



Museo Nitsch, vista exterior, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Casa Morra – Archivio d'Arte Contemporanea, 2016. Escalera. Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

MUSEOS INESPERADOS: HERMANN NITSCH Y CASA MORRA

UNEXPECTED MUSEUMS: HERMANN NITSCH AND CASA MORRA

Rosalía Torrent Esclapés
Universitat Jaume I. Castelló

Resumen El propósito de este artículo es acercarnos a dos espacios artísticos de Nápoles. En primer lugar, al museo Hermann Nitsch, que recoge de forma monográfica el trabajo de este artista austriaco vinculado al accionismo vienés. Nitsch tiene una larga relación con Italia, especialmente a través de Giuseppe Morra, un coleccionista y mecenas napolitano que ha facilitado su presencia en la ciudad. En Nápoles ha realizado algunas de sus más significativas acciones. Ahora cuenta con este museo, donde fotografía y video conviven con pinturas e instalaciones que reviven mundos alquímicos e irreverentemente sagrados. Siguiendo con el legado de Morra, aludiremos a un nuevo proyecto que este apasionado del arte ha puesto en marcha en el Palazzo Ayerba d'Aragona Cassano: Casa Morra. Una insólita propuesta que a día de hoy tiene previstas exposiciones para todo un siglo y que, de momento, alberga instalaciones de Marcel Duchamp, John Cage y Allan Kaprow.

Palabras clave Museos de arte contemporáneo, Hermann Nitsch, Casa Morra, Nápoles.

Abstract The purpose of this paper is to approach two artistic spaces of Naples. Firstly, the Hermann Nitsch Museum, which collects in monographic form the work of this Austrian artist linked to Viennese Actionism. Nitsch has a long relationship with Italy, especially through Giuseppe Morra, a Neapolitan collector and patron who has facilitated his presence in the city. In Naples he has performed some of his most significant actions. Now he has this museum, where photography and video coexist with paintings and installations that revive alchemical and irreverently sacred worlds. Continuing with the legacy of Morra, we will allude to a new project that this art passionate has launched in Palazzo Ayerba d'Aragona Cassano: Casa Morra. This is an unusual proposal that, to this day, has planned exhibitions for a whole century and which, for the moment, harbours facilities for Marcel Duchamp, John Cage and Allan Kaprow.

Keywords Museums of Contemporary Art, Hermann Nitsch, Casa Morra, Naples.

Accionismo en el museo

El mayo del 68 se posicionó críticamente contra los museos, pero tal vez hubiera tenido sus dudas ante uno dedicado monográficamente a Hermann Nitsch, al fin y al cabo estaría acogiendo a uno de los suyos. O quizá no, quizá esa generación tan vehemente como políticamente incorrecta no hubiera defendido a capa y espada todas las acciones de este artista de los márgenes. El Nitsch de los mil rostros siempre nos deja uno con el cual disentir, pero su vitalidad, la explosión dionisiaca de la que se nutre y, en definitiva, el conjunto de su trayectoria, bien vale que un espacio nos permita ver una buena selección de su obra. En el caso del artista austriaco, y por el momento, son dos los museos que se le han dedicado: uno en su país natal, concretamente en Mistelbach, y otro en Nápoles. A este último nos referiremos en este artículo. Mientras que el primero fue fundado en el 2007 en la región austriaca de Weinviertel, donde Hermann Nitsch vive y trabaja, el segundo se abrió al año siguiente, en 2008, en una ciudad que también ha sido escenario de distintas acciones del artista y en la que ha pasado largas temporadas, residiendo en el mismo Museo, en el que dispone de un pequeño apartamento que le acoge en sus estancias napolitanas. También en Viena, dentro de la Fundación que lleva su nombre, podemos hacernos una idea sobre el trabajo del artista. Creada en 2009, es otro de los lugares en el que podemos acercarnos a su obra.

Volvamos, sin embargo, a los años sesenta, e incluso un poco antes, al año 1959. Es en esta fecha cuando se inicia la historia de un movimiento, el Accionismo Vienés, al que Hermann Nitsch perteneció, al igual que –especialmente– los artistas Günter Brus, Otto

Muehl y Rudolf Schwarzkogler. Austria todavía vivía en la resaca de la Segunda Guerra Mundial. Solo en 1955 se había acabado con la ocupación de un país aliado años atrás con el nacionalsocialismo. Sus valores tradicionales, su católica burguesía y un arte que no había logrado engancharse al carro de la modernidad, potenciaron la formación del Accionismo. Sus cuatro integrantes fundamentales no conformaron un grupo, pero sí formaron parte de una tendencia a contracorriente, que convulsionó el panorama artístico general –y no tan solo el de su propio país. Potenciados por las experiencias paralelas que van desde el *happening* norteamericano a Fluxus (a las que habría que sumar, entre otras, las de los multidisciplinares alemanes y las llevadas a cabo por los políticos situacionistas) tuvieron un eco verdaderamente importante. Al fin y al cabo, el arte seguía instalado en fórmulas que, por muy innovadoras que fueran, no dejaban de lado los soportes tradicionales. Así las cosas, el accionismo vienés, busca y consigue:

...mediante la introducción directa y subversiva del tema del cuerpo, cargar de nuevas energías y contenidos unos formalismos figurativos que potencialmente estaban ya vacíos y posibilita el regreso a las artes plásticas de manifestaciones radicalmente directas y también políticas. En este sentido el accionismo vienés se inscribe en el proceso observado desde los años 60 de retorno a los valores de la experiencia concreta e inmediata, de la discusión comunicacional y de las prácticas comunales del arte. (Klocker, 2008: 21).

