar.

¿Qué aceptación comercial tiene la obra de Adami en una ciudad de provincias como Valencia?

Sorprendentemente en Valencia es muy reconocido. No se vende mucho por los altos precios (sobre todo ahora) pero es tan aceptado como Arroyo o Guinovart por poner dos ejemplos españoles de su nivel. La prensa siempre lo trata bien y la crítica especializada, cuando la hay, se muestra elogiosa.

¿Su obra ha tenido siempre buena aceptación en la galería o ha cambiado en los últimos años?

Siempre bien aceptado. La gente entendida considera un lujo que podamos exponerlo en nuestra ciudad.

¿Qué se vende mejor, las pinturas o la obra gráfica?

Siempre la gráfica, por el precio.

¿Existen coleccionistas de su obra en Valencia?

Sí.

¿Puede citar alguno?

No solemos dar nunca los nombres de nuestros clientes a no ser que ellos, expresamente, lo pidan.

¿Actualmente, resulta fácil vender la obra de Adami en España?

Muy difícil por el precio, como otros pintores de su nivel.

¿Frente a otros artistas de la galería, se vende bien la obra de Adami o es excesivamente cara?

No es cara, pero el precio es excesivo en un país en el que mucha gente no puede afrontar la hipoteca o los gastos corrientes.

¿Es un valor seguro adquirir cualquiera de sus obras o preferiblemente pintura?

Cualquier obra es revalorizable, pero la pintura mucho más.

¿Cómo resuelven el enmarcado de la obra, quién enmarca?

Tenemos un enmarcador que, desde hace más de diez años, nos fabrica marcos estándar con madera o metal o algunos más especiales si se lo pedimos. Es una gran comodidad para nosotros porque conoce nuestras preferencias y las cumple con rapidez y eficacia.

¿Cómo resuelven el tema del embalaje y el transporte, cuáles son las exigencias?

El embalaje lo hacemos nosotros. El transporte, normalmente, lo hacemos con un transportista de confianza que nos recoge y lleva las obras a ferias, estudios de artistas, etc. A veces se requiere un transporte especial y contratamos la empresa que el artista nos indica, como ha ocurrido dos veces con Adami. Sobre todo al traer la obra. La devolución solemos hacerla con nuestro transporte. En algunos casos especiales como obras que se exponen en Museos o Fundaciones son estas entidades las que se ocupan de enviar su transporte y sus embaladores.

¿Quién es el transportista?

Un amigo valenciano de confianza, no una gran empresa. Como mucho suele llevar un ayudante.

¿Quién realiza las impresiones gráficas o quién es el impresor?

Las serigrafías solemos estamparlas con SERIARTE que cerró hace unos años. Actualmente nos stampa Armando Silvestre. En algunos casos los artistas nos exigen realizar sus

estampaciones con su propio taller. En el caso de Adami se imprime todo en el taller de Claudio Barbato en Venecia.

Una imprenta valenciana, con la que trabajamos más de 10 años, nos imprime tarjetas, catálogos, texto de las carpetas de gráfica, etc.

El diseño me lo hacen unos amigos diseñadores.

¿Han de seguir algún tipo de instrucciones para editar algo?

Exactamente lo diseñado.

11.4. Textos escritos por Valerio Adami.

11.4.1 - "Hipodermocrisis". Valerio Adami, 1966.

Este texto incluido en el catálogo editado por la Galeria Maeght de Barcelona en 1976 es un claro ejemplo de cómo se articulan los pensamientos en Adami, a modo de collage de imágenes muchas veces inconexas.

Un tecnócrata con aberraciones

sexuales: penetró en la

doble puerta del hotel, leyó

las inscripciones obscenas y regresó

al hall.

Sus amigos hicieron el examen

de las semejanzas: pañuelo

de raso blanco en el cuello, gafas

de cristal rosas, blusón en punta

sobre el sexo – tomando el sol

en la terraza –

La cortina corrida sobre el cristal opaco buscando

a la luz que filtraba el olor

de prensa en los labios – desde abajo

se veían moverse los zapatos

apretando el frío entre las rodillas-

Se levantó por encima de la hendidura a la altura

de los ojos para mira – alguien

había entrado-.

Jardines suburbanos con letrinas llenas de gente

cubiertas de musgo – soplos de aire

caliente en los corredores del metro, carteles

estropeados en la noche, miedo

del alba, muchachas depiladas sentadas

en la ventanilla hablan de plátanos-

Agarrado a la empuñadura del tren entré

en los compartimentos de la parte alta,

las conversaciones se entrecruzan, sentado

en el cine para liberarse de sí mismo-

Pasos interrumpidos y reemprendidos, el cinturón

de cuero debajo del vientre con las manchas de

Sangre en la piel rascada por el rasurador

mueca involuntaria del rostro:

“Revlon invente le maquillage

diaphane”. El naturalista vuelve a colocar

el periódico en el estante encima del asiento.

En la cabina le dio tiempo a peinarse,

volvió a cerrar la puerta intentando imaginar

lo que había pasado – después vino

una chica y lo hizo levantarse

llevándose a pedir la película de refilón.

Hybride

bajo mantas deshechas blancos y negros

juntos unos con otros-
bailarines sobre un suelo de colchones
trataban de protegerse del Bob en el
puente de madera, con el olor del cine
(medi- cínico) santuario sin
ventanas más allá del paisaje.

volviéndose vio sólo las luces de las salidas
de urgencia, las rodillas blancas
de perfil -. No quería encontrárselos
de nuevo delante y cambió acera,
dejó el balcón para entrar otra vez en casa.

