

GIUSEPPE PANZA DI BIUMO. COLECCIONISMO. ARTE. ILUMINACIÓN

Juan Agustín Mancebo Roca
Universidad de Castilla-La Mancha

Coleccionar como búsqueda personal. Más allá del utilitarismo mercantilizado e incluso del diletantismo snobista en que el coleccionismo no obedece sino a motivaciones de lo superfluo, Giuseppe Panza ha reunido, a lo largo de su vida, y especialmente durante los veinte años comprendidos entre 1956 y 1976, una exquisita colección de obras de arte para intentar comprender su época, desentrañar su significado, para conseguir aprehender el espíritu del tiempo *-zeitgeist-*, cuya confusión se ha permeabilizado a través de su cultura. Panza ha llegado al coleccionismo como un proceso de descubrimiento y comprensión de lo que se oculta, de lo que hay más allá, de lo trascendente en la obra de arte. Su sensibilidad ha ido desde obras en que se manifestaba el desencanto epocal hasta el arte de la presencia pura, definido por su contenido espiritual y trascendente. Por ello, cualquier acercamiento a su figura y a su colección está determinado por una cuestión intrínseca y personal que entiende la obra como un modelo estético en que emana el sentido último de la existencia.

Ese proceso de conocimiento no ha estado exento de dolor. Considerémoslo como un proceso de aprendizaje que le ha llevado a reflexionar sobre lo que le rodea. Desde muy joven Panza ha estado interesado por la filosofía, la literatura y el arte, inquisiciones que han determinado una senda personal arriesgada y comprometida en la que ha operado hasta las diversas institucionalizaciones de su colección, como un *outsider* y en que ha trasladado una pasión por el arte focalizado en obras de periodos y artistas exclusivos que a través de su obra manifestaban las grandes cuestiones existenciales “el miedo a la muerte, aceptar la idea que un día no existiremos, de que no veremos más o definitivamente la luz del sol, era el motivo que me inducía a buscar otros artistas” (Panza, 1993: 79). Esa constante interrogación sobre el destino permanece en otra de sus colecciones, la de los *teschi* (calaveras del siglo XVII) orientales y occidentales.

La Colección Panza ha materializado toda una vida de investigaciones en el ámbito de las ciencias y las humanidades. Una compilación condicionada por el saber,

la sensibilidad y una enorme percepción para comprender las bifurcaciones de lo moderno de manera exclusivamente personal, “tengo la convicción de que mi colección es continuación de mi pensamiento, concreción de mi concepción de la vida. Seleccione a mis artistas cuando noto en sus obras una cierta coincidencia con mi manera de juzgar la vida”. (Celant, 1988: 8)

Todo ello se ha concretado en uno de los mejores conjuntos de arte de la segunda mitad del siglo XX que ha recorrido sucesivamente los informalistas europeos, los expresionistas americanos, el pop, el minimalismo, el conceptual, el ambiental y, actualmente, el arte de los jóvenes artistas californianos que, sin el colchón cronológico que determinará su trascendencia dentro de la historiografía artística, el coleccionista entiende, al desarrollarse fuera de los tiránicos dictados imperantes en Nueva York, como una de las más estimulantes formas artísticas de la actualidad. La estructura de la colección se sustenta sobre varias obras fundamentales del periodo creativo más intenso de un artista determinado, una configuración que amplifica su importancia por el número de obras y su categoría dentro de cada uno de los movimientos representados. “Buscaba el mejor período de cada artista. Es un hecho que los artistas del siglo XX, más que los de otros períodos, tienen un breve período de fuerte creatividad. Cuando este período termina, las obras realizadas después no son tan buenas como las de antes. No compraba uno o dos ejemplares, sino todos los cuadros que era posible comprar. Una vez la decisión estaba tomada, estaba seguro de que la obra tenía que ser adquirida en la medida más amplia posible” (Knight, 1985: 21-23).