Para estos nuevos creadores los modelos informalistas o del expresionismo abstracto,

tan activos en los cincuenta, estaban ya agotados –aunque en el caso de Nitsch se partiera de ellos. La pintura estaría acabada si solo se circunscribiera a la idea de la materia y el lienzo, por más que se utilizaran otros elementos ajenos al tradicional bastidor con su correspondiente tela. Había que hacer otra cosa, algo que inequívocamente se escapara del sistema y lo provocara. Aunque fuera con sangre. Y con sangre fue. Para todos, pero especialmente para Nitsch, que ya había ideado su Teatro de Orgías y Misterios, donde el líquido rojo se convertía en el principal protagonista. Los animales muertos llenaban con sus vísceras la escena de un teatro que alguien llamaría la escena del crimen.

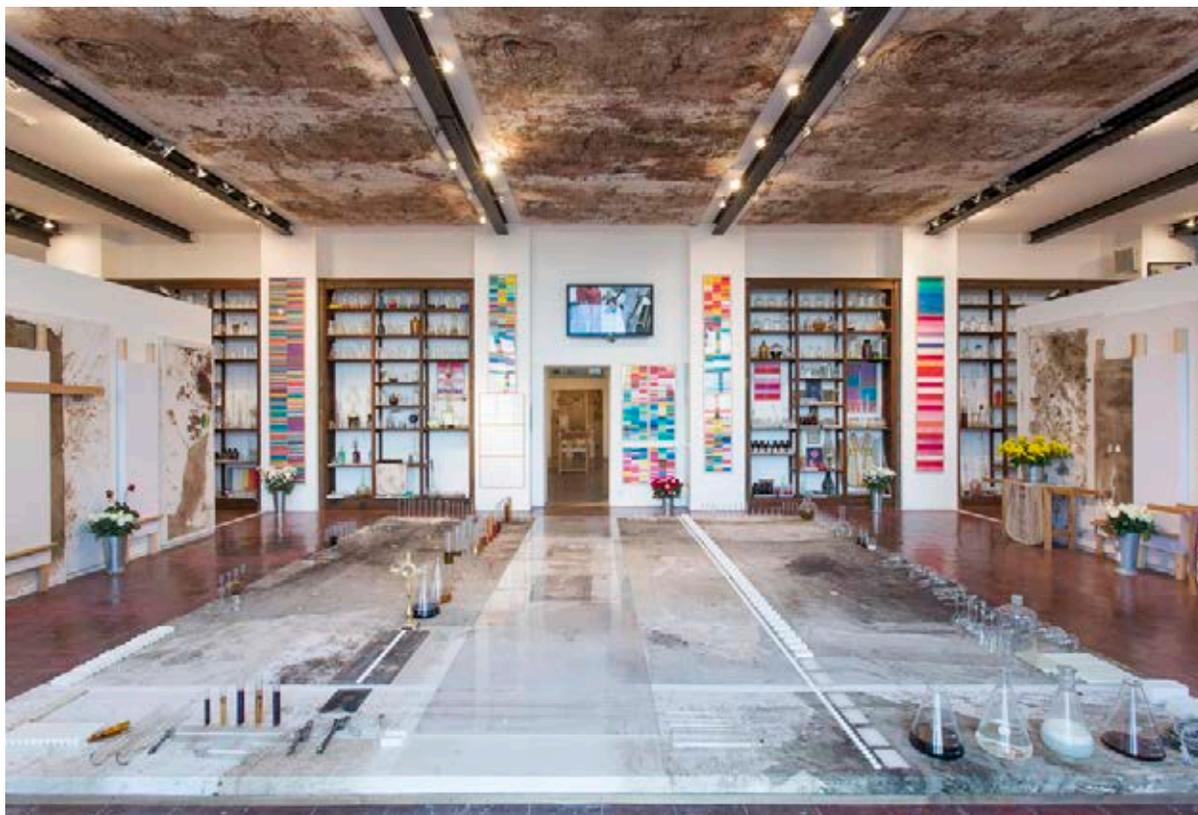
Más tarde volveremos con este teatro, de algunas de cuyas «representaciones» podemos ver imágenes en el espacio napolitano. Vayamos ahora con la idea del museo, que tan contradictoriamente convive con la obra de Nitsch. Los años sesenta en los que el artista consiguió poner en marcha su proyecto fue una década de ruptura de moldes, donde la idea futurista de la destrucción de los museos germinó en un contexto ideológicamente opuesto; «Museo: cementerios!... idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen [...] Museos: absurdos mataderos de pintores y escultores que se van masacrando ferozmente a golpes de colores y de líneas...» (Marinetti, 1909: 11-12) decían los futuristas en su primer manifiesto, fechado en el 1909. Su movimiento, que se acercó al fascismo, cabalgaba a favor de un futuro donde la verdadera vida sería privilegio de unos pocos, de aquellos que supieran vivir con la pasión del momento, impregnados de la idea de romper con el pasado, incluso de una forma programáticamente violenta.

