

La vocación del arte

Juan Bosco
Díaz-Urmeneta Muñoz

La vocación del arte

Reseñas,
reflexiones y
otros textos
críticos

Edición de
Alberto Marina López y
María José Pérez Jiménez



eus EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Colección Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

1. La vocación del arte. Reseñas, reflexiones y otros textos críticos



Catálogo de la Diputación de Sevilla. Servicio de Archivo y Publicaciones
Sección Arte. Otras Publicaciones



Catálogo de la Editorial Universidad de Sevilla
Colección Arte. Núm.: 79

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla y de la Editorial Universidad de Sevilla.

© Herederos de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, 2024

© Diputación de Sevilla.

Servicio de Archivo y Publicaciones, 2024

Avda. Menéndez Pelayo, 32 - 41071 Sevilla.

Tlf.: 954 550 669

Correo electrónico: publicaciones@dipusevilla.es

Web: <https://archivoypublicaciones.dipusevilla.es>

© Editorial Universidad de Sevilla, 2024

c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tífs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443

Correo electrónico: info-eus@us.es Web: <https://editorial.us.es>

ISBN del Servicio de Archivo y Publicaciones

de la Diputación de Sevilla: 978-84-7798-525-9

ISBN de la Editorial Universidad de Sevilla: 978-84-472-2744-0

Depósito Legal: SE 1761-2024

Diseño gráfico y maquetación: Estudio Manuel Ortiz

Impresión: Imprenta Provincial – Sevilla

Impreso en España – Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
--------------------	----

PARTE PRIMERA RESEÑAS Y ARTÍCULOS EN PRENSA DIARIA

Introducción a <i>Reseñas y Artículos</i>	17
---	----

1. TEXTOS DEL SUPLEMENTO *CULTURAS*.

DIARIO DE SEVILLA, 1999-2001

Sobre los espacios. Piranesi y la arquitectura romana	25
Duchamp por Tomkins. De la pasión y la libertad	28
Del viaje como extravío	33
Joaquín Sáenz. Los rostros de la contemporaneidad	36
Pablo Palazuelo. Ver, imaginar, escuchar	39
Rodin, el tiempo en la escultura	42
El bodegón español. Impronta española de un género europeo	45
Atín Aya. Los rostros de la marisma	48
Sobre lo conceptual en el arte. Un poderoso síntoma	51
Balthus. Testimonio de seducción	53
Pintura en el siglo XV. Mediterráneo y cambio cultural	56
El Greco último. Casi una meditación	59

2. RESEÑAS EN *DIARIO DE SEVILLA*

Y EN *EL PAÍS*, 2003-2021

Ricardo Cadenas. Imágenes que se cruzan	65
Vermeer, sólo pintura	67
Tiziano y Panofsky. El pintor y su crítico	69

Museo Picasso. Un artista verdaderamente libre	73
Manuel Ortiz. El mapa y la encrucijada	77
Carlos Alcolea. Una vida de artista	80
Arte y cultura de la estampa	82
Schnabel, quince años después	85
Riesgos y placeres del retrato	88
Bill Viola. Tiempo de pasiones	91
Ignacio Tovar. Pintar la pintura	94
Michaux, la pasión del viaje	96
Luis Gordillo. Una poética hecha día a día	98
La fotógrafa y la prostituta	100
Equipo 57: conocimiento, arte y comunicación	103
Juan Maestre. De camino al arte	106
Ojos que gritan al otro lado. Vídeo latinoamericano	108
Chema Cobo. Platón en la discoteca	112
La modernidad ibérica	114
Rubén Guerrero. Pintura y pensamiento	116
Dexter Dalwood. Espacios que hablan	119
Julião Sarmiento	121
Chardin. El afán de labrar un mundo propio	123
El nacimiento del paisaje clásico	125
La abstracción de Manuel Salinas	127
Oldenburg. La calle, la tienda, la casa, el museo	129
El monstruo es más humano que el hombre	131
Varda o el arte como cine	134
Gerardo Delgado. El artista como investigador	136
Bernard Rudofsky. Liberación total	138
Javier Buzón. El paisaje, la piel y la pintura	140
Los atrevimientos de Carl Andre	142
José Manuel Pérez Tapias. La condición del individuo moderno	144
Resnais & Co. Tres preguntas sobre nuestro tiempo	146
Ingres, un pintor que abrió caminos	148
Los enigmas de Andy Warhol	150
Patricio Cabrera. De líneas, tramas y umbrales	152
Carlos Montaña. Ascética y poética del encuentro	154
El Bosco, un burgués apocalíptico	156
El cubismo como punto de partida	158

José Miguel Pereñíguez. Formas, cuerpos, movimiento	160
El Guernica como alegato	162
Contra la corriente, Escuela de Londres.....	164
Viaje a las cosas mismas. Albert Renger-Patzsch.....	166
Murillo. De la pervivencia de ciertas imágenes.....	168
La osadía de Lorenzo Lotto	170
Pepe Barragán. Una pensada incursión en la pintura geométrica	172
María José Gallardo. Regreso a las artes de ingenio.....	175
Curro González. La discreta osadía del arte	177
Gloria Martín. Del aprendizaje y la memoria del pintor.....	179
El mundo poético de Juan José Fuentes.....	182

3. «TIEMPOS DE ARTE»

La Bauhaus a cien años vista.....	187
Picasso, el enigma de la época azul.....	189
Klimt y los cuadros de la Universidad de Viena.....	191
Jackson Pollock: la naturaleza es energía antes que objeto.....	193
Hockney: vagabundeos del pintor dominguero.....	195
Louise Bourgeois: el enigma de la espiral.....	197
El legado de los <i>Nenúfares</i> de Monet	199
Y Van Gogh llegó a París	201
Mantegna y el santo protector contra las epidemias	203
Barnett Newman y un problema central de la pintura.....	205
Goya: 2 y 3 de mayo.....	207
Gauguin, pintar de memoria.....	209
Johannes Vermeer, el taller del pintor.....	211
El estudio del artista viajero: Caspar David Friedrich.....	213
Courbet, las exigencias del realismo	215
Cézanne, un pintor difícil	217
Un discutido cuadro de Giorgione	219
Rafael. La bella santa y la hermosa ninfa	221
Arte y publicidad: el desconcierto del <i>pop art</i>	223
La luz cruda de Edward Hopper.....	225
Un enigma llamado Grünewald	227
Duelo a garrotazos: previsión de un largo contencioso.....	229
Testigo de un punto cero del tiempo.....	231

PARTE SEGUNDA
TEXTOS DE CATÁLOGOS

Introducción a <i>Textos de Catálogos</i>	235
La morada como ideal. Percepción y signo en la pintura de Teresa Duclós	239
Miguel Pérez Aguilera. El aura de la pintura	255
Hangar-7. Una figuración crítica para tiempos de incertidumbre.....	281
Ritmo, geometría y color: la pintura según José Soto	295
Carmen Laffón. El paisaje y el lugar.....	303
Límites, ritmos, materia	331

ANEXO
EL PROYECTO «PROCESOS»

Introducción a «Procesos»	345
El rigor de la forma, el gozo del hallazgo	349
El dibujo, un espacio mental	359
Mirar, discurrir, pintar.....	367
<i>MoebiusQvista</i> o la pintura como lugar de paso.....	377
Los tiempos de la forma	387
Inventario provisional	400
Huellas, sellos, improntas	409
Devanadoras del tiempo.....	420

Presentación

Este libro reúne una selección de las colaboraciones que, como crítico de arte, Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz —profesor titular que fue del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, sin olvidar su paso por las de Historia y Ciencias de la Comunicación de esta misma Universidad— publicó en los periódicos *Diario de Sevilla* y *El País*, entre los años 1999 y 2021. A ellos se añade una recopilación de escritos para catálogos de exposiciones —de las que, en algún caso, también fue comisario— sobre algunos de los artistas a los que dedicó especial atención y estudio. Y cierra el volumen un anexo final que recoge, en forma de texto unificado, los ocho que en su día escribiera para las ediciones del proyecto «Procesos».

De este modo, casi un centenar de artículos para la prensa diaria —seleccionados entre el millar que llegaría a publicar—, sumados a media docena de textos más extensos para catálogos, componen, junto con el anexo citado, la relación de los trabajos recogidos. Lejos, por lo tanto, de la pretensión de exhaustividad, el propósito de la edición ha sido ofrecer una muestra representativa del quehacer crítico del profesor Díaz-Urmeneta, una faceta por la que sintió siempre especial interés y aprecio y a la que se entregó, honesta y generosamente, con el rigor acostumbrado y la intensidad del incansable trabajador que fue.

Para la elaboración de la antología han prevalecido unos criterios de selección con los que se ha tratado de actuar desde la mayor objetividad posible. Se ha prescindido de entrevistas, de reseñas predominantemente biográficas y de artículos necrológicos; igualmente de aquellos escritos en los que la documentación gráfica de apoyo o la referencia iconográfica específica del asunto tratado fueran imprescindibles; y se han excluido, en fin, los textos en los que lo descriptivo o lo excesivamente circunstancial minimizaran o anularan la reflexión, el ejercicio interpretativo y valorativo o la aproximación histórica. En este sentido, hay que advertir que la relación de nombres de artistas reseñados —con la relativa excepción del apartado correspondiente a los textos de catálogos— no ha respondido a un

criterio establecido de antemano. O dicho de otro modo: no ha existido intención alguna de ofrecer un catálogo de autores por los que Juan Bosco mostrara predilección. La preparación de esta selección ha estado únicamente motivada por el objetivo de localizar y reunir aquellos textos con los que poder transmitir, lo más fidedignamente posible, su voz propia, su manera de hacer y las peculiaridades de su trabajo como crítico de arte.

Se ha dicho que Juan Bosco fue un trabajador incansable. Cuantos lo trataron saben bien con qué entrega y dedicación afrontó las múltiples actividades que acometió tras iniciar, en los años noventa, su carrera docente universitaria. Como profesor, ensayista, comisario y crítico de arte, pero también como conferenciante, colaborador en publicaciones, organizador de cursos, o asesor de centros museísticos o de programas editoriales —tal fue el caso de su vínculo con el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, que ahora propicia esta edición—, siempre entendió su trabajo como parte de un compromiso moral que comportaba una misma obligación, ineludible en todos los frentes, de exigencia personal, de autenticidad y de indagación rigurosa, que asumía con decidido afán pedagógico. De su disposición a aceptar esos compromisos, que ni siquiera eludió en sus días finales, habla el hecho de que su conmovedor último artículo, «Testigo de un punto cero en el tiempo», viera la luz en las páginas de *Diario de Sevilla* cuando él apenas podía ya leerlo impreso.

Con esas virtudes y desde esas premisas abordó su labor como crítico de arte. Su muy amplia erudición y su sólido andamiaje teórico sustentaban un discurso que aplicaba por igual a la ocasional y breve reseña para la exposición de un joven artista en una pequeña galería, al texto de mucha más envergadura y extensión para un catálogo o a la preparación de cualquiera de sus cursos, ponencias o informes para encuentros y colaboraciones con centros de arte y museos.

Esta dedicación crítica fue por otra parte y desde otro punto de vista un territorio que transitó con natural sencillez, pero contribuyendo a revitalizar y renovar el género gracias a su personal forma de indagación en el hecho artístico. El mencionado afán pedagógico y su voluntad de disponer de una didáctica verdaderamente efectiva se materializaban en un estilo preciso y sobrio, exento de adornos innecesarios. En su discurso ninguna afirmación era gratuita ni se hacía sin fundamento, pues trataba de verificar e interpretar hasta el mínimo detalle y de valerse para su análisis de todas las perspectivas posibles. Pero también habría que decir que en contraste con su rigor metodológico, y evitando toda concesión al sentimentalismo, dejaba en algunas ocasiones que fluyera la emoción. Michael Ignatieff, biógrafo de su apreciado Isaiah Berlin, se refería al sabio británico de origen letón como «...brillante, con un estilo cortante y marcial». No le habría disgustado a Juan Bosco recibir esa misma calificación a propósito de su escritura.

AGRADECIMIENTOS

Esta edición, primera que ve la luz del proyecto de recopilación de textos de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz*, ha sido posible gracias a la colaboración de la Editorial Universidad de Sevilla y del Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla. Es necesario agradecer la contribución brindada por los periódicos *El País* y *Diario de Sevilla* para que esta parte del proyecto pudiera llevarse a cabo, así como la labor de documentación y localización de textos de Pablo J. Vayón, crítico musical de *Diario de Sevilla* y las valiosas observaciones del editor y crítico literario Ignacio Garmendia. También es obligado mencionar a Charo Ramos, antigua jefa de Cultura de la citada cabecera sevillana, por su aliento y ayuda, y a Raquel López, del CAAC de Sevilla, por su afable disposición y apoyo documental. Y por supuesto, la generosa, amable y siempre colaboradora actitud de Concha Llanos, compañera de vida de Juan Bosco.