La colección ha alcanzado tintes de leyenda por el modo en que ha sido reunida, ordenada y gestionada. Panza se define como un autodidacta, un compilador que pasea, observa exposiciones, galerías, museos, que lee ávidamente revistas y artículos especializados, que visita estudios para conocer, para lograr captar la tensión del momento a partir de la experiencia estética. Un autodidacta que organiza su tiempo libre sin que su pasión por el arte le haya perjudicado en sus negocios y su patrimonio familiar.

La colección es, asimismo, testimonio de un periodo histórico que ha reflejado fielmente su tiempo y que se interroga permanentemente. Iniciada a mediados de los cincuenta, no es extraño que las primeras pinturas fueran informalistas y expresionistas. Su gestación corresponde a un periodo que en cualquier discurso está marcado por el sino de la sospecha. A esto contribuye la descomposición de lo humano, el fracaso de la razón y las tensiones ideológicas de un siglo estigmatizado por la catástrofe. Las obras

que ha ido adquiriendo a lo largo de su vida no obedecen solamente a un condicionante estético, sino a una afinidad personal en que lo emocional esta permanentemente presente y es capaz de universalizar su mensaje, “lo que me interesa -escribe- es buscar valores que no dejen de ser válidos, lo que es definitivo, lo que es fundamental en la existencia del hombre. Como en la vida siempre he procurado encontrarle un significado a las cosas y a la realidad, por eso mismo he llevado a cabo esta búsqueda frente a los artistas. Pienso que el arte no puede existir al margen del significado. Para mí el arte consiste, por definición, en significar. Se trata de comunicar un mensaje y la obra, por así decirlo, le da cuerpo a ese mensaje. Y la función del artista consiste en definir su pensamiento de una manera sintética que pueda ser comprensible para todo el mundo, sin diferencias idiomáticas, porque el arte es un lenguaje universal” (Panza: 1976).

La formación intelectual

Desde su juventud Giuseppe Panza huye, en la medida de lo posible, de una vida pragmática, de una praxis vital en que el trabajo y el éxito social sean determinantes en su formación personal dentro de una familia de marcado carácter burgués mediatizada por el triunfo empresarial.

Su padre fue un conocido comerciante que tenía una filosofía de trabajo -y de vida- basada en los beneficios económicos y sociales que éste produce. Su intuición para los negocios y sus logros empresariales hicieron que el rey Victorio Emmanuel II le concediera en 1940 el título de conde. Su hijo ha heredado el título, pero no así las motivaciones de su padre probablemente influenciado por la personalidad de la madre y, en menor medida de una tía suya. Apasionadas de la pintura inculcaron al joven Giuseppe su gusto por el arte y la cultura. Esta influencia le hizo inclinarse por un modelo de vida no “productivo”. Giuseppe Panza ha querido observar, intervenir en el mundo de manera distinta. No se trata de establecer un proceso productivo de réditos económicos, sino poder contemplar lo que sucede como modelo de crecimiento personal. Aparte de la influencia materna, que cinculó su espíritu en los mejores museos y galerías de Italia, al joven sólo le interesaba todo aquello que pudiera encontrar en los libros, fundamentalmente de filosofía e historia del arte, en los que intentaba encontrar respuestas a sus preguntas que a menudo eran angustiosas. Sus estudios en el liceo privado Malagugini, por otra parte, le aportaron una visión cultural caracterizada por el subjetivismo, el clima laico y el idealismo de los años veinte. Esto supuso un

desencuentro familiar cuando sus intereses se centraron exclusivamente en lo contemplativo abandonando los preceptos que su familia había tratado de inculcarle.

Panza estaba estigmatizado por la voluntad de conocimiento. Descubrir lo que se oculta. Leer, como hacían los personajes de *Las Ciudades Invisibles*, en casillas cerradas para descubrir que había sucedido en esa superficie que simulaba opaca. Otra experiencia fundamental del joven Panza fue la participación en la restauración de un palacio que un tío suyo había adquirido en los treinta cerca de Varese en que recuerda que “pasaba muchas horas haciendo ese trabajo, para ver como las imágenes se hacían visibles”. (Jiménez y Mack, 2007: 382). Hay que referirse igualmente a una larga convalecencia debida a la escarlatina en que pudo dedicarse a estudiar profundamente la historia del arte italiano, “mi interés por el arte se remonta a 1936 cuando era joven y me entretenía mirando las ilustraciones de arte de la Enciclopedia Treccani y adivinado, tras cubrir los pies de foto, el autor y la escuela. Esto lo hacía con el arte antiguo, pero ya me interesaba el arte contemporáneo que estaba representado por Braque, Picasso, Sironi y Morandi” (Celant, 2000, p. 29). Su futura colección tendría, como hemos apuntado, un efecto similar, intentar desentrañar a través del conocimiento profundo de la obra de arte, los interrogantes de la existencia.