Si bien en la década de los sesenta no se produce, ni por asomo, el radicalismo ideológico brutal que tuvieron los futuristas

contra el pasado, sí es cierto que en el ambiente flotaba el descontento contra una burguesía vigilante y contra una política conservadora que solo se mantenía por la resaca de la guerra. Pero pronto se iban a tambalear los cimientos que se mantenían en la vieja Europa, y las manifestaciones culturales formarían parte de los primeros síntomas de las novedades por venir. El museo tradicional también empezó a cuestionarse:

Algunos sectores de la cultura comenzaron a manifestar un posicionamiento crítico frente al poder establecido. Para ellos el museo concebido como un espacio separado del mundo, donde era posible una contemplación estética kantianamente desinteresada de los problemas de la vida real, era un dispositivo no solo anacrónico, sino también ideológica y políticamente sesgado que pronto se convertiría en bastión a derribar. En este contexto el lugar del artista y del activista se harían cada vez más próximos. (Jiménez-Blanco, 2014: 143).

Los trabajos de los accionistas eran todo menos susceptibles de ser contemplados desde un punto de vista kantiano y sí desde la pasión nietzscheana. Especialmente los de Nitsch. Esa pasión, y la liturgia, y la alquimia, conviven en el museo napolitano, al que el visitante llega tras sortear unas callejas en las que no falta la presencia de uno de esos altares con que la ciudad obsequia a creyentes y escépticos. Al final del laberinto se abre una pequeña plazoleta con hermosas vistas sobre la ciudad en la cual encontramos el museo, instalado en lo que antaño fue una pequeña central eléctrica: la estación Bellini, datada en 1891. Estamos en el barrio Avvocata de la ciudad, al que nosotros hemos accedido desde piazza Dante, uno de los centros de esta policéntrica ciudad. Tras una sobria recuperación arquitectónica, el edificio conforma un espacio definido como Museo / Archivo / Laboratorio, funciones todas relacionadas con el autor que nos ocupa.



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, vista de la instalación. Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.

El Museo Hermann Nitsch

El museo abrió, como hemos dicho, en el año 2008. Fue fundado por el coleccionista Giuseppe Morra, amigo de Hermann Nitsch y un personaje clave en la historia que estamos contando. Nacido en Nápoles, Morra es una figura insólita en el panorama del mecenazgo y coleccionismo internacional, por ese cierto espíritu anárquico que le sedujo desde joven y que sigue perviviendo en él, con todas las paradojas que queremos señalar en una persona de su posición económica y social. En 1974 abrió una galería en su ciudad, el Studio Morra, en la que proponía artistas como Gina Pane, Marina Abramovic, Günther Brus o el mismo Nitsch. Obsesionado con no ser un galerista-vendedor y sí un promotor de un arte de la idea –al fin y al cabo, ha

confesado que para él el arte es un medio para expresar un pensamiento filosófico– ha llegado hasta hoy mismo con esta concepción de lo creativo. En el 1992 las actividades del Studio se transfieren a la Fondazione Morra. El cambio lo era también de barrio: desde uno más de moda a otro degradado, si bien, como todo Nápoles, lleno de historia. La idea de potenciar un barrio a través del arte se concreta en un nuevo proyecto, el *Quartiere dell'arte*, con el intento, tal como se nos dice en la página de la Fundación, de crear «una red de identidades culturales y creativas operantes en el interior del barrio Avvocata de la ciudad de Nápoles, para regenerar y recalificar el área urbana a través de prácticas artísticas y culturales». En este sentido, con la apertura del Museo dedicado a Nitsch, la Fundación (seguimos en su página): «sienta las bases para



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, vista de la instalación. Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.

la activación de aquel proceso de renovación, de recalificación y de valorización urbana que el arte es capaz de desarrollar, entrando en contacto con los habitantes y las distintas realidades culturales y administrativas». Un proyecto ideado por el propio Morra junto a Pasquale Persico, Nicoletta Ricciardelli y Francesco Coppola que podríamos llamar utópico pero que entra en consonancia con la manera de entender el arte de Giuseppe Morra, que finalmente, en 2016, fundó la Casa Morra, otra idea hecha realidad a la que nos referiremos más adelante.