*Alberto Marina López y
María José Pérez Jiménez*
Sevilla, abril de 2024

*/ Se trabaja ya en la publicación que recogerá otras vertientes de la producción teórica de Juan Bosco Díaz-Urmeneta: sus escritos sobre estética y teoría de las artes, por un lado, y por otro, sus estudios sobre Isaiah Berlin. También se recopila y prepara su abundante y muy elaborado material docente —cursos, seminarios, etc.—, con vistas a otra edición cuyo formato y características están aun por determinar.

PARTE PRIMERA
RESEÑAS Y ARTÍCULOS
EN PRENSA DIARIA

INTRODUCCIÓN A RESEÑAS Y ARTÍCULOS EN PRENSA DIARIA

Esta primera parte está dedicada a los textos que Juan Bosco Díaz-Urmeneta publicara, a lo largo de algo más de dos décadas, en *Diario de Sevilla* —también en *Diario de Cádiz*, matriz de la misma empresa editorial, y después en las demás cabeceras que el grupo fue incorporando en las otras provincias andaluzas—, así como, desde el año 2007, en el diario de ámbito nacional *El País*.

En el primer caso, y durante los tres primeros años que transcurrieron desde la presentación del nuevo periódico sevillano (febrero de 1999), esos textos aparecieron en las páginas del suplemento *Culturas*, encartado semanalmente en los diarios del grupo Joly. Tras el cierre del suplemento en el verano de 2001, Juan Bosco pasó a publicar directamente en los diarios, como crítico adscrito a su sección de Cultura. Por lo que respecta a *El País*, sus colaboraciones aparecieron siempre en el suplemento cultural *Babelia*, espacio habitual en el que dicho diario suele ubicar la crítica de arte.

Un millar de textos, repartidos de forma desigual entre los dos periódicos, componen el total de esas colaboraciones. *Diario de Sevilla* acogió el mayor número, debido al largo periodo ininterrumpido —entre 1999 y 2021— durante el que Bosco escribió en sus páginas, con periodicidad constante y a razón, como media, de un artículo a la semana; una cadencia que se alterará drásticamente a partir del año 2020, coincidiendo con el confinamiento de la pandemia. Los textos para *Babelia* empezaron a aparecer mucho más tarde y lo hicieron de forma esporádica y sin periodicidad fija, de ahí que su número, bastante más reducido, apenas llegue al centenar.

Se trata, en su mayor parte, de textos críticos sobre exposiciones y reseñas de eventos relacionados con asuntos museísticos y muestras de arte de distinta naturaleza y extensión; también se contabilizan, aunque en menor medida, análisis teóricos —que cabría tipificar como «textos exentos»— a propósito de efemérides, conmemoraciones o movimientos estéticos, artistas y otras cuestiones relevantes que motivaron la reflexión del autor. No faltan finalmente, aunque son los menos, algunos artículos dedicados a la recensión de ediciones notables sobre historia o teoría de las artes.

Todos los escritos de esta primera parte tienen en común el sometimiento a los ineludibles condicionantes y requerimientos del medio: en primer lugar y en muchas ocasiones, los derivados de la obligada inmediatez, la celeridad y rápida ejecución, consecuencia de la proximidad temporal entre el comentario crítico y aquello que se está analizando. Pero, en todos los casos, la condición inapelable viene impuesta por la obvia limitación espacial. La página es el escenario y a la vez el espacio máximo posible —incluso no siempre garantizado— donde se ha de volcar el texto y calcular la ubicación de titulares, destacados, faldones, ilustraciones...

Escribir bajo estos condicionantes supone asumir un esfuerzo de concisión, precisión y síntesis que en el caso de Juan Bosco se resuelve, felizmente, con extraña y sorprendente naturalidad, como si se tratara de un requisito acorde con su método y estilo personales y sin la menor merma —es pertinente insistir— de rigor argumental.

Esta primera parte se ha dividido en tres epígrafes, en los que se distribuyen los textos seleccionados considerando su naturaleza específica, procedencia y circunstancias de publicación. Dentro de cada uno de los referidos epígrafes, los textos se ordenan cronológicamente, y aunque esta división responde, como se ha dicho, a criterios relativos a la naturaleza y especificidad de dichos textos, también configura tres bloques que aparecen escalonados en sendas etapas sucesivas.

1. Textos del suplemento *Culturas* de *Diario de Sevilla*, 1999-2001

El primer apartado o epígrafe lo componen trece textos seleccionados entre los publicados en el suplemento cultural de *Diario de Sevilla* desde marzo de 1999 a julio de 2001.

La aparición de *Diario de Sevilla* supuso un acontecimiento vivificante en la tediosa escena periodística sevillana de aquellos años. Pero no fue menos relevante el hecho de que el nuevo diario apostara por la cultura como una de sus señas de identidad y, muy especialmente, que esa apuesta se concretara en la publicación de un suplemento cultural de periodicidad semanal; algo inédito en la ciudad y caso único entre los diarios locales de nuestro país.

Culturas, que así se denominó el suplemento, acompañaría cada jueves, desde el 4 de marzo de 1999, sin interrupción y a lo largo de sus 126 entregas, la edición del periódico como una separata insertada. Concebido como revista cultural estructurada en secciones, la denominada «Arte» fue codirigida por Juan Bosco Díaz-Urmeneta y Francisco del Río hasta que este último abandonó el periódico para dedicarse a dirigir la programación de artes plásticas de la Obra Cultural de la Caja San Fernando. Desde ese momento, Juan Bosco se haría cargo de la gestión de la sección, además de escribir sus artículos.

Ese carácter de revista comportaba algunas peculiaridades que repercutían en los textos, tanto en sus contenidos como en el tratamiento y la configuración. Los escritos para el suplemento se beneficiaban de un relativo relajamiento de la limitación espacial; era posible, en muchas ocasiones, alargar el marco y la extensión de los artículos, incluso hasta la doble página. Por todo ello el tono de la escritura solía adquirir un carácter más sosegado y, en muchas ocasiones, su contenido se acercaba al texto temático más que a la pura reseña.

A Juan Bosco, que entonces ya había escrito algunos textos para catálogos, además de informes y trabajos universitarios sobre arte, estética y otros ensayos —así como, mucho antes, artículos para periódicos y revistas, de contenido muy distinto, principalmente para secciones de temática social y laboral—, el suplemento le brindó la oportunidad de un preámbulo antes de enfrentarse con la escritura específica de reseñas críticas.

Todos los textos del apartado están ordenados cronológicamente y se atienen a un mismo esquema y presentación formal. Así, cada reseña o artículo ofrece en su inicio la reproducción del titular con que apareció impreso originalmente en el suplemento. Una llamada en asterisco (*), al final del titular, remite a una nota al pie donde se reproduce y explica la ficha técnica de la actividad a que se refiere el artículo. En algún caso también se reproduce en esa nota algún destacado, si lo hubiera en la edición original. Al final de cada escrito figura la fecha de su publicación.

2. Reseñas en *Diario de Sevilla* y *El País*, 2002-2021

La misma estructura formal del anterior epígrafe se mantiene en este segundo apartado, que incluye medio centenar largo de escritos —cincuenta y cuatro exactamente— en selección extraída de los publicados en *Diario de Sevilla* y *El País* a lo largo del periodo comprendido entre los años 2002 y 2021. Del segundo de los diarios, al que Juan Bosco no se incorporaría como colaborador hasta 2007, proviene sólo una decena de ellos, todos publicados en el suplemento *Babelia*; el resto apareció en el periódico sevillano.

Los textos que el autor publicó en *Babelia* son en su totalidad reseñas de exposiciones de ámbito e interés nacional, generalmente de fundaciones e instituciones museísticas, tanto públicas como privadas. En su mayoría fueron encargos que atendía como si ejerciera una corresponsalía, desde la que informaba y ofrecía su valoración a propósito de actividades desarrolladas, preferentemente, en centros andaluces como el Museo Picasso de Málaga o el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

En cambio sus colaboraciones con *Diario de Sevilla*, como especialista y crítico de arte titular del periódico, abarcaron toda la gama de posibilidades de la actividad crítica, desde la reseña de muestras individuales de jóvenes artistas en galerías comerciales, muchas veces de ámbito o proyección sólo local o provincial, hasta el análisis de grandes eventos museísticos de relevancia nacional o incluso internacional, pasando por el informe bibliográfico, la recensión de ediciones de arte, la reflexión a propósito de conmemoraciones o la crítica de actuaciones institucionales.

Desaparecido ya el suplemento *Culturas*, e incorporado como crítico de arte a *Diario de Sevilla* —a las órdenes de la periodista que por aquellas fechas y durante más de dos décadas fuera jefa de su sección cultural, Charo Ramos—, Juan Bosco desarrolló una tarea ciertamente original por la evidencia de su doble propósito de informar y formar al lector e incluso, en su caso, al propio artista reseñado. Su rigor analítico se aplicaba siempre y por igual a territorios personales o a otros de más amplia y perdurable repercusión. Así, cuando su reseña se refería al tipo de muestra individual y muy especialmente en los casos en que afrontaba el trabajo de artistas jóvenes o noveles, manifestaba un empeño especial por desentrañar el contenido de lo expuesto y desvelar significados, con lo que su crítica lograba proporcionar materia de reflexión sobre el propio trabajo a esos autores y una muy sólida interpretación para provecho de los lectores. Por otra parte, cuando se enfrentaba a proyectos o actuaciones cuya naturaleza descansaba en el valor histórico, histórico-artístico o temático, adoptaba la posición del buen docente que, con el recurso de su amplísima erudición, aprovechaba para ofrecer una pequeña lección magistral.

Finalmente, había ocasiones en que se manifestaba con inusual severidad. Eran los casos en que le correspondía valorar proyectos o actuaciones de instituciones públicas; sólo en estos casos, en este escenario, mostraba esa actitud severa, sin concesiones, y su crítica ofrecía su vertiente más dura. Convencido del papel insustituible e irrenunciable que las instituciones públicas deben jugar en la promoción y difusión de la cultura, se mostraba incluso intransigente frente a errores y carencias. No fueron estas reseñas frecuentes, pero sí recordadas por su contundencia.

3. «Tiempos de Arte»

Este tercer epígrafe recoge los trabajos que han sido calificados como «textos exentos», para recalcar su falta de vinculación con eventos específicos, es decir abordados sin otra motivación que el interés del autor por la materia.

A lo largo de los más de veinte años que duró su colaboración periodística como crítico de arte, Juan Bosco escribió algunos textos esporádicos de esta naturaleza,

en los que se permitió una reflexión teórica, más libre que la habitual reseña, a propósito de alguna conmemoración o por su particular atención, en su momento, hacia determinados autores o asuntos de interés artístico. En cualquier caso, sin relación con la contingencia de acontecimientos expositivos concretos.

No será hasta el año 2020, coincidiendo con la pandemia y la implantación del confinamiento, cuando se plantee dedicar de forma más insistente y sistemática una parte de sus textos —las restricciones limitaron considerablemente las actividades museísticas e interrumpieron los programas de las galerías de arte— a esta faceta de su escritura sobre arte. Así pues, en gran parte como respuesta a las tribulaciones derivadas de la pandemia, Juan Bosco concibió la posibilidad de realizar de manera continuada estos textos y los agrupó, a modo de serie o colección en proceso, bajo el título de «Arte para el confinamiento», que más adelante terminaría sustituyendo por el más genérico y neutro —ya en retroceso las referidas restricciones— de «Tiempos de arte». No cabe duda de su intención de conformar un proyecto que debía ir ampliándose, aunque, por razones obvias, resulte imposible determinar el alcance previsto.

En esta edición se han reunido todos esos escritos, agrupados ahora bajo el único título de «Tiempos de arte», que suman un total de veinticuatro textos. Juntos configuran una pequeña colección de trabajos de apodíctica solidez que, aunque por fuerza breves e innegablemente periodísticos, vienen a ser ejercicios de un ensayismo estético de urgencia en los que se combinan rigor y profundidad con amenidad, siempre con la inconfundible impronta y la originalidad indagatoria e interpretativa de Juan Bosco Díaz-Urmeneta.

A diferencia de los otros escritos periodísticos de esta primera parte, estos se editan sin la llamada común que remitía a la nota explicativa. Se reproducen, sin embargo, con sus titulares originales, pero también con los extensos destacados introductorios que los acompañaban en la edición en prensa. Al final de cada texto se informa de su fecha de publicación.

AML & MJPJ

1

TEXTOS DEL SUPLEMENTO
CULTURAS. DIARIO DE SEVILLA,
1999-2001

Sobre los espacios.

Piranesi y la arquitectura romana*

La obra de Giovanni Battista Piranesi, como arquitecto, fue relativamente corta. Sus dibujos y grabados, sin embargo, conmovieron a los románticos y su influencia llega al arte contemporáneo y al cine. Pero esta obra gráfica es inseparable de la condición de arquitecto de su autor: la indagación de la perspectiva, la investigación de las formas arquitectónicas de la antigua Roma y la reflexión sobre diversas formas de espacios son el impulso de esta obra sorprendente.