Su interés por el arte se afianzó. Las presiones familiares unas veces y las económicas otras, no evitaron su empeñamiento por dedicarse a algo que no era “económicamente productivo”. El arte era un antídoto para las grandes preguntas de juventud en que la intensidad de las dudas lo desbordaba. Panza ha reconocido que encontraba su situación personal cercana a los personajes de gran profundidad psicológica de la novela rusa del XIX, especialmente los de Tolstoi y Dostoievsky.

Otra experiencia trascendente fue la temporada que pasó en Suiza internado en un campo de refugiados y en que amplió sus estudios de las humanidades a la astronomía, la historia natural e incluso la física, lo que supuso desplazarse a otras materias que no había experimentado previamente. La guerra fue, del mismo modo, decisiva: intensificó su descreimiento y su desesperanza, lo que establecerá un modelo de valores en que la ciencia adquiere el papel reservado para la teología.

Tras la guerra se doctoró en derecho y decidió, para tranquilidad de su familia, dedicarse a los negocios familiares. Durante toda su vida de coleccionista ha protegido celosamente los intereses patrimoniales de su familia. Cuando la adquisición de obras de arte generó un riesgo económico antepuso el bienestar de su familia al crecimiento de su patrimonio artístico.

Una colección atípica

Su colección se inicia modestamente, una filosofía que ha permanecido vigente a lo largo de toda su vida. Pese a estar económicamente desahogado, Panza siempre puso límite al precio de las obras que adquiría, estipulado en aproximadamente 10.000 dólares, lo que le ha procurado cierta leyenda dentro del coleccionismo, así como considerables disgustos al no poder financiar obras que escapaban a su poder adquisitivo y que posteriormente se revalorizaron siendo inalcanzables como fue el caso de Jackson Pollock. Su colección se inicia con recursos económicos relativamente bajos y una disponibilidad de espacios para exponerlas.

Una de las primeras decisiones que tomó fue la de dedicar sus esfuerzos a artistas emergentes. Era una cuestión que, fuera del ámbito del reconocimiento del entorno artístico y una mirada escrutadora sobre su tiempo, tenía que ver sus posibilidades económicas y su sensibilidad artística. Las obras maestras quedaban fuera de su alcance -Panza ha reconocido su interés por los maestros renacentistas- y las obras mediocres no le satisfacían, ya que ha manifestado que no le generan ningún beneficio espiritual. Era factible comenzar la colección con artistas que estaban iniciando su trabajo, que no fueran suficientemente conocidos y que pudieran adecuarse a una política de adquisiciones arriesgada pero económicamente viable. Condiciones que fueron el sedimento de una de las mejores colecciones de arte contemporáneo sin estar determinadas por los recursos económicos del coleccionista.

El inicio de la colección

La búsqueda de obras de arte comenzó a mediados de los años cincuenta, primero en Milán y posteriormente en París. En 1955 adquirió en la capital francesa su primera obra importante, *Rojo-marrón* de Antoni Tàpies, en la Galería Stadler. El artista catalán era poco conocido -era su segunda individual en París- y Panza sintió afinidad con una obra que reflejaba las grandes contradicciones del conflicto bélico así como la tremenda fractura que había creado. “Cuando se miran los cuadros de ese periodo -manifestaba Panza- se ve siempre la Tierra, la materia, las formas se parecen a cuerpos muertos. Se tiene la impresión de que la conciencia del hombre ha sido amputada. Los colores oscuros sugieren una visión pesimista de la vida. Eran las condiciones de los europeos después de la tragedia de la última guerra. Existía la necesidad de encontrar otros objetivos verdaderamente válidos. Salir de la crisis de sufrimiento que Europa estaba atravesando” (Panza, 1988: 22).