El museo Nitsch no es únicamente un lugar en el que mostrar las obras del accionista vienés, sino en el que generar la reflexión sobre su trabajo, que al fin y al cabo es una reflexión sobre la vida y la muerte, lo bello y lo macabro. En las creaciones artísticas de Hermann Nitsch

aflora de forma desnuda el elemento dionisiaco de la vida que conceptualizó filosóficamente Friedrich Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia*. Su Teatro de Orgías y Misterios, remite a las antiguas bacanales en las que las seguidoras de Dionisos celebraban la comunión extática con la naturaleza, la fusión de lo animal y lo humano, la alternancia de la vida y la muerte. En sus acciones artísticas asistimos, en primera persona y en directo, a la celebración ritual del carácter contradictorio de la existencia que, a semejanza del itinerario vital de Dionisos, entremezcla de manera indisoluble el júbilo y el desgarramiento más sangriento. El elemento dionisiaco latente en estas acciones artísticas propicia que en ellas, por más duras y terribles que resulten, siempre termine reafirmada la existencia. Y es que, como advirtió Nietzsche, el espíritu

sacrificial de las celebraciones de Dionisos es esencialmente distinto del que transmite Cristo; pues, mientras éste muere crucificado y resucita para revelarnos que la verdadera vida no es ésta, sino otra que está más allá de este mundo; Dionisos –al igual que el ciclo de la naturaleza de la que procede y a la que simboliza– nace, alcanza la plenitud, el júbilo y muere despedazado para renacer una y otra vez afirmando esta vida: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado. / ¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!». (*El nacimiento de la tragedia*, secc.9, 1872).

De ese teatro sabe mucho Italia, país con el cual el artista entró en contacto a través del coleccionista Francesco Conz. En Nápoles, Morra le invitó a su galería para realizar una exposición junto a una de sus acciones. Fue la *45.aktion*, realizada un 10 de abril de 1974; sus huellas están recogidas en el museo a través de las imágenes grabadas que de ella conservamos. Dos corderos fueron destripados y sus órganos e intestinos desparramados sobre un cuerpo desnudo masculino. La acción, a decir de Nitsch «muy bella, rápida e intensa» fue seguida, –según nos sigue contando el artista– con ardor y entusiasmo por los asistentes; también por el propio Morra, completamente entregado a la «fiesta» de la sangre. La policía llegó antes de que finalizase. Al día siguiente se le obligó a dejar Italia, junto con algunos compañeros extranjeros que le habían prestado ayuda. No era la primera vez que la policía intervenía en las obras de los accionistas. Ya en la primera acción realizada en Viena por Nitsch y Otto Muehl, en 1963, tuvieron que lidiar con su suspensión por parte de la autoridad. De nuevo un cordero eviscerado en directo, y crucificado, fue el eje de un espectáculo que se repetiría en el futuro con distintas ramificaciones. Se había vivido en directo el primer acto de Teatro de Orgías y Misterios que el artista había propuesto en años anteriores. Hoy

sigue trabajando en esta obra inacabable, que tuvo su particular hito en el año 1998. Llama la atención cómo lo anuncia, en nuestro país, una revista como *Ajoblanco*, quizá una de la pocas que podía acercarse a espectáculos de este tipo. Guillem Balagué la anunciaba así:

Nitsch ha pasado la vida convirtiendo orgías en arte, y su Teatro de Orgías y Misterios –un exceso dionisiaco que durará seis días– será la culminación de su obra. Comenzará a las 5.26 de la mañana del lunes 3 de agosto de 1998. A esa hora el sol estará desperezándose sobre el castillo Prinzedorf, la residencia de Nitsch en la baja Austria que, poco a poco, quedará envuelta por un extraño hilo musical de sonidos cacofónicos. Se oirán trompetas, se oirán pitos, se oirán tambores, todos a la vez y todos inarmónicos y disonantes. Tres carniceros arrastrarán un toro vivo hacia el patio del castillo y, bajo los tonos extáticos de la orquesta, será sacrificado, crucificado en el muro del establo y finalmente destripado de un modo sistemático. Sus entrañas irán cayendo de su esqueleto y los asistentes de Nitsch se entretendrán recogiendo del suelo los intestinos, el hígado y demás restos para devolverlos a su coraza. Nitsch irá humedeciendo la escena con sangre caliente y agua que empapará las entrañas, las manos y la ropa de todo el mundo [...] Nitsch ya tiene encargado el atrezzo: tres toros vivos, quince corderos muertos, camiones de intestinos, uvas y flores, mil metros cuadrados de ropa blanca, dos mil litros de sangre fresca, trescientos modelos y músicos y tres carniceros. (1998: 86).