La editorial Akal, en su colección Fuentes del Arte, ha ofrecido al público lector obras tan fundamentales como el *Tratado* de Leonardo da Vinci o la obra sobre arquitectura de Alberti. En esta misma colección se presenta el libro de Piranesi que une al atractivo de reproducir buena parte de sus grabados, la edición de uno de sus escritos críticos e históricos de mayor interés, el titulado *De la magnificencia y arquitectura de los romanos*.

Tiempos de escasez

Piranesi nació en Venecia, pero su vida se vincula enseguida a Roma. Salvo breves estancias en Venecia y otras en la Campania para investigar las construcciones romanas del entorno de Nápoles, permanecerá en Roma, a la que dedicará sus mayores esfuerzos como arqueólogo y teórico de la arquitectura. No corren buenos tiempos para el trabajo de arquitecto y así lo escribe en su primera obra, *Prima Parte di Architettura e Prospettiva*: la arquitectura está en manos «de quienes poseen las riquezas y creen poder disponer a su arbitrio de las ventajas de la misma». Al arquitecto le queda la reflexión y la exposición de sus ideas mediante

*/ Aunque nuestro autor no se prodigó en la redacción de reseñas de libros en sus textos de diario, se inicia la presente selección, precisamente, con dos reseñas que recogen su presentación y análisis de dos publicaciones aparecidas en la época. En este primer texto comenta la dedicada a Piranesi (Piranesi, Giovanni Battista, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Barcelona, Akal, 1999), el titular de la cabecera se complementa con el siguiente destacado: «Los textos básicos de Piranesi sobre la arquitectura romana se nos ofrecen en un libro que contiene además una buena selección de su genial obra gráfica».

el dibujo y la pintura. Esta primera obra de Piranesi —el autor cuenta con 23 años— es una atractiva colección de grabados en los que confluyen la escenografía y las perspectivas arquitectónicas. La influencia de Jubara y los Bibbiena es evidente, pero Piranesi añade a ellas el atractivo de los espacios imposibles. Su *Grupo de escaleras* es un espacio visualmente correcto pero cuya planta se desdobra en dos niveles, cada uno de los cuales excluye al otro. Un espacio, pues, sólo posible para la fantasía y que sugiere que la perspectiva es creación de una cultura y no forma de la naturaleza.

La admiración de Eisenstein

En ese mismo libro aparece un grabado aún más desconcertante, *Cárcel oscura*. El diseño es un precedente de sus estremecedores grabados llamados *Cárceles*, que publicará a los 25 años y, en segunda edición más elaborada, dieciséis años después. La *Cárcel oscura* fue un elemento de reflexión para Eisenstein. Espacios heterogéneos parecen conectados entre sí en recintos cerrados que no llevan a ninguna parte. En este caso la fantasía se une a la memoria corporal que nos hace unir espacios diversos, como saben bien los impenitentes paseantes de ciudades. Eisenstein habla de espacios que fluyen en otros sin llevar a parte alguna. Una idea que el director ruso dice haber aplicado en una secuencia de *Octubre*. En mi opinión, la terrible carga de los soldados en *La Huelga*, se apoya también en este concepto espacial.

Nueva escritura de la historia

El editor —y traductor— del libro que nos ocupa, el profesor de Historia de la Arquitectura, Juan Calatrava, sugiere que esta variedad de espacios no arranca sólo de una inquietud artística sino de una voluntad de saber. El arquitecto, a quien la época ha privado de ejercer su oficio, se vuelca en la investigación de ciertos espacios. Siente una especial predilección por aquellas obras que hacen posible la ciudad y la comunicación: acueductos, cloacas y caminos, así como esos trabajos de movimientos de tierra que intervienen sobre la estructura natural de un paraje y lo convierten en un medio urbano. En el texto central del libro, Piranesi expone las conclusiones de esta indagación que ha fijado además cuidadosamente a través del dibujo. Es su contribución crítica a una época que teoriza ingenuamente la arquitectura como el desarrollo racional de la cabaña originaria perdida en la oscuridad de los tiempos, o como creación específicamente artística. Frente a esas ideas, Piranesi cree que la arquitectura es ante todo respuesta a problemas históricos y concretos que el medio natural plantea a las comunidades humanas.

Hay ahí una nueva concepción de la historia —que hace pensar en Vico— por la que cada cultura genera sus modelos y sus formas de acuerdo a los problemas

que se le plantean y debe resolver. Piranesi es un defensor de la originalidad de la arquitectura romana en una época que creía fervientemente en todo el saber que provenía de Grecia. No es una reivindicación localista o nacional, sino una moderna visión de la historia como acción humana en un medio concreto. Acción que no es meramente funcional sino simbólica: la ornamentación crece armónicamente con la obra. Piranesi se nos presenta, así, como renovador de las ideas sobre la historia y la cultura. Tal vez en este contexto se entienda mejor su nueva visión sobre los espacios.

CULTURAS, Diario de Sevilla

20 de mayo de 1999

Duchamp por Tomkins.

De la pasión y la libertad*

Cuando olvidas el último ensayo que leíste sobre *Vértigo* y ya no recuerdas con precisión la célebre secuencia de la habitación del hotel, la memoria, más libre, podrá reconstruir el lento proceso por el que dos amantes, con suerte desigual, se hacen el uno al otro. Quizás entonces admires esas dos *obras* aunque no lo sean de arte.

Si comprendemos esto, la pregunta de Marcel Duchamp —«¿se pueden hacer obras que no sean de arte?»— pierde su carga iconoclasta porque ya hemos aprendido que ese tipo de obras existe y que es ésa la dimensión del arte que más nos merece la pena: gestos y palabras que logran abrir en lo cotidiano vías hasta entonces insospechadas, significados hasta entonces inexistentes, nuevas transparencias. Como los pequeños eventos que recogen los ángeles de Wenders-Handke sobre Berlín.

El cine nos ha enseñado esa poética con que todos podemos iluminar lo cotidiano. Lo llamamos arte de ideas: no porque sea complicado, sino porque está más allá de las palabras y de las formas.

En las afueras del arte

Pero si del cine pasamos al Arte —con mayúscula— todo se complica. La Historia —también mayúscula— nos dicta pautas de conducta: no vamos al museo con la

*/ La editorial Anagrama publica en junio de 1999 la traducción de la nueva edición, ampliada y revisada, de la monumental *Duchamp*, obra cumbre del ensayista y crítico de arte del *New Yorker*, Calvin Tomkins («...toda mi carrera de escritor no parece haber sido más que una preparación para este libro», llegó a decir el autor norteamericano). Esta publicación (Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999. Traducción de Mónica Martín Verdagué) es objeto de la segunda de las recensiones a que se aludía en el texto anterior. La cabecera del texto se completa con este destacado: «La biografía de Marcel Duchamp, escrita por Calvin Tomkins, supone una valiosísima aportación a la bibliografía disponible en castellano sobre la figura y la obra del que probablemente sea el artista más influyente del siglo que ahora acaba. Desde una perspectiva distinta a la adoptada por Octavio Paz, Schwarz o de Duve, Tomkins ofrece la imagen de un hombre cuyo arte emana de la decidida vocación de vivir en la pasión, la inteligencia y la libertad».

tranquilidad con la que entramos en el cine, sino con una agenda formada durante cuatro siglos que dice qué hay que sentir o, al menos, qué es correcto conocer.

Es algo que también combate la pregunta de Duchamp. El arte es demasiado serio y los valores artísticos demasiado vitales como para dejarlos en manos de la tradición o del mundillo artístico o de ambos a la vez.

Obras que no sean de arte

Duchamp lo escribió en 1913. Para entonces la belleza había perdido el monopolio para definir lo artístico. Se fijaban nuevos criterios: el gusto, degradado a emociones asociadas a la imagen o al simple encanto visual, y variadas ortodoxias artísticas definidas por los entendidos de los diversos movimientos. Duchamp se sitúa fuera de esos criterios: pretenden etiquetar el arte, al etiquetarlo lo definen, y al *definirlo* lo limitan.

El gusto, además, es sensual e impositivo: una suerte de hechizo que al entusiasmar al ojo paraliza el pensamiento. El arte, por fin, no puede definirse por la habilidad de la mano: la idea exigirá su realización adecuada y fijará los medios —industriales o artesanales— precisos.

Al salirse de la tradición del arte, Duchamp no niega los valores artísticos: sólo invita a reconocerles un alcance que esa tradición oscurece. Tienen, como el conocimiento, una densidad crítica —«un mordiente físico de género vitriolo», decía— y a la vez despiertan la pasión —«la víctima de un eco estético» se asemeja a un enamorado o a un creyente—. Son valores que pueden organizar la vida.

Vocación de individuo

El enigma Duchamp, el alcance de su obra y su figura, se ha rastreado por las más extrañas sendas. Arturo Schwarz explora la alquimia y los itinerarios secretos del incesto; Octavio Paz, las vías del hermetismo; de Duve, las del psicoanálisis. Reflexiones apasionantes, pero todas con una inquietante nota común: explican lo oscuro por lo que es más oscuro aún.

Tomkins presenta las cosas de otro modo. Aquí hay un hombre que se obliga a vivir con escuetos medios porque su más preciado patrimonio es su tiempo. Le preocupa el arte, pero ninguna idea le parece tan importante como para entregarle su libre y pequeña capacidad de crear. Es un amante apasionado, pero está convencido de que el amor comienza al aceptar la soledad del otro. El trabajo artístico tampoco puede amenazar su libertad: rechaza la profesión de artista —sólo se puede hacer arte si se tiene algo que decir— y, en general, la profesión: como *connoisseur*, gana algún dinero con amigos marchantes, coleccionistas o artistas y lo suplementa con clases particulares. Reparte su tiempo entre sus amigos, el ajedrez y un arte que hace para sí mismo: sin presiones de mercado («el gran

artista de mañana —vaticina—, será clandestino»). Tomkins no disimula el malestar que este modo de vivir puede ocasionar a otros, pero esto no hace sino perfilar mejor la figura de alguien con decidida vocación de individuo que abre espacios para vivir entre la inteligencia, la pasión y la libertad. Una obra llena de valores artísticos, aunque no sea de arte.

Los principios

Pero todo esto no explica la decisiva influencia de Duchamp en el arte contemporáneo —aunque algunos medios académicos españoles se empeñen en reducirlo a un nombre más entre los dadaístas—. Tomkins ordena de modo convincente el itinerario artístico de Duchamp. El libro se abre con *El gran vidrio* y se cierra con el *Étant donnés*, esa «obra inclasificable». En esas obras trabajó Duchamp casi treinta años. Nunca pensó exponerlas. De la existencia de la última sólo se supo en 1966, al llegar desde Brasil a la muestra de la Tate Gallery uno de sus bocetos. Tenía fecha de 1949 y una dedicatoria muy personal. Sin duda hacía arte para él mismo.

El itinerario hacia esas obras es desconcertante: el joven provinciano que, en París, a la sombra de sus hermanos mayores ya artistas, tantea sin demasiados logros diversas tendencias, desarrolla desde 1911 un lenguaje cubista cuidado, sí, pero tan personal que los teóricos del movimiento lo excluyen de sus exposiciones. En el verano de 1912, Duchamp se va a Múnich donde acomete dos series que aún hoy sorprenden por su claridad de ideas y calidad pictórica: el ciclo de *El rey y la reina* —de ajedrez— rodeados *por desnudos* y el de *La virgen* y *La novia*. Una extraña figuración, entre máquinas y cuerpos de insectos, y una noción clara de movimiento. La gama de colores y la luz son excelentes. El cuadro más maduro, *La novia*, lo acaba en agosto. A excepción de un lienzo de 1918, ése sería su último cuadro de caballete.

El laberinto y el espejo

Y es que estos cuadros de Múnich sólo le van a interesar para aclarar la idea de su obra más señera: *El gran vidrio*. De hecho, esos cuadros muestran su madurez como pintor y a la vez una idea: la del *paso*, el *tránsito*. Se intuía ya en *Desnudo bajando una escalera* —cuadro famoso por sus escándalos— pero no es el movimiento físico lo que interesa a Duchamp ni el cambio psicológico, sino esas transformaciones más hondas, casi siempre imprevisibles, que nos hacen sentir el vértigo de lo nuevo. Como las que, en una partida de ajedrez, por ejemplo, hacen comprender a un jugador la estrategia del otro y barruntar una respuesta, quizá hermosa y arriesgada pero contraria a las inercias de su táctica. No es el cambio, sino el paso a lo nuevo, al límite desde el que se divisa que las cosas podrían ser de otro modo: un instante que deseamos y tememos. Es lo que anima

su meditada obra *Jugadores de ajedrez*. Pero este vértigo del tránsito desborda a la inteligencia: puede brotar de la pasión. Su ciclo *La virgen y La novia* no es un rito de iniciación sexual sino un canto al clímax del deseo virginal por ser mujer, justo antes de su entrega: «un deseo ignorante —escribe Duchamp—, blanco, con un punto de malicia».

