

Visto en Madrid... y en algún otro lugar

ALFREDO RAMÓN *



jmbate de Giaur y Hassan, óleo de Delacroix.

Arco 88

AUNQUE hace ya varias semanas que la Feria de Arte Contemporáneo de este año, «Arco 88», cerró sus puertas, creo que debemos comentarla brevemente. En la edición de este año, sus aspectos positivos y negativos se han acrecentado. Todo era más grande, más ruidoso, más fatigoso y abrumador. Miles y miles de visitantes, grupos de muchachos y muchachas adolescentes traídas por sus colegios, en muchos casos desde fuera de Madrid, llenaban el recinto ferial con su vitalidad, su desorden y sus comentarios, frecuentemente burlones y divertidos. Otro grupos de curiosos jóvenes o maduros, mostraban su entusiasmo o su estupor, según los casos. En los «stand» (¿no hay una palabra castellana para decirlo?) sobre todo en los que representaban galerías extranjeras, sofisticadas señoritas galeristas (¡qué palabrita!), con negligentes atuendos de ultimísima moda, parecían mirar al público con una mezcla de tedio y superioridad. Después de un rato, el visitante comenzaba a sentir el más terrible de los cansancios, el que produce la contemplación de lo que quiere ser atrevido y nuevo y sólo es repetición casi mecánica. En el stand de una prestigiosa galería española, la directora, amiga mía, me decía: «Esto cansa mucho

porque, como el Arte Contemporáneo es todo igual...». Debemos decir que, refiriéndose a lo que se veía en la Feria, tenía bastante razón.

Algo que hay que tener en cuenta, antes de emitir cualquier juicio sobre las obras allí expuestas, es que se trata de una «Feria», no de una exposición, no de un museo, no de un certamen. Por eso es lícito que estén presentes los aspectos más comerciales. A una Feria se va a vender. Ahora bien, como también se quiere presentar como un gran acontecimiento cultural, es natural que surjan juicios relativos a ese aspecto. Creo que la tensión entre estos dos sentidos, entre estos dos propósitos es el gran defecto (¿o la gran virtud?) de «Arco». Por lo tanto nos formulamos la siguiente pregunta: Aquellas obras, pinturas y esculturas son lo que se vende, según dicen los galeristas... Pero... ¿Es lo mejor de cada país lo representado en la feria? ¿Es «así» verdaderamente el Arte Contemporáneo?

Cuando la Feria se inauguró, la Prensa madrileña comentaba con entusiasmo que la representación de galerías extranjeras era mayor que nunca. En mi opinión esto tenía escaso interés. Si «eso» es lo que se hace en Europa, la verdad es que no vale mucho la pena.

* La Granja de San Ildefonso (Segovia), 1922. Pintor.

Vemos un expresionismo gastado, de raíz kandiskiana (Pero... ¡qué lejos del maravilloso maestro!) muchas veces, revuelto (que no bien mezclado) con una cierta figuración churretosa y basta, que pretende ¡en 1988! producirnos un impacto de novedad y valentía. Obras y obras digamos «gratuitas» (suena raro esto debido a sus altos precios) en los que una falta total de emoción se enmascara con colores violentos, pueriles desdibujos e indigesta exaltación de la materia.

Este boquiabierto y bobalicón europeísmo que parece invadirnos ahora, la verdad es que no quedaba muy bien parado, al contemplar las obras traídas de Zurich, de Berlín, o de Amsterdam. Esa «apertura» a Europa en lo que a pintura contemporánea se refiere, en Arco era como asomarse a un cementerio de automóviles, que ni siquiera tienen la dignidad de las ruinas.

La representación portuguesa era una de las más interesantes. En un mundo en el cual el Arte tiende a ser igual en todas partes, las galerías portuguesas traían artistas que, con diferentes tendencias, siempre nos mostraban un fondo, un sabor, un aroma portugués. Desde los abstractos en la línea de Vieira da Silva hasta las bellas obras realistas de Manuel Amado.

Queda fuera de lugar, después de semanas, hacer una enumeración de nuestras preferencias, pero creo que las obras de los ya citados portugueses, las del coreano Kwon Soo, las del brasileño Kuperman, las del argentino Héctor Borla, los dibujos del mexicano José Luis Cuevas, y algún otro, tenían más interés que la representación de ese expresionismo, gastado y cargante, frecuente en las galerías procedentes de Europa Occidental.

Era excelente la muestra de Malborough Gallery de Nueva York. Un magnífico cuadro cálido, sensual, de una gorda mujer olorosa y placentera de Botero, valía la pena la visita.

Los excelentes dibujos de Antonio López, sin ser una representación del todo a la altura de su autor, nos compensaban de una abrumadora feria con muchos cuadros, muchos grabados y pocos dibujos. Además, en Malborough, claro está, había buena representación de pintores norteamericanos.