Estas y otras muchas acciones han jalonado el discurso de un artista en cuyo museo, sin embargo, reina más un ambiente mágico y alquímico que directamente provocador. Porque los videos (más duros) que se intercalan en la instalación se proyectan en pantallas de un tamaño medio que no chocan con el conjunto de una instalación ciertamente cautivadora, presidida por la imponente *Farmacia*, que de alguna manera cobija y protege los sucesivos cambios en la obra (hay que precisar que estamos ante un centro dinámico, de propuestas cambiantes, que va variando sus contenidos en





Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018. Museo Nitsch, Nápoles (detalle). Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, Museo Nitsch, Nápoles (detalle). © Fondazione Morra.

el tiempo, lo que asegura la vuelta de los visitantes). Actualmente, y desde abril de 2016, se puede ver el montaje «Arena, Opere dall'opera», que recoge vestigios de las acciones 45 (a la que ya nos hemos referido), 135 (que tuvo lugar en La Habana en 2012) y 140 (celebrada en Berlín en 2013), así como la Instalación homenaje a Alberto Burri de 2015 en Città di Castello.

Desde fuera del museo, una gran cristalera nos permite ver parte del interior, y atisbar la *Farmacia*. Una vez dentro del edificio, podemos detener nuestra mirada en enormes estanterías con los distintos elementos que la componen: una amplia variación de frascos de vidrio de laboratorio entre los cuales matraces, pipetas y tantos otros, pigmentos, instrumentos quirúrgicos, tablas cromáticas... todo ello mezclado con objetos y prendas de la liturgia católica, incluida la reproducción de la cabeza de Cristo doliente. Esta acumulación

de objetos se repite en las instalaciones que, sobre mesas alargadas o especie de caballetes, se distribuyen en el espacio remitiéndonos a las diversas acciones del artista. Me recuerdan, en su concepto, al maestro de la Bauhaus Johannes Itten y su exploración de los contrarios. Nitsch opone la frialdad del vidrio y el metal con las telas coloridas de casullas o estolas. O el metal de tijeras y pinzas con la ductilidad de la cera. Pero también, y sobre todo, enfrenta lo primario de las acciones (los momentos de desbordamiento y éxtasis y muerte) con el cuidadoso orden con el que expone los restos de sus acciones. También sus teorías del color (en el museo pueden verse parte de sus «escalas») están en consonancia con las de algunos maestros de la escuela alemana, como Kandinsky, y en general con la idea de las correspondencias, en las que los colores nos llevan a la idea de sonidos musicales, olores o sabores. Todo ello se funde



Hermann Nitsch, *Arena. Opere dall'opera*, 2016-2018, Museo Nitsch, Nápoles. Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra. Detalle de la instalación.



Hermann Nitsch, instalación permanente, 2008, Museo Nitsch, Nápoles (detalle). © Fondazione Morra.

en el teatro de Orgías y Misterios, que parte con la idea romántica del arte total. La música tiene también su protagonismo, pues los sonidos forman parte del todo del artista, que, desde su vertiente dinonisiaca, podemos unir a nuestro músico Carles Santos.

Junto a los videos y objetos quirúrgicos y religiosos integrados en las distintas salas del museo, nos encontramos con obras pictóricas de Nitsch. En ningún caso debemos olvidar que sus orígenes estuvieron en la pintura. Los montajes a partir de sus acciones tienen cualidades compositivas y de color que nos remiten a esta

actividad, que por sí sola tiene un gran interés. Partiendo del tachismo (esa forma europea de ver el expresionismo abstracto estadounidense), el autor sigue hoy unido al gesto intuitivo, elaborando unas obras que destilan vitalidad. Empezó con la pintura, la abandonó para dejarla que ella misma viviese a través de las telas manchadas de sus acciones, y la recoge de forma independiente años más tarde.

En principio era el rojo el color con el que trabajaba. Las líneas rojas descendentes por la superficie del lienzo eran las que discurrían por el cuerpo de sus hombres y mujeres

crucificados en sus acciones. Pero en el museo también nos encontramos con impactantes pinturas negras; y, sobre todo, con otras de tonos ocre, acuosas, como líquido amniótico teñido de muerte. También con algunos ejemplos de esos colores más brillantes que también utiliza en los últimos años. En todos los casos, la pintura aparece como desparramada o vertida por la tela. Salpicada sobre ella, o dispersada con las propias manos del artista, es el gesto vital de un creador vital, por mucho que sus obras estén relacionadas con la muerte y el sacrificio, cosa que, –además de bastantes choques con las autoridades– le ha valido la suspensión, en el museo Jumex de Ciudad de México, de una exposición ya programada. La acusación: el sacrificio en vivo de animales (cosa que no se produce en sus acciones desde 1998). Entraríamos aquí en una discusión de muchos matices, que nos remite de nuevo a la paradoja del sacrificio y la vida.