No va a plasmar esta idea del cambio abierto en una imagen y menos a describirla: fabricará un objeto, un extraño armazón de madera y cristal dividido en dos partes, que lo hará presente en su misma estructura, lo aplicará al arte y lo reflejará además sobre el espectador.

Este es el alcance de *El gran vidrio*. Las figuras, siluetas sobre el cristal, quiebran el espacio de la pintura y en vez de representar insinúan un itinerario entre las dos partes de la obra que puede o no consumarse. El deseo puede seguir reiterando un ciclo eterno de exaltación y frustración o cumplir el tránsito, cruzar al otro lado y alcanzar el gozo de la novia, que a su vez puede gastar su energía en señales que un mundo al que el amor asusta puede no llegar a comprender. Es ésta la ironía de las extrañas máquinas del *Vidrio*: el deseo, la mayor fuerza de la naturaleza, carece de consumación planificada: puede perderse enredado para siempre entre el miedo y la excusa. El espectador, ante este objeto de vidrio, no sólo *ve e indaga* el mapa de la eventualidad del amor, sino que quizá *se vea* él mismo reflejado en el cristal y en el laberinto.

La idea de tránsito es también el vínculo más general entre los *ready-mades*: estos objetos fabricados por otros y que el artista sólo elige —y por eso son obras de arte—, tienen en común que señalan el instante en que descubrimos la poética de un objeto cotidiano, el *paso* de su función prosaica al estado de arte.

De Pasadena a Filadelfia

El reconocimiento de la obra de Duchamp no llegaría hasta 1963. Una exposición en Pasadena reunió casi todas sus obras. El *Vidrio* apareció rodeado por los *ready-mades* y otros objetos. En ese año la escuela de Nueva York iniciaba su ocaso, se consagraba el *pop* y aparecían nuevas formas de arte que después se llamarían *minimalismo* y *arte conceptual*. La muestra de Duchamp parecía responder a esas inquietudes. Aquellas obras hasta entonces dispersas presentaban juntas un extraño universo donde lenguaje, pensamiento y visión se reforzaban mutuamente. El objeto vulgar elevado sin más a arte, la densidad intelectual del *Vidrio*, los espacios artísticos no ilusionistas eran otras tantas respuestas a un arte tan preocupado por hacer valer la idea que estaba dispuesto a sacrificar la forma.

Después, *Étant donnés*, la obra más secreta de Duchamp, privada como una carta de amor, provocó nuevo desconcierto. Era tan evidente como el *Origen del mundo* de Courbet, carecía en apariencia de toda enjundia conceptual. No hay

tanta diferencia, sólo que *Étant donnés* no sugiere, provoca. Es una obra que se oculta: un gran portón —encontrado en Cataluña— es lo único que se ve. El espectador sólo llegará a serlo si juega a ser *voyeur* y fisga a través de la puerta. Entonces, un nuevo desconcierto: habrá quien sólo vea una muñeca o una figura pornográfica o una simple representación ilusionista. Pero quizá ofrece algo más: el desvelamiento del objeto del deseo. En esa brusca duda queda todo. No es casual, Duchamp decía en 1957 que la obra de arte sólo se consume cuando el espectador hace vibrar, simbólica y emocionalmente, lo que en ella no es, hasta ese momento, más que «materia inerte». La última obra de Duchamp muestra que el arte no es automático, sino que encierra un itinerario incierto por el que artista y espectador tal vez lleguen a encontrarse. Así, Duchamp no sólo muestra las raíces del arte como idea, sino que invita al espectador a convertirse en artista y recorrer como individuo las grandes obras del pasado.

CULTURAS, Diario de Sevilla

29 de julio de 1999

Del viaje como extravío*

«He visto con mis propios ojos el mar y voy tras él sobre la hermosa era que al retirarse abandona». Es la memoria de Goethe de su primera visión del Mediterráneo. El *fugitivo del norte* se abandona al luminoso compás de las olas en la desierta playa del Lido. Aunque la «hermosa era», el ejido del mar en la tierra, quizá sea la deslumbrante Venecia, una ciudad que Goethe ve como resultado de una audaz e inteligente cooperación de los hombres con la dura necesidad de la naturaleza. Esta afortunada alianza hizo a sus moradores conocedores privilegiados de la luz: «el pintor veneciano debía verlo todo más claro y despejado que los demás hombres».

La bella naturaleza

Viajar a Italia era entonces rito de iniciación para los pintores. Buscan la cima de la pintura y la naturaleza amable que la hizo posible. Goethe quiere formarse como pintor, pero su visión de la naturaleza no es tan ingenua. No ve en la naturaleza mediterránea una madre benéfica sino una gran armonía, cuyas leyes son difíciles de conocer, pero con la que los hombres pueden sintonizar porque también sabemos de armonía, de la unidad de lo diverso. De distintos contrapuntos entre hombre y naturaleza surge el arte clásico. Goethe no ve en la gloria de griegos y romanos el alba de la razón ilustrada ni un pasado perdido para siempre, sino el resultado de un diálogo en pie de igualdad entre hombres y naturaleza.

Este diálogo difícil y fértil, es lo que Goethe busca y descubre en Italia. Como pintor, sólo aprende que no es apto para ese arte. Pero hay otras experiencias. Cuando le preguntan por el atormentado autor del *Werther*, Goethe rompe su incógnito,

*/ Este texto, sin hacer referencia a ningún acontecimiento museístico en curso, ofrece una reflexión sobre dos autores, Goethe y Friedrich, y la relación de ambos con el viaje. El titular, «Del viaje como extravío», se acompaña del siguiente destacado: «El viaje artístico indaga lo diferente. Viajar es, desde esa perspectiva, una forma de perderse. Eso hicieron Goethe y Friedrich, aunque en direcciones contrapuestas; el primero en busca del sur clásico y el segundo del norte perdido y soñado. Pero ambos hubieron de llevar a cabo un aprendizaje de la sensibilidad. Hoy, tal extravío tiene su escenario: la ciudad, el ámbito en el que ensayar la apertura y dejar hablar a lo diferente».

reconoce que él escribió la ya célebre novela pero que desde Weimar a Palermo «ha experimentado muchos cambios». Uno de ellos es advertir que la naturaleza puede ser próxima y placentera: al evocar las noches italianas, compara el escueto *buenas noches* del norte, que marca una diferencia horaria y no de luz ni de vida, y la *felicissima notte* italiana, presagio de un tiempo diferente. Y no es que la naturaleza sea fácil: como la fundación de Venecia, la de Roma exigió esfuerzos y arrojo. Sintonizar con la naturaleza exige imaginación y riesgo. Pero el logro final es *un medio hecho a la medida del hombre*: así lo ve en la arquitectura de inspiración clásica. Es el otro gran cambio. El enorme salón del Ayuntamiento de Padua se le antoja «un infinito cerrado, más acomodado al hombre que el cielo estrellado». Goethe, autor de un entusiasta ensayo sobre el gótico, cree que Italia lo liberó para siempre de esa admiración.

Educación la mirada

Sufre estos cambios a través de un lento aprendizaje de la sensibilidad: se esfuerza en ver los equilibrados paisajes y la proporción de las arquitecturas con la mirada del pintor en la que se ejercita gracias a una reposada percepción de la pintura. Mirada que no es mero registro: cada cosa es un fragmento de la gran armonía natural, signo de un todo que se oculta y vía para entrar en él. La naturaleza mediterránea y las formas clásicas son signos y huellas. No piden ser admiradas o imitadas. Exigen ser *leídas* con la precisión del científico y el entusiasmo del artista. Pero, a diferencia del científico, Goethe no clasifica las cosas sino las ve formando el mapa de la bella naturaleza cuya necesidad, a veces férrea, no lo desespera sino lo empuja a indagar y comprender nuevas posibilidades humanas. Así, el viaje a Italia es un camino personal a la raíz del clasicismo, sin mimetismo ni nostalgias. Desde él repensará la ruda naturaleza nórdica y una cultura —como la alemana, entonces— reactiva e insegura.

La fascinación del norte

Años después, Caspar David Friedrich va a formarse no a Italia sino a Copenhague, centro entonces de otro renacimiento, el de la cultura nórdica. Es el suyo un viaje académico pero los misteriosos paisajes de Juel y los dibujos de la mitología nórdica de Abilgaard serán familiares al joven Friedrich que recorría en plena tormenta los parajes rocosos de la isla de Rügen. En Copenhague recibe una formación cercana a su fascinación por la naturaleza que surge de otros viajes: a los montes de Bohemia, al Hartz, a los páramos de la Marca o a la combatida costa báltica. Allí descubre la arquitectura de robles y abetos, las escalas de los montes que desbordan a la humana y las culturas perdidas, los antiguos germanos y el gótico, que evoca como ruina y como sueño.

Sus viajes también son un aprendizaje: en sus cuadernos se acumulan con exacta grafía árboles, ruinas, fragmentos de hielo. No son materiales de experiencia sino apoyos para la fantasía: en un mismo cuadro habrá montañas de Bohemia y árboles de Pomerania. Su lógica es la del paisaje. Sus figuras no son réplicas sino signos, sólo que de una naturaleza que ni es armónica ni es primariamente el medio para un mundo más humano. Es nuestro entorno, sí, pero que nos sobrepasa y en ese desbordamiento nos conocemos a nosotros y a la naturaleza.

En su obra más célebre, *Monje junto al mar*, Friedrich borró del lienzo dos grandes naves. El espacio del cuadro se volverá un gran vacío. En él sonará una nueva palabra que sólo oirán los que no estén encadenados al dato positivo, al valor eterno, al surco de la convención. La naturaleza es lugar y presagio de lo indeterminado. Por eso Friedrich la toma en sus cualidades inciertas (brumas, marismas, abismos) o en sus aspectos inconmensurables (alta sierra, llanura helada) y desde puntos de vista inasequibles. Amplía su gama de color, pero sus tintas ácidas no evocan una naturaleza amable sino el crepúsculo nórdico, la poética del ocaso.

La huella del viaje

El viaje de Goethe es semilla del clasicismo alemán. No del italianismo de Overbeck o de las bellas vistas de Richter sino de obras como las de Schinkel: dimensiones del Museo de Arte Antiguo de Berlín, edificios del parque de Potsdam que contrastan con el provinciano Sans-Souci. Friedrich, aunque permanece en una ciudad casi italiana, Dresde, mantiene la memoria vagabunda de una naturaleza que guarda su misterio. Es un hito de la pintura nórdica, que llega hasta Munch y Rothko. Pero hay algo en común en esas opciones tan diferentes: la voluntad de salir de sí, de no aferrarse a moldes fijos; el deseo de aprender con una audaz mirada nueva.

¿Podemos hoy tener experiencias análogas? Posiblemente, pero para ello no hay que salir de nuestras ciudades que, con su variedad de culturas y su diversidad de valores y opiniones, son el mejor medio para ejercitarse en lo nuevo y en lo diferente. Viajeros hay que, sin afán de competitividad, buscan parajes bravíos o que contemplan los estratos de nuestra cultura sin la compulsión del coleccionista. Pero desafíos como los que enfrentaron nuestros dos viajeros de antaño están en nuestro presente urbano, plural y mezclado. Ahí es donde hay que ensayar la apertura que deja hablar a lo diferente y la imaginación que propone nuevos puntos de cita.

CULTURAS, Diario de Sevilla

26 de agosto de 1999

Joaquín Sáenz.

Los rostros de la contemporaneidad*

Aunque algunos la vean como ejercicio de la nostalgia, esta exposición es sobre todo el testimonio de un modo de vida que se ha ido sin remedio. El centro de la ciudad promete demasiado valor añadido y sólo deja sitio en él a los que viven la carrera frenética del beneficio. Son ya otros tiempos. Pasaron aquéllos —modernos también— en los que la profesión de impresor exigía elegancia y buen gusto y el ejercicio de una y otro dejaba caer semillas de amistad en los clientes y hacía brotar la confianza en los que además tenían algo de artistas. Ahora todo se hace con una rígida división del trabajo que distancia al diseño del fotograbado, a éste del impresor y a todos del cliente sin más vínculo que un apresurado mensajero, el móvil o el imparable internet. La nueva modernidad ha dejado antigua a la misma ciudad moderna y ha sacado de ella esos puntos de cita de los que la imprenta de San Eloy era ejemplo privilegiado.