Me levanté de la cama corriendo la cortina,
un muchacho recortaba papeles
en el parquet, reconoció al muchacho
negro y lo siguió hasta la tienda
de zapatos donde desapareció –
en el callejón sin salida frente a muro un
guerrero se masturbaba: héroe
mitológico obscuro

En el hotel se desnudó doblando cuidadosamente
los vestidos en el armario: “Hay que
tomar sus precauciones” –
-dijo- tendiéndose desmesuradamente
en la cama concentrándose en los recuerdos
del pasado, después de
asegurarse de que la puesta de su
invernadero de viaje estuviera bien cerrada –

Tendida con las medias, la televisión
encendida, zapatos de charol, la
mancha entre las piernas – aire
húmedo en la espalda hasta junio –
se dobló dos veces hacia ella riendo,
hablaron de regatas en Filadelfia –

En el cine con las uñas bajo las
uñas – le saquearon dos veces
la casa – “to play suicide”,
nuestro juego preferido – rayas blancas
en el bañador, hamacas para

protegerse del viento, sudados partimos

en coche apretándole la mano –

“no pesa más de sesenta quilos:

-una piscina modelo” –

Hablamos de otra cosa: - el aso de la camarera

de buenos sentimientos

-combates de boxeo

-olor a quemado en la chaqueta, un

trastero de color amarillo compacto estriado

con bolígrafo, gestos convencionales hechos

lenguaje –subió sobre los almohadones

para peinarse –

Desde la ventanilla miró la escalera

principal alfombrada –

las moscas anidaban en la cerradura,

el farol de gas en la espesura de los

pelos de la lámpara – saca la

mano de la barandilla sin hacerla

deslizar hasta el fondo –

Reencontraron delante del cine –

las solapas levantadas contra el muro del colegio,
las espaldas pegadas al fondo de la última
carroza que corría debajo de la calle de Rivoli –
Cine Gaité.

Huellas de pies superpuestas en el muro

delante de las butacas plegables –
caminando en filas demasiado estrechas
durante el entreacto – comidas sin
radio – retales de tweed para
Lauence d'Arabia.

Los ruidos del otro lado de la pared

lo hicieron salir de su agujero,
respiró fatigosamente en la oscuridad
saltando una hilera de sillas –

“Adami Gymnastic” para correspondencias

de Roy Jonson.

interiores de cortinas transparente,
voces de mujeres desde las ventanas

en verano antes de la cena.

En los escaparates de la rue des Halles ponían
trampas bajo la nieve, muecas
disecadas, laberintos con cielos
de cristal encerraban conejos de indias –

Quinto piso – para hablar de Happening
ante la moviola – flores
azules entre las piernas –
miré la faja externa más clara
bajo la yema de los dedos al descubierto
a causa de las uñas roídas.

“Una típica casa milanesa” – rompía el
silencio del ascensor – puertas
con células fotoeléctricas (Lausana, 1963)
paredes de metal ondulado,
escaleras mecánicas – intersticios –
“Espérame en el coche con la cabeza vuelta”.
“quién sabe lo que podrían haber pensado” –

“vamos al pasillo” – decía-

Olor a jabón en las manos en el lavabo –
cubos frigoríficos – En la carretera
vio las “roulottes” con las mujeres –
esperó en el aire acondicionado chez
Yelmoli que fue la última esperanza
antes de la ruina de su padre
compramos las medias
comimos yogurt de fruta rosa –

Tragó la última pastilla con una
abundante salivación, el puño
en la cadera ya no le bastaba –

Intentó coser las mallas de la valla metálica
del jardín sin encontrar la llave –
escuchó las confidencias entre mujeres
en los apartamentos burgueses : “...no they
think, you have ruptured ovarium cysts”.

Servimos la comida en el salón sueco:
mantequilla salaba –miel

americana

la cama plegable

la bañera

el suelo de linóleo

la sala del hospital

cabinas de cristal

salas de museo

nostalgia

interior en un horizonte

el invernadero hecho pedazos

garden party

exit –

bajamos al metro acompañados

por la mirada de la cajera –

Nos paramos para mirar: los niños vestidos

de rojo corrían en la fuente

de polvo –Aletas de peces deformes

agitaban la superficie del agua, mientras

el viejo ingeniero andaba alrededor del

círculo para seguir el modelo miniatura
hasta el muro más sombrío, en el parque
del demoledor para preguntarle aquella
mueca en los labios –interrumpiendo
el acto sin mirar, andando
hasta el coche, corriendo con
los faros apagados, en segunda sobre
el limpia cristales

Encontrando aún aquella mirada con la
chaqueta roja en la luz –Se largó
por la calle de las Columnas: muchedumbre con
los ojos pintados –diciendo
cosas propias de niños con el placer
de las pequeñas crueldades.

Deseos apagados en el té de menta
imitando la fotografía de Duchamp.

En la curva del gasómetro se puso en el sitio
del viejo para mirar la nave en el
puerto –para buscar en las ventanas

la cortina verde reflejada por el
espejo –el muro de falsos azulejos-
la mancha de sangre en el ojo,
con el pan escondido en la chaqueta,
apretado bajo las axilas,
y después para limpiar el lavabo de
migas blandas –

“Aquí al menos no tengo que poner el dedo en el

cuello sucio de la camisa” –

Estudió una pose exhibicionista
alargando la mano hacia sus cabellos
húmedos de sudor –le habló de una
adquisición española –pasó el dedo
por el grifo para sacarle
las últimas gotas –dobló la otra
pierna sobre la silla dormida
creyéndose en el centro de la pista
con tacones de aguja, aceleró
a la enésima los movimientos:

n. gestos aprendidos de la televisión.

Los fuegos de la calle cruzaron por su
imaginación, en el parabrisas
sus labios decían algo
le pidió que se lavara las manos,
intentó no hacer patinar las ruedas.
Fachadas de villas bastardas
“¿Qué tienes ahí, un cuchillo?”-
“no me matarás, eh?”-
“no es un cuchillo, es un
Amuleto”-

Pensó en el jardín de su casa, las palmeras
dibujadas en la ventana –entró
corriendo en el invernadero, tanteando
el interruptor de la luz.