Casa Morra

Al museo Nitsch habíamos llegado ayudados de un plano que nos condujo, a través de un estrecho callejón, a una plazoleta desde la cual tenemos unas preciosas vistas de la ciudad. Allí nos hablaron de un nuevo proyecto de Giuseppe Morra, Casa Morra, apenas recién inaugurada, en octubre de 2016, en el Palazzo Ayerbo d’Aragona, un lugar realmente sorprendente al que nos costó llegar. Ni siquiera el vecino al que preguntamos, que vivía justamente al lado, supo darnos razón del lugar. Y es que para acceder a él hay que atravesar un portalón sin indicaciones que da a un gran patio en el cual aparece el palacio. Finalmente lo encontramos. El palacio, que tiene que ser restaurado, albergará en el futuro la colección de Morra, que comprende más de 2000 obras. Con el tiempo, se distribuirán



John Cage - Marcel Duchamp - Allan Kaprow, 2016, vista de la instalación, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante © Fondazione Morra.



Marcel Duchamp, 2016, vista de la instalación, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.

en los 4.200 metros cuadrados del inmueble, que progresivamente será reparado para poder contenerla. En el futuro, además de a los accionistas, sus estancias acogerán las obras de aquellos movimientos y creadores que de alguna manera tienen una relación con los presupuestos vitales de aquellos: Gutai, Fluxus, Living Theatre, experiencias de happening, poesía visual... todo lo que ha subyugado a Morra durante su ya larga etapa de mecenas y coleccionista.

El edificio es impresionante, también por el contraste entre lo que entrevemos que será en el futuro y lo que actualmente es. De momento está en obras y tan solo algunas salas son de acceso al público. Según nos indica Claudia Rusciano, el edificio, descrito por Celano a fines del siglo XVI como una casa de campo para solaz de los nobles, se convirtió luego en pabellón de caza para ser convertido finalmente en residencia. Destaca en ella su escalera, atribuida a Ferdinando Sanfelice, a quien se debe



John Cage, *Not wanting to say anything about Marcel* (1969), 2016, Casa Morra – Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

algunas de las más bellas escaleras abiertas de la ciudad. Intervenciones posteriores eliminaron elementos barrocos y le dan al edificio un aire clásico, escenario imponente para este nuevo paso en la construcción de un Quatiere dell'Arte.

El proyecto de Morra para esta Casa es del todo menos usual. Ha planeado muestras que van desde el 2016 hasta el 2116, esto es, ya tiene un programa elaborado para todo un siglo. El año de su inauguración, 2016, ha establecido un diálogo entre Allan Kaprow, Marcel Duchamp (ya veremos en qué sentido) y John Cage. Si se sigue el orden esperado, en los últimos meses de 2017 y durante otro año, podremos ver a Julian Beck, Shozo Shimamoto y Hermann Nitsch, al año siguiente a Giulio Paolini, Luca Maria Patella y Vettor Pisani. A partir de 2019 Nanni Balestrini, Ugo Carrega y Arrigo Lora Totino. En el 2020 Al Hansen,

Charlotte Moorman y Nam June Paik. En el 2021 Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler y Gerhard Ruhm. En el 2022 Marina Abramovic, Urs Lüthi y Gina Pane. Tendremos que esperar, entonces, al año 20, para ver a la primera mujer de la colección, la performer y violoncelista Charlotte Moorman; dos años después se contará con Pane y Abramovic. Enseguida, sin embargo, se integra a Hermann Nitsch, tan querido por Morra. Y después... una pausa, para recomenzar las exposiciones en el 2025.

Si hemos hecho esta prolija reseña de los artistas que expondrán en Casa Morra hasta el 2023 es para llamar la atención sobre dos hechos, o mejor, sobre dos números: el 3 y el 7. Como vemos, se ha planteado un periodo de siete años y en cada uno de ellos aparecen tres artistas. A partir de 2025, en periodos de tres años, y hasta siete veces, se ha elaborado una programación buscando instalaciones

y grupos. Más tarde tendremos retrospectivas-archivos (en el 2056 reaparecerá Nitsch). Un descanso en el 68 (hará un siglo del mayo francés) y 69. A partir del 2070 y también en ciclos de siete años, nuevas adquisiciones y jóvenes maestros, luego, periodos de tres para una nueva era y nuevos mundos. Ciclos que juegan con dos números con sus correspondientes simbolismos: El número 3 representa el principio universal de la alquimia: azufre, sal y mercurio (las *Tria prima* de Paracelso); el 7 los siete metales planetarios. El primero, número sagrado; el segundo, definitivo en el ritual masónico. En cualquier caso: números para cumplir un ciclo de cien años, en los que las futuras generaciones podrán ver las exposiciones previstas y que de algún modo se han pergeñado siguiendo el discurrir del juego de la oca, en el que los participantes se pueden entrecruzar, andar hacia adelante y retroceder.