De aquella ciudad guarda la exposición la memoria. Está presente en las fotografías de Emilio Sáenz —su visión del patio mantiene una interesante tensión con la pintura— y de modo muy especial en la obra de Joaquín. Hay, por ejemplo, tres excelentes dibujos y una cuidada litografía que demuestran que la mirada y la mano del pintor estilizan el recuerdo. Porque, pese a los títulos —*La mesa del regente*, *Patio de máquinas*—, nada hay en ellos de reportaje, y menos, de obligada abstracción. Sugieren algo más genuinamente moderno: una memoria —la

*/ A la obra de Joaquín Sáenz —que admiró sin reservas, y que supo *ver* como pocos— dedicó Juan Bosco Díaz-Urmeneta varios textos en una secuencia que culminó con la edición del libro *Joaquín Sáenz. Una poética del paisaje*, Diputación de Sevilla, 2011. La ocasión para el primer texto, que aquí se reproduce bajo el titular «Los rostros de la contemporaneidad», la brindó la inauguración de la exposición de los dibujos y pinturas que el artista e impresor sevillano realizara sobre «la imprenta que él y sus hermanos poseían en la calle San Eloy», obras adquiridas en su día por la Diputación de Sevilla. En esta muestra de presentación, los dibujos y pinturas de Joaquín Sáenz se complementaron con fotografías de su hermano Emilio (*La imprenta de San Eloy. Dibujos y pinturas de Joaquín Sáenz. Fotografías de Emilio Sáenz*, Diputación de Sevilla. Casa de la Provincia. Noviembre de 1999, hasta el 10 de enero de 2000).

del pintor— en la que la vista deposita sus huellas, más cerca del afecto que de la consciencia, hasta hacer vibrar la mano del artista. Los rasgos de su mundo, tan breves como en *Toldo sobre máquinas y platinas*, se ofrecen a todos desde el papel como memoria compartida.

Pintura de hoy

La muestra confirma el acierto de la Diputación Provincial para hacerse con un jalón de nuestra contemporaneidad. Porque es pintura de hoy la que nos ofrece. Son cuadros que elevan a la dignidad de arte los objetos de la imprenta: el reloj, la máquina de escribir, la espátula —de imprenta, no de pintor—, la orgullosa parte superior de una máquina, la limpia coquetería de otra —*La frontex*, una bella acuarela—. Son estos objetos puntos de referencia del quehacer cotidiano. Parecen las marcas del mapa de un espacio tantas veces recorrido que ya no sirven de guía, sino que orientan o iluminan el ir y venir de cada día. Son, en esta rutina, pequeños flashes que logran romperla y convertir sus espacios en algo personal. Este clima personal del impasible ojo del reloj, de la mancha amarilla de la espátula o la orgullosa cresta de la *Automatic* crean una poética moderna del objeto que dista de cualquier anecdotario. El sesgo de los dos últimos objetos —pese a la disposición frontal de los cuadros— y el de la esquina de la máquina, abajo a la izquierda del lienzo *La ventana de la oficina*, certifican que estamos ante espacios en los que el cuerpo, perdido en las exigencias del trabajo, encuentra pequeños puertos de reposo.

Pero la actualidad de la colección se hace ver en los valores espaciales de los cuadros. Una serie llama poderosamente la atención. Colocada al fondo de la sala, reitera cuatro veces el *Patio de máquinas*. Tiene ecos de la pintura sevillana del XIX. La luz evoca esas raíces. Pero los cuadros marcan distancias con la tradición porque su preocupación básica es el espacio. Uno de ellos, fechado en 1972, se construye con una estricta ordenación de planos que separa el toldo y la montera de la anécdota. Los objetos de los demás lienzos no son sino apoyos para otro valor espacial: el ritmo. Incluso la luz, testimonio de la tradición del XIX, abandona antiguos pintoresquismos para incorporarse al orden abstracto de la pintura. Sólo la ignorancia o la ligereza asimilaría la pintura de Sáenz al pasado. Estos valores espaciales se advierten con mayor fuerza en el monumental *Frontal con reloj* y en el íntimo *Los dos patios y la oficina*. La recia frontalidad y el bajo punto de vista del primero ocultan la que quizá sea su mayor dificultad: trazar la profundidad de un espacio muy corto. El problema parece resolverse con la fuerte presencia del reloj en contraste con las ordenadas líneas paralelas, pero la solución firme la da la pintura: una pintura densa, empastada y muy diversificada que da solidez al plano vertical. Esto permite que los objetos se incorporen

a él mediante finos matices de luz. Ese fuerte plano presta su monumentalidad al lienzo. En *Los dos patios y la oficina*, el protagonismo a primera vista es de los delicados efectos de luz que dan profundidad al cuadro. Pero la elegancia de esta pintura ágil y líquida sólo es posible desde el valiente primer plano: el zócalo verde que, inminente, ocupa los dos tercios de la superficie pictórica. Este fuerte plano borra del cuadro cualquier veleidad narrativa.

La muestra señala, por tanto, un modo de entender la contemporaneidad pictórica. Un modo singular, rebelde a las catalogaciones. Comprenderlo exige un sopesado diálogo con la pintura más claramente contemporánea. Sin ese análisis apenas se entenderá el alcance de la obra de Sáenz. Y tampoco veremos los variados rostros de lo contemporáneo.

CULTURAS, Diario de Sevilla

9 de diciembre de 1999

Pablo Palazuelo.

Ver, imaginar, escuchar*

No aceptar la resignación fue una de las grandezas de los pensadores y artistas del Renacimiento. La naturaleza, desbordante en variedad y belleza, que fascinaba su mirada no cabía en la lógica de su tiempo. Ni siquiera en la experiencia que ellos mismos habían adquirido («La naturaleza, —escribió uno de ellos—, está llena de formas que jamás llegaron a nuestra experiencia»). En su infatigable intento por saber qué miraban, se ejercitaron en la medida para descubrir las proporciones entre los cuerpos, las luces y los sonidos. No pretendían calcular sino sumergirse en la armonía que urdía el tejido de la naturaleza y a la que el ojo, si aprendía a ver, no debía ser insensible.

En 1973, Pablo Palazuelo, en sus «Notas de trabajo», escribe: «recomendar la escucha interna, la atención concentrada. Mirar no es ver». Las «Notas» se publicaron en el catálogo de la que iba a ser su primera exposición individual en España. Contaba 58 años y era ya un artista sobradamente conocido en Francia, Suiza y América. Había nacido en Madrid y estudió arquitectura en Oxford. Tras la Guerra Civil se dedicó por entero a la pintura. Tuvo breves contactos con la escuela de Vallecas y fue uno de los iniciadores del grupo de la librería Bucholz. En 1948 marcha a París donde permanecería quince años. No fue allí sólo un recién llegado. Su pintura le abre la puerta de la Galería Maeght. Él se ocupa sobre todo de explorar el alcance de la geometría a través de infatigables lecturas. Ve en ella una nueva forma de visión.

*/ El titular de esta reseña, dedicada al artista Pablo Palazuelo (1915-2007), se apoya en dos destacados: «El Premio Nacional de Artes Plásticas llega a Palazuelo al ritmo lento de la administración. Sólo una contrapartida de la tardanza: el premio sanciona la juventud de un pintor que a sus 84 años mantiene la osadía de la búsqueda». El segundo, explica: «La obra de Palazuelo nace de la exigencia de recuperar un lugar para el hombre en sintonía con la naturaleza, y desde dentro sentir la sucesión de los ritmos que marca la evolución de las formas». Exposición *Pablo Palazuelo. Obra reciente* (Galería Soledad Lorenzo. Madrid. Diciembre de 1999, enero de 2000).

Una imaginación activa

La atención renacentista a la armonía no es el resultado de un mero examen de la naturaleza. La buscan porque están convencidos de que hay una sintonía secreta entre los vínculos que mantienen unido al cosmos y los que conectan las diversas dimensiones de cada vida individual. Es la sintonía que persiguen los magos —como Bruno—, en la que quieren situarse los poetas, la que rastrea Miguel Ángel frente a la piedra. Alcanzar esa sintonía es un privilegio de la imaginación porque en la fantasía se cruzan el alma del mundo y la del hombre. Es una antigua idea que circula por Europa impulsada en parte por los árabes. La imaginación en el Renacimiento deja de ser una facultad auxiliar y se convierte en el territorio de los conocimientos osados. Logramos ver porque nos atrevemos a imaginar.

En esas mismas «Notas de trabajo», Pablo Palazuelo escribe: «La imaginación verdadera o imaginación activa no produce construcciones arbitrarias, por muy líricas que sean, sino que funciona como órgano del conocimiento». No podemos, por tanto, ver sus obras como formas de una poesía elegante, sino como tramas de una geometría que más que permitir el cálculo ensancha los límites de la imaginación y nos pone en contacto con el dinamismo oculto en la naturaleza y con el que la naturaleza oculta en nosotros: el deseo, «dinamismo viviente —escribe en 1997— que promueve la visión... que revela la unidad misteriosa entre todas las formas».

En la obra y los escritos de Palazuelo vibra una nota crítica para nuestra confiada modernidad, una denuncia de nuestra rutina en el ver y de la pereza de nuestro imaginar. La enorme trama de la industria de la comunicación visual establece un mundo de imágenes que es el alimento cotidiano de nuestros ojos: miramos sin el afán de buscar, almacenamos impresiones sin preguntarnos qué vemos, dejamos resbalar los ojos por lo que se nos ofrece sin experimentar el vértigo de ver lo que aún no tiene nombre. Ocurre además que de todo el quehacer de la ciencia —que sí sabe del riesgo de descubrir— sólo nos quedamos con sus resultados que alineamos en un recetario útil, sobre todo, para evitar la sorpresa de lo desconocido. Pero es esa sorpresa la que despierta a la imaginación. Pablo Palazuelo se esfuerza por ir más allá de esta prosa de la modernidad insolente. Sabe que la naturaleza se nos ha alejado, que el paisaje se nos ha quedado distante, que ya no ejerce sobre nosotros su influencia de antaño. Pero intenta con sus esculturas «descubrir y construir otros paisajes» en los que recuperemos la experiencia de perdernos ante lo desconcertante y de encontrarnos como naturaleza viva. También hay algo de esto en alguno de los cuadros que ahora expone en la Galería Soledad Lorenzo: planos de diversa luminosidad parecen abrir el espacio pictórico en una invitación a otra forma de ver y de vernos.

Escuchar

No es fácil profundizar en la obra de Palazuelo sin tener en cuenta la exigencia de la que nace. La exigencia de recuperar nuestro lugar en la naturaleza, volver a ocupar el lugar de la sintonía con las energías de la naturaleza, que son las nuestras, más allá del falso orgullo de la modernidad. Esta convicción surge de sus meditaciones sobre filosofía oriental de la que, dice, bebió el pensamiento árabe. No busca esa sintonía con el optimismo ingenuo de los jóvenes renacentistas sino con el modesto reconocimiento de quien, sabiendo que es parte de la naturaleza, quiere sumergirse en ella para sentir desde dentro la sucesión incesante de ritmos que marca la evolución de las formas.

Los cuadros de Palazuelo no pueden verse aislados. La gran exposición que recorrió Madrid, Sevilla y Valencia hace pocos años muestra su trabajo como un esfuerzo por sacar a la luz familias, linajes de formas o, como él gusta decir, *lineajes*: un término que evoca a la vez el parentesco y la geometría de las formas y que señala que las conexiones entre éstas sólo las verá quien entre en ellas se pierda en su juego, como nos perdemos, escuchando, en la música. Los trabajos que expone actualmente en Madrid sugieren nuevas exploraciones: a la importancia del trazo y su combinatoria parece suceder una atención al ritmo y a la luz y un interés por el plano. Sea o no éste un nuevo camino, lo que sin duda su obra reciente muestra es el infatigable entusiasmo de alguien que aún se atreve a escuchar el surgimiento de la forma, a habitar, digámoslo con sus palabras, «la zona donde lo desde siempre anterior se va haciendo presente».

CULTURAS, Diario de Sevilla

16 de diciembre de 1999

Rodin, el tiempo en la escultura*

Decía Baudelaire que la escultura le aburría. Le parecía un arte primitivo, como el fetiche que quizá fuera la primera escultura: un trozo de materia tallada a imagen y semejanza de la naturaleza para poseer el secreto de su fuerza o el antídoto contra su violencia.

Hubo una gran época de la escultura, pero pertenece a un pasado irrecuperable. La gran escultura —egipcia, griega, renacentista— confirió a la figura humana la eternidad de la naturaleza. La imagen del hombre conquistó así la sublime dignidad de la montaña o el roquedal. Pero esa cima pertenece a los clásicos. La época moderna, el arte nuevo que detecta Baudelaire, no puede aspirar a ella. Lo intenta, pero sólo alcanza lo mezquino o lo fúnebre. Hay una escultura que en pequeña escala quiere remedar las glorias del pasado o revivir el antiguo encanto de la gracia, pero no logra más que miniaturas, entre divertidas y ridículas, que degradan las formas que quieren evocar. Una escultura moderna más ambiciosa marca con grandes figuras las plazas de las ciudades. Allí, el gran hombre o el gran símbolo aspiran a la eternidad de la estatuaria clásica. Pero estas obras, más que conseguir la perennidad de la naturaleza, concitan la presencia de la muerte. El tiempo, al pasar, no les deja otro atractivo que el de su materia: un trozo de naturaleza en el ajetreo de la ciudad.