Pero no sólo en las heridas europeas reflejadas en el informalismo centra su incipiente colección. En 1956 adquirió un Kline que, al igual que Tàpies, era poco conocido y fue el proemio de su predilección por el arte norteamericano, algo que en Italia fue considerado una excentricidad y atacado hasta hace relativamente poco. Había comprado *Butress* sin verla, a partir de un artículo que había leído sobre la cultura del hierro en Estado Unidos. En contacto con la Galería Sidney Janis de Nueva York y tras estudiar las fotografías que le habían remitido, rebajó el precio de la obra de 550 a 500 dólares. A Panza las pinturas de Kline le sugerían “estructuras amenazando ruina, una energía vigorosa. Una visión terrestre y mística a un tiempo”. (Panza, 1993: 88).

Se ha escrito y especulado sobre su afinidad norteamericana. Para Panza la cultura americana no era circunstancial. A principios de los cincuenta, había viajado por Estados Unidos, Brasil y Argentina. Los valores que descubrió, sobre todo los norteamericanos fueron la intensidad, la pasión por lo nuevo y la esperanza en el futuro que le parecieron los más adecuados de una época que manifestaba una ideología diferente y esperanzadora respecto a la crisis de la vieja Europa, “tenía la sensación de hallarme en un país abierto al futuro” (Celant, 1998: 11). Pese a esa tensión de lo nuevo siguió enriqueciendo su colección con obras informalistas, testimonio de los terribles momentos vividos en Europa. Adquirió diferentes *otages* (rehenes) de Jean Fautrier a partir de 1958, que no sólo eran un grito sobre la cercenada identidad europea, sino que ponían en jaque toda la historia de la representación occidental. Tàpies fue otra de sus referencias y adquirió, hasta 1960, quince telas de la mejor época del artista. La abstracción la entiende como una materialización de lo espiritual, imposible en una praxis orgánica. “El arte -escribe- es tal en cuanto que expresa las pasiones más nobles de los hombres; el principio del arte abstracto ha existido siempre en todos los tiempos, cada vez que la búsqueda interior y la exaltación de los sentimientos han prevalecido sobre las preocupaciones finales. La idea de la abstracción consiste en haber demostrado que el elemento figurativo no es necesario para la expresión artística, sino que es necesaria una clara idea espiritual para poder hacer un cuadro bello” (Celant, 2000: 32).

La experiencia americana

Su contacto con Estados Unidos va a determinar el itinerario de su colección. Panza tuvo la enorme intuición de captar, en un periodo de cambio e incertidumbre, que el centro gravitatorio del arte contemporáneo se había trasladado a los Estados Unidos, siendo uno de los primeros coleccionistas que se interesaron por obra de

norteamericanos emergentes. Compró pinturas de Rothko y de Rauschenberg, que elaboraban planteamientos estéticos casi antagónicos pero que ejemplificaban dos personalidades artísticas punteras de los movimientos a los que pertenecieron. Si en la Colección Panza el expresionismo abstracto está bien representado, podemos afirmar que en comparación, el número de manifestaciones del arte pop es relativamente pequeño. Es necesario destacar el acercamiento a la obra y la figura de Robert Rauschenberg al que conoció a través del músico John Cage. Cage y Rauschenberg habían coincidido en el Black Mountain College, una de las instituciones decisivas para comprender la trascendencia del arte norteamericano posterior. El músico, durante una estancia en Italia, pidió conocer a Panza, ya que le produjo curiosidad que un noble italiano coleccionara pinturas de artistas norteamericanos. Cage le habló de otro compañero de estudios, Jasper Johns. Pese al conocimiento y las referencias que tenía, Johns ha sido una de las decisiones erróneas en la configuración de su colección. Al igual que Warhol son dos de sus carencias más significativas. A este respecto es necesario aclarar que Panza había comprado obras determinantes de Rauschenberg por “solidaridad abstracta” pero no lo hizo con los otros maestros del pop por un problema de coherencia ideológica. Se ha especulado que sus obras tenían una referencia figurativa demasiado marcada, cuando el carácter de su colección era anicónico. Esta premisa y, probablemente, la influencia de su mujer, a la que le gustaban otros artistas menores del movimiento, le llevo del neodadaísmo rauschenbergiano a la adquisición de obras de Rosenquist y, en menor medida de Oldenburg, Lichtenstein y Segal que compró pese a su fuerte contenido figurativo. De Oldenburg, del que comenzó a adquirir obra en 1962 tras The Store, observa, como manifestó en una entrevista de 1972, “una relación con la experiencia europea con el expresionismo alemán y experimenté el mismo por la realidad de la gente que lucha por la vida. Vemos el testimonio de la vida real que vive la gente. Es el documento del pasado de la vida del hombre”.