Un semicírculo de personas con las manos
en los bolsillos obstruían la entrada abovedada,
acercándose a la fotografía la provocadora –
esquivó con las piernas y los dientes

que temblaban, la última
puerta era only for woman y tenía
inscripciones obscenas –

La fuerza centrífuga lo aplastó contra

las paredes, miró el abrigo
abierto que masturbaba los azulejos
blancos, resquebrajados, y el lavabo
incrustado en el rincón del muro –

Hurgaba por segunda vez en aquellas

estancias devastadas, con el miedo de
los pasos sobre él, reencontró una antigua
fotografía y una tarjeta de visita
que explicaba aquellos libros: director
de las gaceta local.

Desde el sendero se veía la ventana con

el cristal hecho pedazos, la estancia
en forma de embudo: tenía en el bolsillo
el sello de goma
del viejo administrador del que

sólo había oído hablar después de la
ruina, delante de una taza de té:
decían que se había comprado un hotel
en la ciudad

El lago apretaba los arbustos haciéndose
transparente –los perros levantaban el
polvo corriendo en círculo alrededor,
el dolor le impedía dormir.

Una luz roja se filtraba a través de la
puerta de servicio,
esperé la llegada del ascensor
en el quirófano, detrás de los cristales
el niño sobre los patines alimentado
con la sonda tendía las manos al boxeador
mostrándole la longitud de las uñas...

Cólicos al alba en la habitaciones
de la clínica –
en el rez-de-chaussee la puerta

se cerró suavemente sin ruido”

París, mayo de 1966.

11.5. Textos escritos por otros autores.

11.5.1. – Fragmento del *Ulises* de James Joyce, 1922.

Fragmento que ha inspirado la pintura de Valerio Adami, *Ulises*.

“BRONZE BY GOLD HEARD THE HOOPIRONS,
STEELYRING IMPERTHnthnthnthnthn.

Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips. Horrid! And gold
flushed more.

A husky fifenote blew.

Blew. Blue bloom is on the

Gold pinnacled hair.

A jumping rose on sanity breasts of satin, rose of Castille.

Trilling, trilling: I dolores.

Peep! Who’s in the ... peepofgold?

Tink cried to bronze in pity.

And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.

Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose! Notes
cgirruping answer. Castille. The mon is breaking.

Jingle jingle jaunted jingling.

Coin rang. Clock clacked.

Avowal. Sones. I could. Rebound of garter. Not leave thee.
Smack. La cloche!

Thinck smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!

Jingle. Bloo.

Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The
tympanum.

A sail! A veil awave upon the waves.

Lost. Throstle fluted. All is lost now.

Horn. Hawhorn.

When first he saw. Alas!

Full tup. Full throb.

Warbling. Ah, lure! Alluring.

Martha! Come!

Clapclop. Clipclap. Clappyclap.

Goodgod henev erheard inall.

Deaf bald Pat broght pad knife took up.

A moonlight nightcall: far: far.

I feel so sad. P.S. So lonely blooming.

Listen!

The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each and
for other plash

And silent roar.

Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hissss."

11.6. Exposiciones.

Es a partir de 1956 cuando empieza a firmar sus obras con el nombre de Adami (*"Since 1956 he sings his works with the name Adami only"*¹⁵⁵.) Su primera exposición individual la inauguró en 1959 en la Galleria del Naviglio de Milán y desde entonces hasta nuestros días no ha parado de exhibir sus pinturas por todo el mundo, tanto en muestras individuales como colectivas como veremos a continuación:

Exposiciones individuales:

1958 Galleria Del Naviglio, Milán.

Galerie Ad Libitum, Amberes.

Galerie Aujourd'hui, Palais del Beaux Arts, Bruselas.

1959 Galleria Del Naviglio, Milán.

1960 Galerie D' Art, Bremen.

¹⁵⁵ *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum. p. 246.

- 1961 Galleria L'Annunciata, Milán.
Galleria L'Attico, Roma.
- 1962 Institute of Contemporary Arts, Londres.
- 1963 Galleria del Naviglio, Milán.
- 1964 "Documenta III" (Una sala dedicada a Adami), Kassel.
Galleria del Cavallino, Venecia.
- 1965 Galleria L'Attico, Roma.
Galerie Ad Libitum, Amberes.
"I massacri privati", Galleria Schwarz, Milán.
- 1966 "Images avec associations", Galleria Schwarz y Studio Marconi, Milán.
Galerie Aujourd'hui, Palais des Beaux-Arts, Bruselas.
- 1967 Galleria Il Punto, Turín.
Galleria L'Attico, Roma.
- 1968 Roma Gallery, Chicago.
Fundación Mendoza, Caracas.
"Privacy", Galerie B, Mommaton, París.
"Young Italians", Selección de A. Salomon (una sala dedicada a Adami), Institute of Contemporary Art, Boston y en The Jewish Museum, Nueva York.

Galleria Alfieri, Venecia.

“Biennale” (una sala dedicada a Adami), Venecia.

Galerie Withofs, Bruselas.

1969 Museo de Bellas Artes, Caracas.

Galleria Schwarz y Studio Marconi, Milán.

1970 ARC, Musée d’Art Moderne de la Ville de París, París.

Kunstverein Museum, Ulm.

Galerie Maeght, París.

“Laboratorio”, Studio Marconi, Milán.

Hansen Fuller Gallery, San Francisco.

1971 Museo de Bellas Artes, Caracas.

1972 Gallerie Bucholz, Munich.

Galerie Maeght, Zurich.

“Valerio Adami”, Galerie Schmela, Düsseldorf.

Galerie Löwenadler, Estocolmo.

Studio Marconi, Milán.

Galerie Wünsche, Bonn.