Baudelaire denuncia la insensibilidad de la escultura de su época ante el tiempo y su irremediable caducidad. Por eso, queriendo ser eterna, sólo resulta arcaica. La pintura acepta el reto del tiempo no ya en sus temas sino en su apreciación de los espacios urbanos (Méryon), en el encanto precario de la atmósfera (Corot) y en la importancia conferida al gesto. Aun la moda muestra a una sociedad, consciente de las heridas del tiempo, que con el maquillaje y el vestido cumple lo que la escultura no logra: «consolidar y divinizar la frágil belleza» humana.

*/ Reseña de la muestra *Rodin*, compuesta por un total de 116 obras, entre esculturas, dibujos y fotografías, procedentes del Museo Rodin de París y que, patrocinada por la Fundación la Caixa, pudo contemplarse entre los meses de enero y marzo del año 2000 en las salas del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Heridas del tiempo

Rodin no pudo conocer a Baudelaire —cuando éste marcha a Bélgica, es sólo un muchacho que acaba de colgar los hábitos que tomara tras la muerte de su hermana—, pero sabrá responder con su escultura al reto del tiempo que exigía el poeta.

En una de las obras que se expondrán en Sevilla, titulada *Je suis belle*, Rodin grabó el primer cuarteto de un soneto de Baudelaire que habla de una belleza que es «un sueño de piedra» y cuyo seno es «eterno y mudo como la materia». La obra de Rodin es la antítesis de este ideal de la escultura que Baudelaire consideraba ya imposible. No muestra la belleza sino la expresa en un arrebató pasional en el que dos cuerpos se unen en el entusiasmo del rapto.

Pasión, gesto, superficie

Tres años después, Rodin hace sus *Femmes damnées*. Más allá del paralelo literario —la escultura alude al poema maldito de *Las Flores del Mal*— la obra busca el ritmo y el gesto y los pone por encima de la corrección formal.

Este primado de la pasión y del gesto sobre los valores formales al uso se aprecia con facilidad en *Fugit amor* y en *El beso*. En éste, la pasión de los amantes medievales abandona los clichés académicos y se materializa en dos cuerpos, para inquietud de los bienpensantes.

Pero el eco en la obra de Rodin de la vindicación del tiempo por Baudelaire es más hondo. Un gesto puede degradarse en retórica y una pasión reducirse a narrativa, con lo que la imagen evita el mordiente de la duración. Rodin consigue que el tiempo penetre en la imagen, trastorne la forma y haga vibrar la figura más allá de la anatomía. Esto, que ya se ve en el torso deformado de *El hijo pródigo*, se desborda en el *Nijinski* y en sus *Pasos de danza*. Al actuar así, las texturas pierden la firmeza de la materia y se acercan a la vibración del instante: la figura no aspira a la impasibilidad de la naturaleza, sino que muestra su capacidad para agitarla y su afán de conseguir una nueva sintonía con ella. Las texturas de algunos de los retratos, el cuerpo deformado por la maternidad de la *Eva*, llevan a la impasible materia los ritmos de la vida.

Esta dimensión temporal está presente en los dibujos de Rodin. Estilísticamente son el trabajo de un simbolista enamorado de los valores de superficie, pero tienen la fuerza del instante y del gesto —véase *Mujer desnuda tendida de frente con los brazos levantados y unidos*—, y el sello del escultor que añade los toques precisos para pensar la figura en tres dimensiones. Finalmente, el tiempo está en su álbum de fotos de esculturas en las que no sólo guarda el proceso de elaboración de la obra, sino sobre todo sus sucesivas visiones, en alguna de las cuales puede alcanzar otra vida.

Rodin no es un renovador radical del arte. Su obra no produce las fracturas que crean las de sus coetáneos Mallarmé o Monet. Pero introdujo una línea de discontinuidad en el que quizá fuera el arte más académico. Lo hizo además de un modo particularmente moderno: desde un taller concebido como industria cultural que, lejos de la academia, logró poner sus obras ante los más diversos públicos.

* * *

Trémulas flores de Triana

Saber qué se está viendo no es tarea fácil. Dominados por los fantasmas de la memoria y por las imágenes estilizadas de cada día, nos resulta más fácil ver siguiendo los surcos de la rutina que pararnos a mirar. Rodin tuvo un buen aprendizaje para evitar esta prosa de la visión. Discípulo de Barye, un escultor especializado en escenas y luchas de animales, se habituó a ritmos extraños. Hace su *Edad del bronce*, con un modelo no profesional, que está más allá de convencionalismos. Como escultor le obsesionaba el análisis y en sus dibujos experimenta las posibilidades del movimiento del cuerpo humano. Por eso no extraña su rápida comprensión del baile de las gitanas trianeras. Fue en 1905, cuando Zuloaga lo invitó a un viaje a España del que guardará recuerdos contrapuestos: la aversión a los toros por el sacrificio de los caballos y la admiración por las bailaoras de Triana. Lamentaba, dice uno de sus biógrafos, que no bailaran desnudas, «como bellas, trémulas flores de carne», porque en su danza la pasión agitaba hasta el último pliegue del cuerpo.

CULTURAS, Diario de Sevilla

20 de enero de 2000

El bodegón español.

Impronta española de un género europeo*

Se dice que uno de los estímulos del bodegón fue la memoria legendaria del reto entre dos pintores griegos. Uno logró engañar a los pájaros que intentaron picotear las uvas que él pintara, pero perdió el desafío porque cuando intentó descorrer el lienzo que ocultaba la pintura de su rival, comprobó que el lienzo era el cuadro. En esta fábula, es llamativo, la mayor verdad coincide con el mayor engaño. Y es que lo que está en juego no es la literalidad de la imitación sino el logro de un efecto de realidad. Este efecto de realidad lo buscó el Renacimiento con la estructura de la perspectiva: ahí se comprueba que tal efecto no se limita a la imitación del objeto, sino que exige además una determinada organización del cuadro y también una disposición de la mirada, de modo que el espectador quede involucrado en las reglas del juego.

Presencia muda

La muestra *El bodegón español* se abre con unos lienzos de Sánchez Cotán que sintetizan perfectamente esta ambición de presencia, esta intención de realidad que será distintivo de nuestra cultura. Los objetos se enmarcan en un espacio geométrico ligeramente retrasado respecto al plano general del cuadro y así, cuando desbordan aquella primera ventana, el espectador siente que exceden su propio campo visual. Sánchez Cotán emplea su saber de espacios para subrayar la fuerza muda de la presencia de cardos, coles y zanahorias que llegan en ocasiones, cuando el plano de fondo queda muy vacío, a cobrar la fuerza del tacto.

*/ El título de cabecera para esta reseña se amplía con un destacado donde se anticipa una sucinta nota interpretativa: «...más de 70 cuadros que sintetizan la intención de realidad y la ambición de presencia de nuestra cultura». Más ambiciosa —abarcando un periodo desde el Barroco hasta comienzos del siglo XX—, aunque menos feliz que la ofrecida tiempo atrás por el Museo del Prado sobre el mismo asunto, nuestro autor consideró esta exposición (*El bodegón español, de Zurbarán a Picasso*, Museo de Bellas Artes de Bibao. Del 13 de diciembre de 1999, al 19 de abril de 2000) digna de ser reseñada.

Esta fuerza del objeto se presenta de otras muchas formas. Luz y transparencia son las claves de un pequeño lienzo del misterioso Juan Fernández, apodado el Labrador, que no hace sino ofrecer dos racimos de uvas que cubren todo el plano del cuadro. En algunas obras de Van der Hamen, se advierten ligeras pero eficaces alteraciones del punto de vista por las que unos objetos parecen mostrarse a la mirada de abajo a arriba, mientras que otros se desvanecen en un plano estrictamente frontal.

Norman Bryson ha mostrado que estas variantes formales del bodegón están vinculadas a ideas. Si la presencia del objeto remite en Van der Hamen a un elegante y femenino gozo de la vida, Velázquez en *La mulata* sugiere que el orden cósmico y la luz llegan hasta la sencilla claridad de una cocina.

En Zurbarán, el bodegón se hace frontera del tiempo, que brota entre la consistencia de los cuerpos y el espacio indefinido en el que aparecen. Este paso, que añade a la firmeza del objeto su caducidad, se confirma en Pereda —su pequeño y circular *Bodegón con nueces* es un testimonio conciso del ciclo del fruto que muere— y se hace explícito en la *Vanitas* de Valdés Leal, una de las piezas determinantes de la exposición. Diversos objetos, signos de la fortuna, la gloria y la riqueza, también del arte y el saber, yacen en primer plano entre dos ángeles: uno los mira pensativo mientras hace pompas de jabón, otro eleva tras ellos una cortina roja para mostrar —sugestivo efecto de un cuadro dentro de otro— la pintura del Juicio Final.

Contrapunto

De este modo, la sucesión de cuadros enseña cómo objetos, espacios e ideas van dejando la huella de cada época en el lienzo. En ese sentido, la selección de Goya es un fértil contrapunto a las obras del XVII. Su *Bodegón con pavo muerto* y el que encierra el cuerpo troceado del cordero, han perdido la gloria del objeto y la condición simbólica de la *vanitas* para mostrar una naturaleza sufriente donde la muerte es un hecho y la vida se deshace en materia. Goya, además, en sintonía con el desastre, pinta estos cuadros de modo elemental, sin virtuosismo, como si no cupiera en ellos concesión al gozo de la pintura.

Los ecos de esta figura del desastre suenan en *Tres cráneos de oveja* pintado por Picasso justo en 1939. Pero la exposición recoge muchos más registros de Picasso: la elegante sensualidad de *La copa azul*, el potente clasicismo de *Jarro con manzanas* y la reposada *Cacerola esmaltada* en la que los objetos vuelven a poseer una segura presencia con bellas notas de luz no ilusionista. Picasso es en cierto modo un compendio de la muestra. Hay en su selección el gozo del objeto, el desconcierto de la presencia, el dolor del deterioro irremediable, aunque siempre con tanta firmeza como serenidad. Su seguro equilibrio evidencia las

oscilaciones de Dalí e incluso hace pensar que en Juan Gris el poder de seducción se adelanta a la fuerza de las ideas. La muestra persigue, así, algo que va más allá de lo artístico: invita a una reflexión sobre nuestra cultura porque propone los perfiles que, a este lado de los Pirineos, tuvo un género que, como el bodegón, alcanzó fortuna en toda Europa.

* * *

Ausencias que perjudican

La exposición *El bodegón español. De Zurbarán a Picasso* tiene el empeño de mostrar, dentro de un género europeo, el sello peculiar de la cultura española. Recorriéndola, el espectador avisado establece diferencias. Estamos lejos de la derrochadora sensualidad holandesa pero también de la ascética intimidad cotidiana de Chardin. Nuestros bodegones parecen restringirse al objeto en su desnudez de significativo sin añadirle connotaciones, y dejar al espectador que desde esta soledad descifre el cuadro y quizá a sí mismo. Aun cuando se acumulen objetos, éstos permanecen en un terco silencio sin otro don que su presencia.

Es una valiosa línea de reflexión la que se nos propone. Pero la claridad del programa la oscurece un interrogante. ¿Por qué se limita a una sola obra la época cubista de Picasso? De los ocho cuadros seleccionados, sólo uno, *Los pájaros muertos*, la representa y pertenece al llamado cubismo analítico, ninguno a la colorista y luminosa etapa final. Estas ausencias ensombrecen la exposición porque parecen querer silenciar la indudable pérdida del objeto que se acusa en determinados momentos del cubismo. Fue éste un problema que el propio Picasso se planteó y que intentó resolver con obras como el excelente *collage Naturaleza muerta con silla de rejilla*, una de las que más se echan de menos en la muestra.

CULTURAS, Diario de Sevilla

27 de enero de 2000

Atín Aya. Los rostros de la marisma*

En el rostro de la mujer hay una indudable tensión que no llega, sin embargo, a empañar la firmeza de su figura. Sus facciones parecen dejar atrás los cabellos y adelantarse hasta el primer plano de la imagen. Pero permanece firme porque el cuerpo generoso de la anciana llena, tranquilo, buena parte de la fotografía para recogerse abajo en el gesto quieto de las manos cruzadas. Al fondo, la intensa mirada del hijo y la exactitud casi geométrica de sus facciones completan la amplia figura de la mujer sirviéndole de contrapunto. Aya ha conseguido algo más que un retrato de Dolores Jiménez Gómez: ha logrado darle su espacio, acomodarla en su fotografía. Diferente es la imagen de las hermanas Hueso Santos. Las dos muchachas parecen crecer en la fotografía, imponiendo al espectador la verdad de sus cuerpos y de sus rostros en los que una vitalidad elemental desmiente su desmaña adolescente.

El retrato fotográfico no es un arte fácil. Frecuentemente ha buscado recursos que tenían algo de coartada para evitar el enfrentamiento desconcertante de dos miradas. A veces el retrato intentó privar a la imagen de su ahora, despegarla de su actualidad para elevarla sobre el tiempo. Esta ambición guio los pasos de E. O. Hill en los inicios de la fotografía asimilándola a la pintura. Y tampoco fue extraña a Sander, aunque su afán no fuera emular a la pintura sino conseguir una galería de tipos humanos. En el extremo opuesto a estas preocupaciones, hay obras como la de Dorotea Lange que hacen del retrato síntoma de una situación social. Sus primeros trabajos son una patética denuncia de los críticos años treinta en Norteamérica. Y cuando ya no haya razones tan claras para el patetismo sus retratos perderán la carga sociológica.