Aparte de las ausencias de Warhol y Johns, su colección de pop se devaluó por cambios de los que a la larga ha terminado arrepintiéndose, como por ejemplo, el trueque con una galería de Turín de tres *lichtensteins* por obra de Rosenquist, un maestro pop, pero sin duda, sin la trascendencia del trabajo del primero.

El minimalismo como núcleo argumental

Panza había desarrollado un sistema de adquisiciones lineal con respecto a los estilos que se impondrían y sus artistas más importantes. Entre 1962 y 1965, la crisis económica le impidió ampliar su colección. Este punto de inflexión sería clave en su colección ya que la retomaría con la compra de maestros minimalistas a partir de 1967.

Si hay una línea de investigación dominante del siglo XX trufada de obras maestras que representan en todo su esplendor las tensiones de la modernidad en la Colección Panza, esa ha sido la minimalista. El minimalismo, cuya neutralidad y especificidad le llevaron a uno de los nexos argumentales que orientaron sus adquisiciones a partir de ese periodo por la enorme filiación que sintió hacia ellos. Si había adquirido *rauschenbergs* porque estaba presente la creación a partir de la destrucción, algo con lo que se sentía identificado, la dicotomía entre vida y muerte y con ello, los grandes interrogantes que la han acompañado, van a ser el estímulo del nuevo rumbo de su colección como una manifestación.

El minimalismo había nacido a principios de los sesenta conteniendo una carga filosófica en su configuración que no había tenido igual a lo largo del siglo. Es una corriente artística cuyos principios individualmente heterogéneos determinaban un comportamiento artístico que se interrogaba por la función del arte y su representación, incluso más allá de que se tratara de arte, denominándolo, según palabras de Judd, como “objetos” en los que se acentuaba su neutralidad y la carencia de cualquier relato identitario. El concepto de obra de arte tradicional terminó de ser aniquilado por el minimalismo. Esta praxis desintegradora inició una crisis de la que probablemente el arte contemporáneo no haya encontrado salida. Es una forma de arte que provoca más preguntas que respuestas, lo que fascinó a Panza como una línea de trabajo que se asemejaba a su pensamiento.

Panza comenzó a adquirir *minimals* en 1966 comprando en Milán una obra de luz de Dan Flavin. Ese concepto inmaterial, la búsqueda de lo sensible con elementos frágiles, etéreos, difícilmente aprensibles, fueron sus motivos predilectos que se desplazaron del minimalismo a otras propuestas en que se manifiesta la crisis objetual de la obra. Adquirió piezas de Judd, Andre y LeWitt; desde 1969 hasta 1976, fecha en la que podemos establecer otro de los grandes periodos de inflexión en su obra que incluyó a Kosuth, Barry, Weiner, y Kawara, es decir, se amplió al conceptual además de prestar atención y ampliar su colección con las propuestas posminimalistas de Serra, Buren y Long, las pinturas analíticas de Ryman, Mangold y Marden y, por último,

figuras del arte ambiental californiano como Nauman, Nordman, Irwin y Turrell que trabajan en el plano de la percepción y que proponen un espacio donde existe la nada acompañada de la luz generando vida juntas. Podemos considerar que, con los artistas ambientales, cierra el ciclo que había comenzado con los minimalistas en el 67 y que se extiende, a través de otras propuestas, hasta la actualidad.