1973 “Valerio Adami”, Kunstverein Museum, Hamburgo.

Galerie Maeght, París.

- 1974 Madison Art Center, Wisconsin.
Retrospectiva en el Kunstmuseum, Hamburgo
- 1975 “Le voyage du dessin” Galerie Maeght, París.
“La strategia del disegno”, Studio Marconi, Milán
Centre d’Animation Culturelle, Montbéliard.
Wisconsin University, Madison.
- 1976 CAPC – Centre d’Arts Plástiques Contemporains,
Burdeos.
Galerie Maeght, París.
Design Center, Lugano.
Kunstkabinet, Frankfurt.
Galerie Maeght, Zurich.
Galería Maeght, Barcelona.
- 1977 Thumbs Gallery, Londres.
Musée Cantini, Marsella.
N.G. Galerie, Anversa, Antwerp.
- 1978 Servizi Culturali Olivetti, La Serra, Italia.
IV Festival of Anjou, Palacio des Beaux-Arts, Charleroi.
“Transgarden”, Hellrup, Dinamarca.

- 1979 Walton-Gilbert Galleries, San Francisco.
Museo de Arte Moderno, Méjico.
Gallerie Maeght, Nueva York.
Israel Museum, Jerusalén.
- 1980 Galerie Maeght, París.
Musée Des Beaux-Arts, Grenoble.
Studio Marconi, Milán.
Centre Culturel Communal de Brétigny, Brétigny.
Galerie de L´Ancienne Poste, Calais.
- 1981 Gallery Judith Posner, Milwaukee.
Galerie Maeght, Zurich.
- 1982 Galerie Lens Fine Arts, Amberes.
Centre d´Animation Culturelle, Mulhouse.
Galleria Stamparte, Bolonia.
- 1983 Galleria Giulia, Roma.
Galerie Maeght, París.
Fuji Television Gallery, Tokyo.
Goldman Kraft Gallery, Chicago.
- 1984 Galleria Marisa Del Re, Nueva York.

“Présence contemporaine” Siant- Louis Monastery, Aix-en-Provence y Galería Aleçon, Madrid.

Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

1985 Musée de la Ville de Vitry.

Galerie Il Punto, Montecarlo.

Museo Nacional de Arte Moderno Georges Pompidou, París.

1986 Palazzo Reale, mostra antológica, Milán.

1987 Galerie Kaj Forsblom, Helsinki y Turku.

Galerie Aesback, Copenhague.

1988 Galerie Lelong, París.

Galería Fandos, Valencia.

1989 Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bolonia.

La Galerie d'Art Lavalin, Montreal.

“89”, Galerie Lelong, París.

Studio Marconi, Milán.

1990 Marisa del Re Gallery, Nueva York.

Edward Totah Gallery, Londres.

Thomas Monaham Gallery, Chicago.

Galería Fandos, Valencia.

Espace Medicis, Bruselas.

IVAM, Centro Julio González, Valencia.

1991 Galería Fandos, Valencia.

Marisa del Re Gallery, Nueva York.

Exposición Universal, Sevilla.

1993 Poleschi Arte, Lucca.

Edward Totah Gallery, Londres.

Thomas Monatam Gallery, Chicago.

1994 Galería Der Brücke, Buenos Aires.

Kaj Forsblom, Valencia.

Palazzo Pubblico, Magazzi del Sale, Siena.

Galerie Lelong, París.

1995 Guy Pieters Gallery, Bélgica.

Bochum Museum, Alemania.

Galleria Marconi, Milán.

Bochum Museum, Alemania.

1996 Palazzo delle Stelline, Milán.

Palazzo Medici Ricciardi, Florencia.

- 1997 Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv.
“Valerio Adami”, Galerie Craff, Montreal.
- 1998 Museo de Bellas Artes, Buenos Aires.
“Valerio Adami”, Centre d’Art Graphique, Parly
- 2000 “Valerio Adami, opere 1990-2000”, Galleria dello Scudo, Verona.
- 2001 Galerie Marlborough, Monaco.
- 2002 Farsblom Gallery, Helsinki.
“*Dessiner Exposition personnelle de dessins*”, Galerie Marlborough, Mónaco.
Marlborough Gallery, Nueva York.
Galerie Serge Laurent, París.
- 2004 “Valerio Adami, Préludes et Après- ludes”, Galerie Daniel Templon, París.
“Valerio Adami”- Retrospectiva- Frissiras Museum, Atenas.
- 2005 Galerie Marlborough, Madrid.
Musée Nogueira da Silva, Braga, Portugal.
“Valerio Adami”, Fondation Espace Ecureil pour l’Art Contemporain Caisse d’Epargne, Toulouse.

- 2006 Museum für Zeitgenössische Kunst, Lissabon.
“Valerio Adami”, Galleria Biasutti Giampiero, Turin.
- 2007 “Valerio Adami, Jusqu’ici”, Galerie Templon, París.
“ADAMI, obra reciente”, Galería Rosalía Sender,
Valencia.
- 2008 Galerie Daniel Templon, París.
Mayor Gallery, Londres.
“Valerio Adami”, Galerie Michael Haas, Berlín
François Mitterard Médiathèque von Argentan.
- 2009 “Camilla Adami Valerio”, Retrospectiva en Palazzo della
Promotrice delle Belle Art en Turín, Italia.
“Valerio Adami: Postlude”, The Mayor Gallery, Londres,
Inglaterra.
- 2010 “Valerio Adami”, Boca Raton Museum of Art, Boca
Raton, Florida, Estados Unidos.
Pinacoteca Comunale Casa Rusca, Locarno, Svizzera.
“Dessins”, Galerie Daniel Templon, París.
- 2011 Italienisches Kulturinstitut, París.
“Valerio Adami”, Claudio Poleschi Arte Contemporanea,
Lucca, LU.

“Valerio Adami opere 1971-2010”, Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce, Italia.