*/ Titular con que se inicia la reseña dedicada a la muestra fotográfica *Atín Aya. Marismas del Guadalquivir* (Casa de la Provincia, Diputación de Sevilla. Primavera de 2000). Los correspondientes destacados anticipan y sintetizan la valoración del proyecto: «...más de medio centenar de fotografías sobre las marismas, fruto de varios años de trabajo. Retratos y paisajes en blanco y negro que destacan por la solidez de los personajes y su visión de la naturaleza». Y también: «Los retratos de Atín Aya logran una presencia rotunda sin separarse de su contexto cotidiano, en un paisaje fascinante de borrosas fronteras entre la tierra y el agua».

Lo que sorprende en los retratos de Atín Aya es que logran presentar de manera rotunda a sus personajes sin separarlos de su contexto cotidiano. No los entrega por ello ni los disuelve en alusiones sociológicas. Estamos sin duda ante rostros de un mundo marginado, pero serenos, sin quejas ni clamores, y aunque los rodeen sus objetos familiares, estos se separan de la anécdota sociológica que en los tiempos que corren caen más cerca de lo pintoresco que de la denuncia. Habitantes de una tierra difícil, sus figuras tienen un aire monumental que se detiene, sin embargo, en el punto exacto en el que se asegura su presencia y su firme asentamiento en la fotografía. No hay patetismo, sólo la fuerza necesaria para mostrar que viven en una naturaleza recia que reflejan en sus rostros y en sus cuerpos.

Puede que una de las claves de este exacto equilibrio sea la frontalidad de muchas de las imágenes y también su articulación desde un punto de vista relativamente bajo que, como dije, las hace ascender, crecer en el espacio de la fotografía. Uno no puede sino evocar la rotundidad de antiguos maestros italianos. Pero esta comparación nos ocultaría lo más importante: que Atín Aya no limita el protagonismo del retrato al rostro, sino que éste es siempre la culminación de un cuerpo que ocupa la imagen de diversas formas. Este reconocimiento de la densidad corporal es lo que da prestancia al personaje y solidez al espacio de la fotografía. Muchas de las fotos tienen espacios planos y el fondo parece empujar hacia delante a los cuerpos. Pero aun cuando exista profundidad de campo, como en la del cazador con galgos o en la del pastor con capote de lluvia, el peso de los cuerpos termina por ganar la partida.

Gilles Deleuze dice que el rostro humano es una síntesis de dos componentes distintos, a veces contradictorios: su capacidad expresiva que hace brotar cualquier gesto del deseo y su cualidad de espejo que acusa las más diversas alternancias del acontecer. El rostro es así fuerza expresiva y placa sensible. Aya ha prolongado esta doble condición de los rostros hasta los cuerpos. El gesto resuelto de Francisco Mulero parece inseparable de las heridas que —como a todos— le infligió el tiempo. Quizá por eso, por este protagonismo del cuerpo que acumula fuerza sin negar su receptividad, las imágenes de Aya sean rostros de la marisma sin falsas idealizaciones ni derivaciones a la crónica.

* * *

Escalas

La naturaleza es vida y muerte, fertilidad y amenaza, madre protectora y ciega necesidad. La marisma reúne en sus grandes extensiones, sus paisajes cambiantes y sus borrosas fronteras entre la tierra y el agua, esa doble condición de la naturaleza. Sus perfiles desérticos apenas ofrecen protección, pero son un hervidero

de vida. Los lomos de sus muros de contención, obra humana, son precarios, frágiles ante el bullir de lo líquido. Este misterio de la marisma, tierra de límites, como el desierto, ha tentado a pintores y fotógrafos. Friedrich y Robert Misrach dan buena cuenta de ello. No faltan imágenes de ese estilo en la percepción de Aya. Un grupo de pescadores camina por una delgada lengua de tierra apresados entre el cielo y el agua, otros dos se pierden entre las olas, el Brazo de la Torre y el Lucio del Caño de la Sal evocan a la vez la impasibilidad y la vida secreta de la naturaleza.

Pero en la marisma de Aya hay algo de mayor interés. Imágenes que evocan el desconcierto de este paisaje a través de uno de sus efectos, muestran su desmesura a través de la confusión de escalas. La red en el aire que arroja un pescador adquiere la condición de objeto cósmico, la mula y los perros en el horizonte de Isla Mayor tienen perfiles minerales, y el poderoso galgo de las marismas es escultura o quizás insecto gigante. No son documentos psicológicos, sino reflexiones sobre los apoyos de nuestra percepción urbana que ceden ante una naturaleza que nos rodea y nos invade. El paisaje, en tal naturaleza, nos fascina. Pero la medida de esa fascinación la da el cuerpo cuando sale de sus escalas domésticas.

CULTURAS, Diario de Sevilla

18 de mayo de 2000

Sobre lo conceptual en el arte.

Un poderoso síntoma^{*}

Un breve escrito del pintor norteamericano Ad Reinhardt suele tenerse como texto fundador del arte conceptual. Es tan claro como crítico. El arte, viene a decir, que se ha liberado sucesivamente de su adscripción al culto, de la obligación de atenerse a lo real, del peso de los valores éticos y de las formas tenidas por perfectas, debe también prescindir de la forma visual y ser, sobre todo, idea.

Se proclama así la mayoría de edad del arte: ya no es sucedáneo de la religión ni sugiere una visión del mundo, sino que es una modesta iluminación. Tampoco se limita al consuelo ni al simple recreo de la retina, sino que debe tocar a la inteligencia. Un arte que no cumpla tales condiciones apenas merece tal nombre.

Hay algo más: el arte como idea brinda la posibilidad apasionante de explorar la tradición artística, viendo en las diversas obras intenciones que no son meramente psicológicas y proyectos que no son sólo personales: el arte responde sobre todo a la necesidad de comunicación y no al genio de unos pocos individuos privilegiados.

Todo esto, tan claro y terminante, no impide, sin embargo, que la mejor muestra de arte conceptual nos deje un cierto vacío. No lo provoca la nostalgia sino una exigencia: el arte debería ser esplendor de lo sensible.

Quizá pensemos que es ésta una exigencia muy nuestra, que surge de una cultura, la mediterránea, ajena a la nítida claridad casi rigorista de los *Ad Reinhardts*.

Somos, en efecto, herederos de la sensualidad de la Contrarreforma y no de la ascética calvinista; hemos crecido en una naturaleza amable lejos de bosques y brumas, y muy pronto aprendimos el difícil juego de las imágenes donde la apariencia tiene vida propia y la ficción posee, a veces —cuándo, no se sabe—, una hondura y una densidad que la exactitud de la verdad no alcanza.

^{*}/ En enero del segundo año de vida del *Diario de Sevilla*, escribe Juan Bosco Díaz-Urmeneta esta reflexión en la que se pronuncia sobre el *nuevo canon* del arte no objetual. Un destacado sintetiza su posición: «Uno de los retos al que ha de responder el arte hoy está entre la necesidad de rigor conceptual y la exigencia de concebir el arte como esplendor —que no halago— de los sentidos».

Pero ¿es esta exigencia sólo un particularismo cultural, una nota arcaica que debe perderse?

Creo, por el contrario, que más allá de diferencias culturales, uno de los retos al que ha de responder el arte hoy está en la confrontación entre aquella necesidad de desnudez y rigor conceptual y esta exigencia de concebir el arte como esplendor —no precisamente halago— de los sentidos.

Porque es en esa confluencia donde el gesto del pintor logra proponer una nueva dimensión de nuestro mundo. Algo nuevo que el ojo y la mente se esfuerzan por entender porque la emoción de la pintura los empuja a una exploración singular.

Quizá sea esto lo que siembre de contradicciones una obra como la de Richter que une al rigor de su *Atlas* o de sus *256 colores*, la expresión de la serie sobre la Baader-Meinhof o los ritmos de color de sus pinturas abstractas. Habrá quien rechace esa diversidad. En mi criterio no es más que un poderoso síntoma.

CULTURAS, Diario de Sevilla

18 de enero de 2001

Balthus. Testimonio de seducción*

Una de sus últimas obras, *El sueño de una noche de verano*, estuvo expuesta hasta hace pocos meses en la National Gallery de Londres, al lado de un hermoso lienzo de Poussin, *Ninfa dormida sorprendida por faunos*. Fue su contribución a la muestra *Encuentros*, en la que 25 autores contemporáneos eligieron un cuadro de los fondos del museo y presentaron una réplica a tal obra. Balthus, ya nonagenario, trabajó el cuadro con la dosis de reflexión suficiente como para alterar su plan inicial: la joven dormida aparecería en un paisaje nocturno y abrupto, y no —como pensó al principio— en una amable naturaleza solar.

El cuadro, en el que la extraña belleza adolescente de la muchacha dormida aún a cierta despreocupación infantil con una firme sensualidad, tiene algo de compendio de su trayectoria artística: en Balthus, los cuerpos femeninos no tienen otro vestido que la pintura; desnudos o no, aparecen en la frontera que une y separa ingenuidad y seducción. Ése es el poderoso atractivo de sus figuras de mujer.

Fue ésa una de las facetas del surrealismo que cultivó y retuvo. Memoria surreal que se manifiesta, sobre todo, en sus figuras y en sus interiores. Balthus vivió en París la época dorada del movimiento, de 1924 a 1939, y entró de lleno en sus círculos, donde cultivó la amistad de Giacometti y Artaud. Se equivocan quienes lo califican de pintor realista. Lo es, más bien, de las imágenes y los espacios del sueño. La joven duerme en las montañas, abandonada al descanso, pero manteniendo un gesto de seducción: algo que sólo se entiende con la lógica extraña de las figuras del sueño. La que Freud investigó y los surrealistas inocularon a sus objetos. Por eso el cuadro habla a la fantasía más que a la mirada.

*/ Con motivo del fallecimiento del artista franco-germano-polaco Balthasar Klossowsky, más conocido como Balthus (el 18 de febrero de 2001, en la ciudad suiza de Rossinière), nuestro crítico ofrece una breve semblanza de este *extraterritorial* creador. Acompaña el titular con el siguiente destacado: «El pasado domingo desaparecía, discreta y silenciosamente, como en gran medida transcurrió su vida, el pintor Balthus, autor de trayectoria autónoma y singular, último testigo y protagonista del periodo dorado de las vanguardias europeas».

Pero su fidelidad al surrealismo nunca fue absoluta y prefirió mantenerse en los límites, cerca de la abstracción y sin abandonar ciertas formas realistas. Este saber de límites está también presente en el cuadro, que reúne tradiciones muy diversas (ecos de Shakespeare, Giorgione, Corot...) con el recuerdo órfico de los poderes de la música simbolizado en la mandolina. En tiempos de vindicaciones nacionalistas, figuras como Balthus, un europeo *extraterritorial* —en expresión de Steiner y, como Nabokov o Berlin, no sólo geográficamente—, ofrecen el saber de fronteras, más apasionante y desde luego más convincente que los exclusivismos nacionales y las correspondientes descalificaciones ilustradas.

El *Sueño de una noche de verano* sugiere, además, cómo Balthus entendía la pintura. Sus figuras son firmes: pesan los montes, el cuerpo de la muchacha es sólido. Pero, a la vez, unos y otros parecen desvanecerse en una atmósfera cruzada por la luz. El aura es lo suficientemente rica como para recordar viejos mitos lunares y se traduce en una sorprendente poética del color. Tal vez esté ahí la raíz del paralelo que quiso trazar con el cuadro de Poussin. Ciertamente que en éste la atmósfera está más controlada y la firmeza clásica de los cuerpos es mayor. Pero lo que el cuadro de Poussin *muestra*, lo *hace* en el suyo Balthus. El clásico francés recoge la sorpresa de los faunos al descubrir la belleza oculta de la ninfa dormida. Balthus hace que la pintura desvele el viejo sueño de la belleza que duerme, no bajo unas sábanas sino perdida y dispersa en nuestra fantasía demasiado ocupada en otras cosas. La pintura hace brotar el viejo ideal del lienzo en blanco de cada cuadro.

Esa esperanza siempre inquietante, la de una belleza con fuerza para interrogar, fue posiblemente la que movió los pinceles de Balthus.

* * *

Hermético e independiente

Balthasar Klossowsky nació en París el año 1908. Su padre, pintor e historiador, pertenecía a una aristocrática familia polaca, pero Balthus, de nacionalidad alemana, vivió mucho tiempo en Francia, en Suiza —donde ha muerto— y durante 16 años, en Roma, en la Villa Medici, como director de la Academia Francesa.