En este sentido hay varias consideraciones que afectan a la obra más allá de su concepto. Una de ellas, quizá la más importante, es la noción de autoría. Como Panza ha manifestado en varias ocasiones, no es determinante la ejecución de la obra por parte del artista. Es innecesaria, ya que el creador plástico se equipararía así al arquitecto en el sentido proyectual. Concibe la idea pero no tiene que concluirla con sus propias manos, otro concepto tradicional que se pone en entredicho y determinará parte de las polémicas posteriores sobre la ejecución de proyectos no autorizados por sus creadores originales. Hemos mencionado el concepto de materialidad poniendo en entredicho la corporalidad de la obra de arte. El minimalismo y sus derivaciones podían escribir con luz o utilizar materiales no artísticos, planteando la obra de arte a través de su ausencia de referentes.

La luz y el espacio se van a convertir en los protagonistas de su colección. A finales de los sesenta adquiere trabajos de Roberty Irwin y a principios de los setenta de James Turrell. La luz se convierte en núcleo argumental. Era un fenómeno creativo nuevo y ejemplificaba el conocimiento, metáfora de lo espiritual y que podía establecer una narración con sus tesis sobre arte y filosofía “tal investigación va más allá de los axiomas. Percibe el momento indefinible del nacimiento de nuestra conciencia, el momento en el que el Ser se hace existente. El momento en que la Creación de nuestro Yo y de todas las cosas alcanza la existencia. Un espacio vacío en el que únicamente existe la nada; la luz hace existir nuestra percepción, nuestro existir” (Panza, 1993: 89).

Podemos considerar que los ambientales han sido los últimos grandes artistas incorporados a la colección ya que epistemológicamente vuelve a establecer distancia con las manifestaciones artísticas que se ponen de moda pero que no responden a su ideario estético y filosófico. Los años 80 quedaron fuera de su colección. Por una parte se debió a problemas económicos. Entre 1976 y 1987 tuvo que bajar el ritmo de adquisiciones debido a la crisis y a la falta de liquidez. Por otra, su marcado carácter personal le hace desmarcarse de las narraciones del arte de ese periodo. Para Panza “no hay sustanciales necesidades morales de renovación de la vida... en el arte de ese periodo falta un principio ideológico, la búsqueda de una finalidad última, la necesidad

de una esperanza para una existencia mejor, por estas razones este periodo no ha entrado en la colección” (Panza, 1992: 32). También ha permanecido, en la medida de lo posible, indiferente al discurso tecnológico de los últimos años. Sus últimas investigaciones le han llevado a los artistas de la costa oeste norteamericana, con una línea argumental que tiene una referencia con las grandes obras de los sesenta, pero que es todavía demasiado pronto para juzgarla. No obstante Panza es un coleccionista que se motiva por algo más que la trascendencia de los artistas. En ese sentido, seguro que su lúcida intuición no le ha fallado.

Un espíritu en espacios diferentes

La Colección Panza está formada por aproximadamente 2.500 piezas que, como ha sugerido, son el reflejo del clima intelectual de una época en que se representan los comportamientos artísticos más determinantes de la segunda mitad del siglo XX.

Si entendemos que la Colección Panza parte de la búsqueda del conocimiento éste no es generoso si no es compartido. Por ello, desde fechas tempranas, la preocupación por exhibir su obra ha sido constante. El primer lugar de exhibición fue en su residencia, la Villa Menafoglio de Varese. La especificidad de las obras de arte, así como las necesidades espaciales para una correcta contemplación, ha configurado la creación y adaptación de espacios para que el espectador pueda tener una dimensión adecuada del fenómeno estético de todas las obras expuestas, ha hecho que las salas se adecuen a las obras. Panza tuvo una clara visión del potencial de exhibición de obras minimalistas, tanto en la casa como en los antiguos establos, reconvertidos en magníficas salas de muestras. Como reconoce “aislada en una sala de paredes blancas reflectantes, una obra de Flavin aislada pierde toda semejanza con la materialidad” (Meyer, 2005: 41). “El problema -continúa- es encontrar el espacio justo, no solamente el espacio en sí sino la relación con las cosas circundantes. Por ejemplo, en el caso de la ventana de Irwin, el hecho de que dé a jardín con muchos árboles en el fondo, con luces verde-oscuro, es importante. Desde la habitación, que es solamente blanca y neutra, ver la naturaleza llena de vida, crea una fuerte oposición entre el interior, que está vacío y el exterior que es visto como un cuadro, donde la ventana hace de marco, un extraño cuadro real y no imaginario. Este tipo de intercambio de percepción es muy importante debido a la naturaleza que está fuera. Es muy bello ver un muro verde, si se viera el muro de una casa se perdería todo” (Knight, 1985: 49-50).