2012 “Figure nel tempo”, Galleria Tega, Milán.

“Valerio Adami”, Galerie Nev, Ankara, Ankara.

“Valerio Adami”, Galerie Daniel Templon, París.

“Valerio Adami”, Galerie Haas AG, Zurich.

“Valerio Adami. Le années 60”, Galerie Laurent Struk, París.

“Valerio Adami. Dall'Italia e la Germania alla Svizzera”, Galerie Haas, Zurich.

2013 “Adami”, Galería Rosalía Senser, Valencia.

Exposiciones colectivas:

1959 “VIII quadriennale”, Roma.

1969 “Possibilità di relazione”, Galleria L'Attico, Roma.

“Ultime tendenze”, Milán.

“Young italians”, Museum of Kamakura, Japón.

1961 “Anti procès”, Milán.

“Italian artists”, Cambridge Association Boston, Boston.

1962 “Italian new figurative painters”, Picadilly Gallery, Londres.

“Un nuovo racconto”, Studio Schacchi Gracco, Milán.

“Non dimenticare”, Galleria Hoepoli, Milán.

“Nuove prospettive”, Bolonia.

“Alternative attuali”, L’Aquila, Italia.

1964 “L’immagine esistenziale 1958-1964”, Galleria L’Annunciata, Milán. Galleria Profili, Milán. Galleria Il Punto, Torino.

“Workshop de la libre expression”, Centre Américans des artistes, París.

“Documenta III”, Kassel.

“Jeune peinture internationale, rencontres”, Galerie Krugier, Génova.

“Eidetica”, Galleria Pagani, Milán.

“Triennale”, Milán.

“Salon de mai”, París.

1965 “Salon de la jeune peinture”, París.

“Goldfinger”, Galleria Levi, Milán.

“Una generazione”, Galleria L’Odyssia, Roma.

“Alternative attuali”, L’Aquila, Italia.

“Biennale”, San Marino.

“La figuration narrative dans l’art contemporani”, París.

“Salon de mai”, París.

1966 “Salon de la jeune peinture”, París.

“L’art actuel en France”, Museo de Arte Moderno de Bucarest.

“The italian way of art”, Galleria Schwarz, Milán.

“Salon de mai”, París.

“Arte italiana contemporanea”, Museo de Belgrado.

“Metafora 66”, Studio Marconi, Milán.

“Donner à voir”, Galerie Zunini, París.

“L’arte attuale”, Museo d’arte moderna, Roma.

“Tendenze confrontate”, Galleria Il Centro, Naples.

“Lavori in corso”, Teatro de la Fenice, Venecia.

“La lettura del linguaggio visivo”, Politecnico, Turín.

1967 “Bande dessinée et figuration narrative”, Musée des arts décoratifs, París.

“Zoom/Z”, Galerie Blumenthal- Mommator, París.

“Exhibition of contemporary Italian art”, National museum of art, Tokio.

“Salone internazionale dei giovani”, Museo d’arte moderna, Milán.

“Salon de mai”, La Habana.

“Art contemporain de l’Italie”, Municipal Museum, The Hague. Galerie Mathias Feis, París.

“Biennale”, São Paolo.

1968 “Youngs italians”, Institute of contemporary art, Boston.
The Jewish museum, Nueva York.

“Garnegie Institute”, Museum of art, Pittsburg.

“Dada, surrealism and their heritage”, Museum of modern art, Nueva York. The Country Museum of art, Los Ángeles. The Art institute, Chicago.

“Artistas italianos de hoy”, Museo de Bellas Artes, Caracas.

“Biennale”, Venecia.

1969 “Maler und Modell”, Staatliche Kuntsthalle, Baden-Baden.

“Salon de mai”, París.

1970 “XXIII festival d’été”, Casino, Khokke-le-Zoute.

“Troisième salon international des galeries pilotes, artistes et découvreurs de notre temps”, Musée cantonal

des beaux-arts, Lausanne. ARC, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris. Galerie Maeght, Zurich.

1971 "20 artistas italianos", Museo de arte Moderno de México.

"Radical realism", D.M. Gallery, Londres.

"9 dessinateurs", Galerie Withofs, Bruselas.

"D'après / honors and descends in contemporary art, Musée d'art contemporain, Lugano.

1972 "Métamorphose de l'objet", Pallazzo reale, Milán.

"III^o exposition internationale de dessins originaux", Museum of Modern Art, Belgrado.

"IV Biennale internationale de l'affiche", Warsaw.

1973 "Pullman dell'arte", Commune de Milano, Milán.

"L'estampe contemporaine", Bibliothèque Nationale, Paris.

1974 "Firs international bienna exhibition of figurative paintings", Tokio.

"La ripetizione differente", Studio Marconi, Milán.

"De Braque à Adami", Musée d'art moderne d'Ixelles, Bruselas.

- 1975 "L'art graphique à la fondation Maeght", Saint-Paul-de-Venice. Galerie Christian Brandstätter & cie, Wickenburggasse.
- "8 peintres et la réalité", GalerieProtée, Toulouse.
- "James Joyce", Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Paris.
- "European paintings in the seventies". Galerie Jeanne Bucher, Paris. Galerie Maeght, Zurich.
- 1976 "Daily Bull and c^o". Musée des Beaux- arts, Le Havre.
- "Peinture d'aujourd'hui", Service culturel municipal, Fontenay-sous-Bois.
- "Italienische Druckgraphik der Gegenwart", Albreth Dürer Gesellschaft, Nuremberg.
- "Chefs-d'oeuvre des collections ixelloise privées", Musée d'art moderne d'Ixelles, Bruselas.
- "L'art contemporain IV", Centre Georges Pompidou, Paris.
- "Il decennio dell'ultima generazione", Studio Marconi, Milán.
- "100 dessins du musée de Grenoble, 1900- 1976", Maison de la Culture, Grenoble.
- 1977 "Codici di figurazione", Galleria Blu, Milán.