Nunca perteneció enteramente a ningún movimiento artístico. Independiente e inclasificable, combinó un gusto clásico y hasta académico con unos desarrollos temáticos inquietantes, sugestivos y, casi siempre, turbadores. Su independencia le acarreó ser relegado en la época del dominio de la abstracción, pero ello no alteró un ápice su pintura, cuyo carácter sensual y soterradamente perverso no es sino un aspecto más de una obra a veces hermética, pero preñada de ecos y guiños de inteligencia, que la convierten en una continua cita de la Historia del Arte.

La gran exposición que le dedicaran en 1983-84 el MoMA de Nueva York y el Beaubourg de París supuso su definitiva y clamorosa recuperación internacional.

CULTURAS, Diario de Sevilla

22 de febrero de 2001

Pintura en el siglo XV.

Mediterráneo y cambio cultural*

La intención de esta exposición es a la vez artística y cultural. Aunque las excelentes obras que comprende —Jan Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Francesco Laurana, Robert Campins, Petrus Christus o Hans Witz— parecen justificarla, la muestra pretende además indicar cómo el hacer y el pensar artísticos del Renacimiento europeo se difunden por el Mediterráneo.

El aficionado al arte quizá pierda esta perspectiva. Puede que olvide el marco general de la exposición deslumbrado por la calidad de algunas obras. Por ejemplo, un *Busto de mujer* de Francesco Laurana (Museo del Louvre) que une un modelado sensual a una fuerte rotundidad y presencia, o el pequeño óleo de Robert Campin (Museo Granet, Aix-en-Provence), en el que la luz y el color se disputan el protagonismo. Más interés tienen aún las piezas de Van der Weyden: la *Virgen con el Niño* (Museo Thyssen, Madrid) tiene la delicadeza del naturalismo tardogótico; mientras que la estructura del *San Jorge* (National Gallery, Washington) es un resumen de los hallazgos más modernos de la pintura flamenca de la época. Posiblemente sea Jan Van Eyck el protagonista de la exposición. Su *Estigmatización de San Francisco* (Galleria Sabauda, Turín) impresiona por el ascetismo del color —casi exclusivamente en tonos tierra— mientras que las tablas de la *Anunciación* (Museo Thyssen, Madrid) tienen una enorme riqueza de luz. Se exponen además dos obras atribuidas a su taller. *La Virgen con el Niño de Ince Hall* (National Gallery, Melbourne) es un cuadro de sorprendente ritmo: los pliegues del manto compiten con los bordados del fondo y ambos con el tranquilo preciosismo de los objetos que la rodean. En la *Crucifixión* (Ca' d'Oro, Venecia),

*/ La exposición *El Renacimiento Mediterráneo. Los viajes de artistas e itinerarios de obras de arte entre Italia, Francia y España en el siglo XV* (Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Del 31 de enero al 6 de mayo de 2001), motiva esta reseña, a cuyo titular precede el siguiente destacado: «El Museo Thyssen, en Madrid, ofrece una exposición que es a la vez muestra artística e indagación cultural. Un puñado de obras maestras que señalan el despuntar de una nueva sensibilidad y un mapa de la difusión del Renacimiento en el Mediterráneo».

la luminosidad de la pintura hace evidente los valores simbólicos del cuadro: el Cristo se eleva dominando la fuerte presencia de Jerusalén y su templo.

Pero el interés artístico de éstas y otras piezas expuestas no debieran oscurecer el sentido o, al menos, la intención de la muestra, que quiere trazar el mapa por el que los hallazgos artísticos y las preocupaciones ideológicas de Provenza y Flandes se difunden por el levante español e Italia y al mismo tiempo —aunque esto es menos evidente en la exposición— las vías que llevan las influencias italianas al norte y al poniente.

Desde el punto de vista de la historia política, las Dos Sicilias son el catalizador de este mapa, tanto por la personalidad de Alfonso el Magnánimo y su corte napolitana, como por la disputa sobre aquellos territorios que hace inevitable la referencia a los Anjou, aun en su exilio provenzal, y a Francia.

Pero hay una lectura más interesante que la política: la cultural. Con ella se advierte cómo los modelos góticos consagrados, que protagonizan la primera parte de la exposición (hasta 1440), se van transformando paulatinamente con la inclusión de aspectos ilusionistas de la *ars nova*, elementos de un nuevo naturalismo y aparición del patetismo humanista de la *devotio moderna* —en especial en las obras de Hans Witz—. Son cambios que se rastrean no sólo en las pinturas sino en los dibujos y en los códices. En todo ello se advierte además el ensayo de nuevos espacios, perspectivísticos y clásicos.

Frente a las explicaciones escolares del cambio histórico, aún ancladas en moldes idealistas —bruscos saltos en el tiempo, intervenciones de personajes con rasgos del genio— la muestra sugiere que el camino de la transformación cultural es lento, que los cambios son despaciosos y se dan a través de intercambios, en un proceso con idas y venidas, renovaciones y vueltas al pasado. Estas alteraciones, además, dejan sus huellas en piezas que quizá no tengan un alto valor artístico pero, que testimonian que el cambio cultural está en la praxis viva de las gentes.

Todo esto es, sin embargo, una lectura que la muestra sólo sugiere; es la intención del comisario Mauro Natale, pero no se ha expresado bien por los diseñadores de la exposición. Ojalá quede más clara en la edición de esta misma exposición que se celebrará en Valencia de mayo a septiembre de este año.

* * *

La nueva imaginación

La *Piedad* de Hans Witz no tiene formas modernas. Es un cuadro gótico. Pero su patetismo no brota de la expresión psicológica del dolor sino del tremendo recogimiento de las figuras —alguna de ellas hurta el rostro al espectador—, de

la sintonía sentimental con una naturaleza desolada y del lenguaje del color. El vigor dramático no está en la narración sino en la imagen. Otra obra de Witz, la *Crucifixión*, sorprende porque no representa la escena del Calvario sino la imagen que de ella se hace un orante que también aparece en el cuadro.

Las dos obras señalan el despuntar de una nueva sensibilidad. Teólogos y predicadores seguían diciendo que las imágenes sacras eran doctrina para los incultos. Esos cuadros lo desmienten: apuntan a una educación sentimental, no a la instrucción religiosa. Y lo hacen con la evocación del misterio en clave humana, comprometiendo además a la emoción y a la sensibilidad, y enardeciendo a la fantasía.

En estos cuadros hay indudablemente algo mucho más moderno que su estilo.

CULTURAS, Diario de Sevilla

15 de marzo de 2001

El Greco último. Casi una meditación*

Hartos de la *exposición-acontecimiento*, la que el Museo de Bellas Artes dedica a la pintura del Greco se agradece de modo especial. Porque no nos invita a admirar obras maestras —que tampoco faltan en la propuesta— sino a reflexionar sobre un pintor que ha padecido en exceso el peso de los moldes y los estereotipos.

La exposición abre un espacio para considerar las raíces italianas de la pintura del Greco. Así ocurre en un cuadro sugerente, quizá para algunos, extraño: *Santiago peregrino*. La firmeza y sencillez de la figura y su frontalidad evocan los valores clásicos, mientras que el fondo abstracto de la obra, el espacio ilusorio de la hornacina, advierten de las posibilidades de la pintura. La audacia del color, finalmente, trae a la memoria la formación veneciana del pintor cretense. El rostro y la ingravidez de la figura son indudablemente del Greco, pero la expresión contenida impide la *mirada literaria* que ha perjudicado tanto al pintor.

Junto a ese cuadro, cuelga un *San Agustín* en el que se despliega una amplia gama de tonos dorados, nueva memoria del legado veneciano, como también lo son los brillantes colores y la organización arquitectónica de *La expulsión de los mercaderes del templo*, por más que la iconografía de este último remita a ciertas iglesias toledanas.

Vigor constructivo

Las posibilidades de este modo de entender la pintura se advierten en una de las obras que aseguran el nivel de la exposición y la justifican: la versión de *El Expolio* de la colección Masaveu. El cuadro, quizá por carecer de la aureola de la obra de la sacristía de la catedral de Toledo, permite acercarse de modo especial al Greco: advertir, por ejemplo, la rotundidad de los volúmenes y su precisa distribución respecto a espacios vacíos. Son cuerpos firmes cuya presencia se hace además

*/ Apenas tres meses antes de la desaparición del suplemento *Culturas*, Juan Bosco publica esta reseña de la exposición *El Greco. últimas expresiones* (Museo de Bellas Artes de Sevilla. Abril y mayo de 2001). Acompaña al titular el siguiente destacado: «El Museo de Bellas Artes de Sevilla presenta la etapa final del Greco. Una exposición que reúne más de una veintena de pinturas, en la que no faltan verdaderas obras maestras, que muestran la honda espiritualidad, la expresividad y el vigor de un arte admirable».

patente por la consistente carnación de las figuras. Esto, sin embargo, no priva al cuadro de ritmo. No viene dado por la anécdota de brazos y manos gesticulantes, sino por una cuidada composición de oblicuas que rodean a la imagen central. Dos figuras de perfil establecen la gradación adecuada entre la firmeza de las formas verticales y la agitación del ritmo. El cuadro es una auténtica construcción, vigorosamente pensada. Este peso de la estructura no oculta la riqueza de la luz que se advierte en este cuadro mejor que en el de Toledo: los celajes abstractos del fondo, la luminosidad de la túnica y la mano acusadora de la derecha —surgida de un círculo de luz— lo dejan bien claro.

Desde esta perspectiva italiana, se puede valorar mejor la fuerza expresiva del pintor, porque sin la consistencia de las formas y su cuidado equilibrio con la luz, la agitación rítmica de un cuadro como el de *La Inmaculada* apenas sería posible. El movimiento expresivo es como el paso final de una imaginación que, de modo mucho más silencioso, trabajó antes con rigor los diferentes valores, a veces anti-téticos, del cuadro. Quizá por eso los símbolos característicos de *La Inmaculada* se integran en este cuadro formando más un paisaje que un emblema. Esta capacidad integradora del pintor se manifiesta especialmente en el *San Ildefonso*: todo en el cuadro —desde el formato hasta los azules del cielo— garantiza el aura de contemplación que construye la figura.

Esta potente fantasía que construye en silencio es la que se manifiesta en los retratos. La exposición rescata de su soledad en el Museo de Sevilla el retrato de Jorge Manuel Theotocopuli y lo pone en relación con los de los hermanos Covarrubias. Cuando se ven así las tres obras, no se sabe muy bien qué preferir: si la consistencia constructiva de las figuras o la extraña percepción del mundo individual que se alcanza a través de los rostros. Los tres retratos son lo bastante diferentes como para asegurar que, más allá de cualquier estereotipo, figura y mundo interior, carne y signo se anudan con los vínculos de la pintura y las formas remiten incesantemente de la imagen exterior a la interior, de lo visual a lo imaginativo.

Los retratos sugieren un punto de vista fértil para acercarse al más hondo *expresionismo* del Greco: el que aparece en sus imágenes sagradas, en particular en sus figuras de Cristo. Todo cuanto la tradición mediterránea acumula sobre el Varón de Dolores y la utopía del Salvador se interioriza en estos cuadros. Su fuerza expresiva no brota del gesto. Éste es sólo la culminación de unas imágenes cuya sola presencia organiza el espacio del cuadro, lo llenan desde su difícil equilibrio entre la consistencia del cuerpo y la fuerza de la luz. Quizá por ello resulten estos cuadros siempre nuevos: se superponen a cualquier retórica.

* * *

Desmerecimiento

El interés de la exposición *El Greco, últimas expresiones* no debe pasar por alto un cierto tufo provinciano que despidе la muestra. Surge éste, en primer lugar, de un exceso de obras de taller e incluso de copias, algunas de ellas desafortunadas. Dicen los especialistas que el Greco fue el mejor intérprete de la figura y el temple de Francisco de Asís. Esta faceta, en esta ocasión, no está precisamente bien representada. Los cuadros de tema franciscano no son felices. Tampoco lo es el crucificado atribuido a su hijo. Todo ello podría servir de simple contraste si no fuera por la inclusión en la muestra de la versión del *Entierro del conde de Orgaz*. El tamaño del cuadro y su relativo protagonismo rebajan sensiblemente el nivel de la exposición. Cualquier espectador con una mínima memoria visual que conozca la gran obra de Santo Tomé se desconcierta ante esta extraña copia. No sólo es torpe, sino que parece hecha a la ligera por alguien mucho más atento a capturar el gesto y la anécdota que el sentido del gran cuadro del Greco. El cuadro empaña la exposición: la desmerece.

No es fácil hacer una exposición como ésta. Requiere tiempo y esfuerzo porque no es sencillo reunir obras dispersas e importantes. Pero las soluciones fáciles fracasan. Tal vez hubiera sido preferible simplificar la exposición, liberarla al menos de la versión del *Entierro*. Para evitar el desmerecimiento de la muestra y también el del museo. Administrar un fondo como el del museo de Sevilla comporta responsabilidades que no pueden tomarse a la ligera.

CULTURAS, Diario de Sevilla

19 de abril de 2001