Villa Menafoglio, pese a tener una extensión de más de 5000 metros cuadrados, se ha quedado pequeña para albergar su legado. En ese sentido, la generosidad de Panza y, por otra parte, su olfato para la gestión y conservación de las obras de arte, le ha llevado a la búsqueda de nuevas ubicaciones en que ha mantenido la responsabilidad “de la colocación y el modo en que se presenta al público” (1993: 96). “Para comprender realmente una obra de arte, es necesario aislarla; hay que colocarla en un espacio neutro, un espacio homogéneo donde no hay elementos en contraste” le ha manifestado a Celant (2000, 43) a este respecto.

Por otra parte, una colección tan específica necesitaba la supervisión de especialistas que pudieran dedicarse a su conservación y exposición. Por ello pensó en ceder parte de su colección a alguna institución de arte contemporáneo. La idea de Panza es que la colección fuera expuesta en Italia. Tras establecer contactos con las instituciones italianas, la presión de medios de comunicación contrarios al arte contemporáneo, evitó la cesión y explotación conjunta de la colección en el país transalpino. Como ha reconocido Panza (1993: 93) “una colección de arte contemporáneo es vista con mucho escepticismo por los incompetentes”. Fue un arduo camino en que surgió la propuesta de dos edificios turineses, el Castillo de Rívoli y el Palazzo de Venaria Reale, aunque las negociaciones no cuajaron. Igualmente fracasaron los intentos de el programa de la Universidad de Parma para construir un museo de Arte Contemporáneo, la transformación del Arsenal de Venecia en un Centro de Cultura y Arte, la utilización de la Villa Scheibler en Milán y la propuesta por parte de la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma de usar el palacete de la Villa Doria Pamphili para exhibir sus fondos.

Descartada por agotamiento la opción italiana, al menos pensaba en cederla a alguna institución europea. El Museo de Munchengladbad una ciudad cercana a Düsseldorf, inició los trámites de cesión de ochenta obras por quince años en 1973. Pero la crisis económica retrasó la apertura del nuevo museo, prevista para 1978 y se pospuso hasta 1982 y, posteriormente, hasta el 86. Por otra parte la legislación italiana en materia de bienes cambió en 1976 obligando a declarar a todos los ciudadanos sus posesiones en el extranjero. Con la nueva legislación se le negó la autorización para tener sus obras en Alemania. Además le generó un problema fiscal por el que, junto a su esposa, fueron juzgados por el Tribunal de Roma, proceso del que salieron indemnes por tratarse de una cesión sin ánimo de lucro.

Tras estos intentos Panza llegó a acuerdos con instituciones norteamericanas de gran relevancia internacional. Por una parte el MOCA de Los Ángeles adquirió ochenta piezas de maestros norteamericanos e informalistas europeos por la que pagó cerca de 11 millones de dólares ingresados en bancos italianos. Esta operación supuso la primera de las divisiones, aunque en el museo norteamericano se expongan haciendo constar su procedencia.

La operación más controvertida fue la de la compra en 1990 de seiscientas cincuenta obras de Panza por parte de la Fundación Guggenheim que es, actualmente, la institución que posee un mejor fondo de obras minimalistas, conceptuales y ambientales gracias a esta compra de arte de finales del siglo XX y para la que la fundación tuvo que desarrollar una arriesgada y muy polémica operación artístico financiera (Zulaika, 1997: 263-275) y que, junto a la gestión de las obras de Joseph Beuys, es uno de los puntos más oscuros de la gestión de la institución norteamericana.