“Itallienische Druckgraphik des 20 Jahrhunderts”,
Kunstverein Museum, Darmstadt.

“Mytologie quotidienne 2”, ARC Musée d’Art Moderne de
la Ville de París.

“Piacarda”, Galerie Maeght, París.

“Quotidien, Historie et Utopie”, Maison de la Culture,
Grenoble.

“Acquistions du cabinet d’art graphique 1971- 1976”,
Musée national d’art moderne, Centre Georges
Pompidou, París.

“Hommage à Oyvind Fahlström-une exposition de ses
amis”, Galerie Buchholz, Munich.

“Buffon”, chapelle de la salpêtrière, París.

“Documenta”, Kassel.

“Dessin. 77 petits formats”, Galerie Le dessin, París.

1978 “Dedicata a Raffaello”, Galerie Gastaldelli, Milán.

“Woku ? A quoi bon ? Why?”, Galeria Nina Dausset,
París.Galerie Maeght, Zurich.

“Réal ? Réalime ? Réalité ?”, Centre d’art contemporain
de l’abbaye de Beaulieu, Rouergue.

1979 “L’univers d’Aimé Maeght”, Maison de la Culture de
Rennes, Rennes.

“Salon de mai”, Musée municipal d’art. Aomoro, Japon.

“L’objet préféré de l’artiste”, Galerie Numaga, Auvernier, Suiza.

“Musée international Salvatore Allende”, Centre culturel suédois, París.

“Tendances de l’art en France 1968-1978”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, París.

1980 “Figures de l’enfermement”, Elac, Centre d’échanges de Perrade, Lyon.

“XVII^o exposition d’arts plastiques”, Palais des Congrès, Royan.

“Images détournées- Images détournées”, Organizada por el Centre Georges Pompidou.

“Dessins de la Fondation Maeght”, Saint-Paul de Vence, Musée Cantini, Galeries de la Charité.

“L’art contemporain dans les collections privées liégeoises”, Liège.

“La lithographie au XX^o siècle, Musée de l’Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d’Olonne.

“Divers aspects de l’expression plastique, de Picasso à nos jours”, présence contemporaine, Aix-en-Provence.

“Salonde mai”, París.

1981 "XV^o biennale internationale de gravure", Moderna galerija, Yugoslavia.

"Des artistes au Vert-Galant", Paris.

"Tendances de la peinture figurative contemporaine", Sarcelles.

1982 "Hommage à Aimé Maeght", Institut français, Barcelona.

"Dessins français contemporains", Galerie de la Seita, Paris.

"Dessins", Galerie Athanor, Marsella.

"Artist for Amnesty", Dublin.

"L'univers d'Aimé et Marguerite Maeght", Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.

"Choix pour aujourd'hui", Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

"Aimé Maeght et les siens", École des Beaux-Arts, Nîmes.

"Figuration/Defiguration", Galerie A.B.C.D., Paris.

"Banque d'images pour la Pologne", Fondation nationales des arts graphiques et plastiques, Paris.

"Arte italiana, 1960-1982", Hayward gallery, Londres.

1983 “Monument/Détournement”, bibliothèque municipale,
Boulogne-sur-Mer.

“Arte italiana”, Studio Marconi, Milán.

“Bonjour monsieur Picasso”, Musée d’Antibes, Antibes.

“Bonjour monsieur Manet”, Galeries Contemporaines du
Musée national d’art moderne Georges Pompidou,
París.

“Art en France, 1960-1980”, Coutances.

“Arte francés contemporáneo”, Buenos Aires,
Montevideo, La Pas.

“Modern nude paintings 1880-1980”, The National
Museum of Art, Osaka, Japón.

“Art tennis”, Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

1984 “Le Perugin, exercices sur l’espace”, Musée de Beaux-
Arts, Caen.

1985 “Il cinema”, Galerie Gastaldelli, Milán.

“Gustav Mahler, un homme, une oeuvre, une époque”,
Musée d’art moderne de la Ville de Paris, París.

“Nouvelle Biennale de Paris”, grande halle du parc de la
Villette, París.

12. BIBLIOGRAFÍA.

12.1. Bibliografía específica.

Siendo la bibliografía específica catálogos de exposiciones individuales de Adami, catálogos de exposiciones colectivas en las que ha participado y libros de artista dedicados a él, se ha preferido incluirlos por orden cronológico y no alfabético.

- _ *ADAMI Dimostrazioni* (1973). Francia, Maeght éditeur.
- _ ADAMI, Valerio (1989). *Les règles du montage*, Alençon (Orne), Librairie Plon.
- _ ADAMI, Valerio (1994). *Diario del desorden*, Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- _ ADAMI, Valerio (2002). *Dessiner. La gomme et les crayons*, París, Éditions Galilée.
- _ *Adami en Puisaye* (2003). París, Robert et Lydie Dutrou éditeurs.
- _ ADAMI, Valerio (2004). *Valerio Adami, disegno & confessioni*. Milán, Pagine d'arte.
- _ BONNEFIS, Philippe (2010). *Valerio Adami Portraits littéraires*, París, Éditions Galilée.

Catálogos de Valerio Adami:

Exposiciones individuales:

- _ *Adami, pintures, dibuixos, aquarelles 1970-1975* (1976). Barcelona, Galeria Maeght.
- _ Valerio Adami (1976). Zúrich, Galerie Maeght,
- _ *Adami* (1974). Milan, Studio Marconi.