No hay que negarle originalidad a la idea. Y cabe añadirle el eco de una cierta nostalgia. No podremos ver el crecimiento de la Casa. Nos viene a la mente el «Cuán largo me lo fiáis» de *El burlador de Sevilla*, la gran obra de Tirso de Molina. También el autorretrato esqueletizado del socarrón James Ensor, quien se pinta en ese futuro en el que ya habría desaparecido la carne de su cuerpo. Es cierto, no podremos asistir a la mayor parte de las exposiciones ya programadas. Demasiado tiempo son cien años, pero el gusto de perdurar a través de las obras es sin duda algo muy humano. Lo saben bien los artistas, pero también y muy especialmente coleccionistas y mecenas, que no querrían ver desaparecer en el vacío lo que ha sido parte de su itinerario vital. En cualquier caso, el ejercicio de futuro al que se somete no deja de atraernos. El proyecto de esta Casa es sin duda uno de los más singulares que se han dado en la historia del arte contemporáneo.

Ante la pregunta de por qué había escogido el sencillo nombre de Casa para un propósito tan complejo, responde Morra:

La casa es tu casa, es tu lugar, este es un espacio que me refleja, al mismo tiempo es un espacio abierto a la fruición pública y todas las personas que ya viven allí, las que vivirán por breves o largos periodos de tiempo, todos aquellos que gravitan alrededor y colaboran con nosotros son como una familia (entrevista de Marina Guida, 2016)

En este espacio que quiere ser personal y humano, a pesar de su magnificencia arquitectónica, se abrió, el 28 de octubre, una primera exposición con los artistas que ya hemos citado: Allan Kaprow, Marcel Duchamp y John Cage.

Todos ellos (y por eso los elige Morra) han manejado el azar para sus realizaciones. Como parece regir el azar un juego de la Oca que tantas veces se nombra para hablar de la Casa Morra. Un juego que, en espiral, nos conduce a la casilla 63, una casilla a la que llegaremos tan solo cuando saquemos una puntuación exacta, si ésta no llega, retrocederemos y avanzaremos al albur de los dados, al albur de la vida. Aunque ¿es cierto que este juego es tan azaroso? Dice Aldo Nove:

Las cosas que podríamos decir sobre el juego de la oca, entrando en el detalle, son innumerables, pero baste saber que nada, en el tablero clásico, está «al azar». El azar, lo imprevisto, está dado por el elemento aleatorio del lanzamiento de los dados, que sin embargo corresponde a una combinación de probabilidades estadísticas muy limitadas (y, por tanto, de algún modo, sin perder el elemento de sorpresa, «manejable» y «agradable») (2016: 81).

Este texto, reseñado con toda intencionalidad en la Fundación Morra, nos habla de cierto control sobre el azar. Y es que quizá nada se da totalmente de forma azarosa. En relación al proyecto que ahora nos ocupa, los nombres de los artistas, sus idas y venidas a lo largo de las estancias del Palazzo Ayerbo d'Aragona, están calculadas para ir apareciendo no de un modo aleatorio, sino siguiendo la espiral que describe el juego anunciado (porque de eso habla el tablero de la Oca, del discurrir de la vida en



Allan Kaprow, *Stockroom* (1957-1964), 2016, Casa Morra - Archivio d'Arte Contemporanea, Nápoles.
Fotografía: Amedeo Benestante. © Fondazione Morra.

la que se producirán encuentros y desencuentros, estímulos y frenos, hasta llegar –o no– al jardín de la casilla 63).

El recorrido en espiral que nos propone Morra en su nueva Casa, empieza en la imponente escalera y nos conduce a las salas del museo que, de momento, están montadas. Es necesario empezar dirigiéndonos a la del gran referente del arte del siglo XX: Marcel Duchamp, de quien vemos una puesta en escena que incluye un soporte similar a *El gran cristal* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, la emblemática obra del autor francés. Allí se albergan los grabados realizados en 1967-68 para la publicación *The Large Glass and Related Works*, editada por Arturo Schwarz, además de otros trabajos y fotografías.

No somos nosotros quienes vamos a revelar el papel capital que *El gran cristal* tiene en la historia del arte, pero sí constatar la emo-

ción que produce la inusual interpretación que encontramos en Casa Morra. Dispuestos los grabados en las partes inferior y superior de un vidrio cortado –como en el original– por su mitad, aparecen las enigmáticas figuras que nos legó Duchamp: en la parte inferior, los grabados del equipo soltero, la chocolatera o los testigos oculistas, y en la de arriba la novia y el marcador-nebulosa. Muy compleja y muy bella es la interpretación de esta obra que aparece en *Apariencia desnuda* de Octavio Paz, sin duda la más convincente de todas las que se han llevado a cabo sobre la obra del artista, y en la que no falta el reconocimiento de la paradoja, evidente cuando se habla de la Novia:

El misterio de la Novia no procede tanto de la carencia de noticias como de su abundancia. La *Caja Verde* contiene una descripción de su morfología y de su funcionamiento bastante completa. Con frecuencia esas notas son ambi-



guas y aun contradictorias; sometida a la operación de la meta-ironía, la fórmula de Duchamp: *belleza de precisión*, se convierte en una trampa de incertidumbres y confusiones. (1973: 46).