Como ha observado Meyer (2005: 41) el prestigio y la excepcional compilación realizada por Panza se adecuaba a los intereses de una institución que cada vez estaba más definida por la mercantilización y optimización de recursos en base a las perspectivas de expansión planetaria y que ha detectado en la Colección Panza una forma de arte que satisface la demanda del público del arte contemporáneo.

Por tanto, la Colección Panza se encuentra dispersa, pero su prestigio y calidad le llevan a ser un referente a nivel mundial. El MOCA, la Fundación Guggenheim en sus distintas sedes, fundamentalmente en Bilbao y, desde 1996, la Villa Menafoglio son las sedes en las que se puede visitar y comprender las motivaciones que le han llevado a poseer algunas de las obras que son determinantes para entender el siglo XX y que han configurado gran parte de la dimensión estética que se extiende hasta la actualidad. La Villa Menafoglio está gestionada por la FAI (Fondo per l' Ambiente Italiano).

Si haya algo que resuma la Colección Panza ha sido su búsqueda de las formas y la estética de lo sublime en un mundo en que la imposibilidad de lo eterno establece cualquier tipo de comportamiento. Más allá de todo abandono nihilista Panza di Biumo ha construido un legado en que ha buscado lo ideal, la pureza del arte para dar respuesta a sus interrogantes constituyendo un ejemplo de los tiempos convulsos que ha vivido.

“EL AMOR -ESCRIBE- POR EL BIEN ES LA ÚNICA COSA AUTENTICA DE LA VIDA. LA BELLEZA ES LA REALIDAD VISIBLE DEL BIEN. EL BIEN Y LA BELLEZA SON UNA MISMA COSA, ENTIDADES INSEPARABLES E

INDIVISIBLES. LA VIDA ES UNA SUCESIÓN DE MOMENTOS. QUIEN VIVE LOS MOMENTOS DE LA BELLEZA, VIVE TAMBIÉN POR LOS DEL BIEN Y TODA LA FELICIDAD QUE ES CAPAZ DE PROPORCIONAR LA VIDA. ¿QUÉ OTRA COSA MEJOR LE PODRÍA CABER EN SUERTE?” (PANZA, 1993: 98).

BIBLIOGRAFÍA

- CELANT, G. (1988), *Arte Minimal de la Colección Panza*, Madrid.
- (2000), *Percepciones en transformación. La Colección Panza del Museo Guggenheim*, Bilbao.
- FIOL, X. (1997), *Col.lecció Panza di Biumo. Anys 80 i 90*, Palma de Mallorca.
- GELDIN, S. (1998), *Colección Panza*, Ministerio de Cultura, Madrid.
- KNIGHT, C., (1985), “Entrevista grabada con Giuseppe Panza en Los Angeles. Archives del of American Art- Smithsonian Institution” en KOSHALEK, R. y
- MEYER, F. (1980), *Minimal + Conceptual art aus der Sammlung Panza*, Basilea.
- (2005), *Arte minimalista*, Nueva York.
- “Giuseppe Panza, el coleccionismo como búsqueda personal” en JIMÉNEZ, M. D. y
- MACK, C. (2007), *Buscadores de belleza*, Madrid.
- PANZA DI BIUMO, G., (1992) *Panza di Biumo. Gli anni Ottanta e Novanta dalla Collezione*, Lugano.
- PANZA DI BIUMO, G. (1993), “Las motivaciones del coleccionismo. Giuseppe Panza di Biumo” en CALVO SERRALLER, F. (1993), *Los espectáculos del arte*, Barcelona.
- SAMBONET, G., (1998), *James Turrell. Dipinto con la luce*. Milán.
- VV.AA. (2002), *The Panza Collection. Villa Menafoglio Litta Panza. Varese*, Ginebra-Milán.
- ZULAIKA, J. (1997), *Crónica de una seducción. Museo Guggenheim, Bilbao*, Madrid.