12. Bibliografía.

- _ *Adami* (Octubre 1976). Derrier le Miroir nº 220. París, Maeght Éditeur.
- _ *Adami* (Mayo 1980). Derrier le Miroir nº 239. París, Maeght Éditeur.
- _ *Adami, peintures récentes* (1983). París, Galerie Lelong.
- _ *Adami pinturas* (1985), Oviedo. Museo de Bellas Artes de Asturias.
- _ *Adami Peintures* (1988). París, Galerie Lelong.
- _ *"89" Adami* (1989). París, Galerie Lelong.
- _ *Adami* (1990). Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.
- _ *Adami, pinturas dibujos* (1991). Valencia, Galería Fandos.
- _ *Valerio Adami* (1991). París, Galerie Lelong.
- _ *Valerio Adami* (1996). Frankfurt, Die Galerie.
- _ *Adami* (1996). Milán, Skira Editore.
- _ *ADAMI* (1990). Nueva York, Marisa del Re Gallery.
- _ *Adami retrospective* (2004). Atenas, Frissiras Museum.
- _ *Valerio Adami, stanze* (2004). Milán, Pagine d'arte.
- _ *Valerio Adami, Les années 60* (2012). París, Galerie Laurent Strouk.
- _ *Valerio Adami, Dall'Italia e la Germania alla Svizzera* (2012), Zurich, Galerie Hass.

Exposiciones colectivas:

- _ *Young Italians* (1974). Boston, Institute of Contemporary Art, Boston.
- _ *Salón de los 16* (1991). Madrid, Palacio Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ *Camilla Adami Valerio* (2009). Turín, Palazzo della Promotrice.

Libros de artista:

- _ Adami (Noviembre 1970). *Derrier le Miroir* nº 188. París, Maeght Éditeur.
- _ *Adami*, Milán, Studio Marconi.
- _ A (Noviembre 1973). *Derrier le Miroir* nº 206. París, Maeght Éditeur.
- _ Adami (Mayo1975). *Derrier le Miroir* nº 214. París, Maeght Éditeur.
- _ FIORIN, Egidio (2001). *COLOPHON Diciembre 2011. Numero 35 Monografico dedicato a Valerio Adami*, Belluno, Clophonarte.

12.2. Bibliografía general.

- _ ALFIERI, Vittorio (1991). *Mirra*, Madrid, Cátedra.
- _ ARGAN, Giulio Carlo (1988). *El Arte Moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Madrid, Ediciones Arkal.
- _ ARNHEIN, Rudolf (1995). *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza editorial.
- _ BASSANI, Giorgio (2003). *Gli occhiali d'oro*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.
- _ BARNICOAT, John (1972). *Los carteles, su historia y su lenguaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- _ BÉRCHEZ, Joaquín; BOZAL, Valeriano; BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; CHECA CREMADES, Fernando; MARÍAS, Fernando; RAMALLO, Germán; VALDIVIESO, Enrique; Dirigida por RAMÍREZ, Juan

12. Bibliografía.

Antonio (1997). *Historia del Arte, 3 La Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial.

_ BOATTO, Alberto (2003). *Pop Art*, Roma, Gius. Larteza & Figli Spa.

_ CALABRESE, Omar (1993). *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra. Signo e imagen.

_ CALABRESE, Omar (1995). *El lenguaje del arte*, Barcelona, Instrumentos Paidós.

_ CALVINO, Italo (2000). *I nostri antenati. Il cavaliere inesistente, il visconte dimezzato, il barone rampante*, Milán, Mondadori.

_ CHECA CREMADES, F., GARCÍA FELGUERA, M. S., y MORÁN TURINA, M. (1992). *Guía para el estudio de la historia del arte*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra.

_ DE CHIRICO, Giorgio (2004). *Memorias de mi vida*. Madrid. Editorial Síntesis.

_ DE LA CALLE, Román; et alt. (2008). *El arte necesita de la palabra*, Col.lecció Formes Plástiques nº 23 Imprenta provincial de Valencia.

_ DE SAUSSURE. Ferdinand (1945). *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada.

_ DONDIS, Donis A. (1997). *La sintaxis de la imagen*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

_ DU BOS, Jean-Baptiste (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, Valencia, Colección estética y crítica. Guaga Impresores S.L. Universitat de València.

_ ECO, Umberto (2004). *Historia de la Belleza*, Barcelona, Editorial Lumen.

12. Bibliografía.

- _ FRANCASTE, Galiene y Pierre (1998). *El retrato*, Madrid, Cátedra, Cuadernos de Arte.
- _ GANTEFÜHRER – TRIER, Anne (2009). *Cubismo*, Barcelona, Taschen.
- _ GIDE, André (1982). *Los sótanos del vaticano*, Madrid, Alianza Editorial.
- _ GIDE, André (1999). *Diario*, Barcelona, Alba Editorial.
- _ GIDE, André (2003). *El regreso del hijo pródigo*, Méjico, Editorial Séneca.
- _ GHYKA, Matila. C (1983). *Estética de las proporciones en la naturaleza y las artes*, Barcelona, Poseidón.
- _ GOMBRICH, E. H (1996). *La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*, Madrid, Círculo de lectores.
- _ HÖLDERLIN, Friedrich (2001). *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Ediciones Hiperión SL.
- _ HÖLDERLIN, Friedrich (2001). *Poemas de la locura*, Madrid, Ediciones Hiperión SL.
- _ HUGHES, Robert (1997). *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama.
- _ HUXLEY, Aldous (1971). *La isla*, Barcelona, Editorial Sudamericana.
- _ HUXLEY, Aldous (1963). *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza & Janes, SA., Editores.
- _ JOYCE, James (2002). *Dublineses*, Madrid, Cátedra.
- _ JOYCE, James (1996). *Retrato del artista adolescente*, Madrid, Alianza Editorial.
- _ JOYCE, James (2002). *Ulises*, Madrid, Cátedra.