Si el relato puede comenzar con la obra de Duchamp, en realidad continúa también con él. Y es que la instalación de John Cage en Casa Morra *Not Wanting To Say Anything About Marcel* (1969), está basada, precisamente, en el recuerdo de este artista, que había muerto el año anterior. El título procede de otro artista, Jasper Johns, quien, interpelado a hablar sobre el recién fallecido dijo no querer decir nada. Ocho paneles en plexigás serigrafados en los que las letras son protagonistas, se colocan en una mesa ranurada no siguiendo siempre el mismo orden. La dosis de azar necesaria para formar parte del legado Morra. Cage, a semejanza de las experiencias dadaístas, busca destruir la sintaxis no solo con la voz:

... también lo busca mediante la tipografía utilizando el azar como método efectivo para liberarla. En este sentido homenajeó en 1969 a Marcel Duchamp con un múltiple titulado *Not Wanting To Say Anything About Marcel* utilizando el azar a través del *I Ching*. En esta obra las palabras tenían un origen azaroso al igual que las letras que la componían así como la disposición espacial entre ellas. El objetivo era dejar a las palabras ser lo que son en el mismo sentido que permite a los sonidos ser ellos mismos con el fin de no dejarse arrastrar por el lenguaje. (Ariza, 2008: 71).



En la estancia de Allan Kaprow.

Mucho que ver, por supuesto, con el antimétodo literario de los dadaístas. Un antimétodo que potencia el azar, llevado al extremo con el tercero de los artistas que por ahora ocupa el espacio: Allan Kaprow. Como si se tratase de una espiral, la obra de este artista remite a la de John Cage, pues para él fue definitiva su asistencia a los cursos de música experimental impartidos por aquél en la New School for Social Research de Nueva York entre 1956 y 1958. En Casa Morra nos

encontramos con una edición de la obra *Stockroom*, en la que se rompe la distancia entre el artista y el espectador, a quien se hace partícipe del resultado final de la obra. Este *Almacén* o *Depósito* propuesto por Kaprow debía ser intervenido por el visitante de la exposición. Al lado de la estructura del «almacén», un cartel nos anuncia:

Esta versión de *Almacén* debe ser pintada cada día por los visitantes con colores diversos: blanco, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta, negro; repitiendo esta secuencia cada ocho días. Las personas que tengan el gusto de participar, encontrarán pinceles adecuados, rodillos, una escalera y algo para proteger los vestidos. ¡Sentíos libres de participar en esta experiencia!

Desde las ventanas de Casa Morra se puede ver una colina donde se encuentra la Viña San Martino, hoy monumento nacional. Morra la compró en 1988 y la puso en funcionamiento. De algún modo forma parte también de un modo de entender la creación y el crecimiento. En las uvas que cada año madurarán para darnos el vino, se intentará minimizar el riesgo del azar, pero el sol, la lluvia o el frío actuarán sobre ellas. Pero el universo es azaroso, parece empeñado en desbordar las ideas de previsión y límite.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA, Javier (2008) *Las imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.
- BALAGUÉ, Guillem (1998) «Hermann Nitsch», *Ajoblanco*, segunda etapa, núm. 104.
<http://www.fondazionemorra.org/it/la-fondazione/storia> [fecha de consulta 22 /06 / 2017]
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2014) *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid: Cátedra.
- KLOCKER, Hubert (2008) «Accionismo Vienés. Bodypolitics», *Accionismo Vienés. Gunter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Junta de Andalucía.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909) «Fondazione e Manifesto del Futurismo», *Teoria e invenzione futurista*, Milano: Mondadori, 1983.
- MORRA, Giuseppe (2016) entrevistado por Marina Guida. «Casa Morra. Entrevista a Peppe Morra», <http://www.artapartofculture.net/2016/11/05/casa-morra-intervista-a-peppe-morra/> [fecha de consulta 17 /06 / 2017]
- NIETZSCHE, Friedrich (1872) *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 1973, secc. 9
- NOVE, Aldo (2016) «Solo un'Oca ci salverà», *L'Espresso*, 18/12/2016
- PAZ, Octavio (1973) *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, México: Ediciones Era, 2008.
- RUSCIANO, Claudia, «Relazione Storica. Ricostruzione delle fasi costruttive attraverso l'analisi delle principali fonti documentarie e cartografiche». http://www.fondazionemorra.org/images/Casa_Morra/Cenni_Storici_Palazzo_Cassano_d_Aragona.pdf. [fecha de consulta 31/ 06/ 2017]

Recibido el 10 del 7 de 2017
Aceptado el 11 del 10 de 2017
BIBLID [2530-1330 (2017): 360-77]



Hermann Nitsch, permanent installation, 2008, Museo Nitsch, Nápoles (detalle), © Fondazione Morra