12. Bibliografía.

- _ KANDINSKY, Wassily (1996). *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Editorial Paidós.
- _ KEATS, John (2002). *Hiperión (un fragmento) La caída de Hiperión (un sueño)*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- _ HONNEF, Klaus (2004). *Pop Art*, Colonia, Taschen.
- _ LAROZZI, Giampeiro (1995). *Storia dell'Italia Moderna dal 1861 ai nostri giorni*, Tascabili economici newton.
- _ LEOPARDI, Giacomo (1983). *Cantos*, Barcelona, Planeta.
- _ LUCIE – SMITH, Edgard (1995). *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Ediciones destino.
- _ McCARTHY, David (2000). *Pop Art. Movements in Modern Art*, Londres, Tate Publishing.
- _ ORWELL, George. (1970). 1984, Navarra, Salvat Editores.
- _ OSTERWOLD, Tilman (1992). *Pop Art*, Leipzig, Taschen.
- _ PANOFKY, Erwin (2005). *Estudios sobre iconografía*, Alianza Editorial.
- _ PÉREZ, Javier y GARCÍA, Manuel (1994). *El Siglo XX, persistencias y rupturas. Introducción al arte español*, Madrid, Silex.
- _ PIRENNE, Jacques. *Historia Universal. Las Grandes Corrientes de la Historia*, Barcelona, Ediciones Océano.
- _ POE, Edgar Alan (1998), *Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- _ RAMÍREZ, Juan Antonio (1981). *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.
- _ SAURA, Antonio (2004). *Escritura como pintura: sobre la experiencia pictórica: 1950 – 1994*, Barcelona, Círculo de lectores.

12. Bibliografía.

- _ SCHNEIDER, Norbert (1998). *El arte del retrato*, Colonia, Taschen.
- _ TABUCCHI Antonio (1994) *Sostiene Pereira*, Milán, Giangiacommo Feltrinelli Editore.
- _ TOMÁS, Facundo (1998). *Escrito, pintado: (dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*, Madrid, Visor Libros.
- _ TOSTO, Pablo (1998). *La composición áurea en las artes plásticas*, Buenos Aires, Edical.
- _ V.V.A.A. (1972). *El Arte de nuestro tiempo. Corrientes figurativas desde 1945*, Madrid, Al- borak editores.
- _ V.V.A.A. (1975). *Sociología e iconología del Pop*, Art Guida.
- _ V.V.A.A. (1979). *Historia del arte*, Barcelona, Salvat Editores.
- _ V.V.A.A. (1991). *Juan Gris*, Valencia, Ediciones Rayuela.
- _ V.V.A.A. (1995). *ARTE EN ESPAÑA 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial.
- _ V.V.A.A. (1997). *Historia Universal de la Pintura*, España, Espasa Calpe.
- _ V.V.A.A. (1998). *Pop Art*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- _ V.V.A.A. (1999). *MFA A Guide to the Collection of the Museum of Fine Arts*, Boston, Lou Jones.
- _ V.V.A.A. (2005). *Historia del Arte*, Madrid, Editorial Salvat.
- _ V.V.A.A. (2008). *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*. Valencia: Generalitat valenciana.
- _ V.V.A.A (1997). *Cinema, art i pensament*, Girona, Universitat de Girona, Servei de Publicacions del Ajuntament de Gironas. Centre Cultural la Mercè.

12. Bibliografía.

_ V.V.A.A. (2011). *Artistas sobre Outras Obras*, Revista Internacional com comissão científica e revisão por pares (sistema doublé blind review), Centro de InvestigaÇão & Estudios em Belas- Artes, Facultad de Belas-Artes, Universidad de Lisboa.

_ V.V.A.A. (2011). Quando os criadores apresentam obras de autores criadores: Actas do II Congresso Internacional Criadores *Sobre Outras Obras CSO'2011* , Facultad de Belas-Artes, Universidad de Lisboa, Centro de InvestigaÇão & Estudios em Belas- Artes.

_ VASSALLI, Sebastiano (1990). *La chimera*, Torino, Giulio Einaudi editore.

_ VILANOVA, Antonio (2000). *La obra del arte. La relación estética*. Editorial Lumen.

_VILCHES, Lorenzo (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Páginas web:

_ <http://www.exibart.com/>

_ <http://www.fahlstrom.com/>

_ <http://www.fondosdigitales.us.es>

_ <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/mengs-anton-raphael/>

_ <http://www.resonancias.org/content/read/795/homenaje-a-la-figuracion-narrativa-de-los-sesenta-en-paris-por-hector-loaiza>

Catálogos de artistas diversos:

Los catálogos se han referenciado por su año de publicación y no por su orden alfabético.

12. Bibliografía.

- _ *Patrick Caulfield. Paintings 1963 – 81* (1982). Texto de Marco Livingstone. Londres, The Tate Gallery y The Walker Art Gallery.
- _ *Equipo Crónica y Equipo Realidad*. Textos de Tomàs Llorente y Teresa Millet. Valencia, Sala Josep Renau 5/26 febrero de 1997.
- _ *Patrick Caulfield. The Complete Prints 1964 – 1999*. 9 febrero 1999. Texto de Mel Gooding. Londres, Alan Cristea Gallery.
- _ *Télémaque* (1998). Comisario Enmanuel Guigon. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- _ *MATTA* (1999). Comisaria Ana Beristain. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia y Fundación Caixa Catalunya.
- _ *EQUIPO CRÓNICA (2001)*, Catálogo razonado a cargo de Michèle Dalmace, Textos de Michèle Dalmace, excepto “La amistad y la palabra” de Tomàs Llorens. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- _ *MICHAEL CRAIG – MARTIN*. Comisario Enrique Juncosa. Valencia, IVAM Centro del Carmen, 21 septiembre 2000 al 7 enero 2001.
- _ *Erró, El gran collage del mundo* (2006). Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern.
- _ *MATISSE 1917-1941* (2009). Comisario Tomàs Llorens. Madrid, Museo Thyssen- Bornemis.

12. Bibliografia.