Pero la Feria Arco 88, era naturalmente bastante más. Y aquí entra un aspecto positivo. Publicaciones, revistas, carteles, vídeos, e incluso venta de papel hecho a mano para artistas, nos traían algo de eso tan necesario como el acompañamiento, el cortejo que sigue a la producción artística.

Al salir, los colores alegres de Guerrero nos ayudan a mitigar nuestro cansancio en el que entra, en un momento determinado, la melancolía de ver unas piezas de Francisco Ferreras, siempre sensibles y personales, pero que parecen tener un envejecimiento prematuro.

Oteíza

HACE muchos años, en una pequeña exposición mía en San Sebastián, tuve la oportunidad de conocer a Jorge Oteiza. Sólo lo vi aquella vez; un grupo de amigos, mucho más jóvenes que él, hablamos o mejor dicho, escuchamos sus palabras. No lo he vuelto a ver desde entonces, pero siempre recordaré la claridad de sus ideas, la sencillez con que expresaba sus pensamientos sobre el arte de vanguardia.

Ahora, al ver sus obras en la Exposición Antológica de sus es-

culturas en la Fundación Caja de Pensiones, la claridad con que expresa sus ideas, en este caso con bronce y piedra, vuelve a manifestarse. La gran conquista de la escultura en nuestro siglo: la integración de forma y espacio, la armonización de bulto y hueco, se muestran en la escultura de Oteiza con una sencillez, con una lógica totalmente naturales. Dos, tres láminas de metal colocadas como las hojas de un libro abierto, toman en la obra del escultor vasco un carácter de límite, de división, de absorción del espacio totalmente perfectos. No tiene el dramatismo de Julio González, la gracia humana de Gargallo, o la densa fuerza de Chillida, pero el refinamiento de las armonías que consigue es extraordinario. Parece como si, con toda naturalidad, quitamos la tapa de una caja, separamos los lados del fondo y en vez de desaparecer una forma se abre ante nosotros un campo de posibilidades, de espacios y de planos infinitos.

Un viaje a Sevilla

POCO tiempo antes de redactar estas líneas he hecho un viaje con mis estudiantes de Arte a Sevilla.

Se nos recuerda constantemente desde los «medios de comunicación», que se acerca el 92, que nos preparemos para el 92, que debemos hacer esto y lo otro de cara al 92... En Sevilla, capital del 92, esto parece más urgente, más acuciante. No es ocasión, ni es mi propósito comentar lo que se va a hacer allí en relación con esa fecha. No sé, si llega a celebrarse, cómo va a ser la gran Exposición Sevilla 92. Pero recorriendo las calles de esa maravillosa ciudad (a pesar de todo, sigue siendo mara-

villosa) no podemos evitar tristes sorpresas. Muchos edificios abandonados. Casas que no son de altísimo valor arquitectónico, pero que tienen el carácter de la ciudad, y que muestran sus cristales rotos, sus puertas mohosas, sus balcones ciegos, oscuros, que exhalan un desagradable baho de basura. Casas, que interrumpen con su soledad la continuidad de la vida de la calle, como una carie molesta corta el brillo de una sonrisa. En muchos lugares hay abandono, suciedad. No sé cuál es la razón para esto, no entiendo de problemas económicos, pero Sevilla es una de esas ciudades donde siempre vamos con ilusión. Por eso, nos entristecen más esas faltas, esos fallos.

Nos preguntamos... ¿Va a haber una gran Exposición moderna y rutilante, junto a una ciudad plagada de rincones decrepitos? ¿No se va a aprovechar «lo» del 92 para remozar, condicionar, curar las heridas del tiempo, de una de las más fascinantes ciudades de Occidente?

En la Catedral de Sevilla sucede algo que es frecuente en otros grandes templos españoles. De todos es sabido que las grandes iglesias de nuestro país tienen como una de sus características, la existencia de numerosas capillas en ' los costados de las naves, de las que separan rejas que son, con frecuencia, bellísimas obras de artesanía. En muchas de estas capillas hay obras de arte de primerísima categoría. Pero, salvo algunas excepciones, siempre están cerradas. Hemos tenido que ver una vez más el bellísimo cuadro de Murillo, «La aparición del Niño Jesús a San Antonio», poniendo la cabeza entre los barrotes y mirando el cuadro, sin poder abarcarlo todo, como prisioneros que mirasen un paisaje exterior a su cárcel.

Sabemos que existen problemas de vigilancia, de seguridad. Pero alguna solución habrá. Alguna solución que permita abrir las rejas y gozar de obras que sabemos están «ahí», y que tenemos que entrever escudriñando la sombría profundidad de las capillas.

Claro está que también hay lugares que aparecen cada día mejor cuidados, bien iluminados y de fácil horario. Por ejemplo, la Iglesia del Hospital de la Caridad, donde la adversidad y la desgracia de los sevillanos del xvn está expresada por Murillo con una dulce y melancólica sonrisa. Y donde toda la tremenda e inevitable realidad de la Muerte se nos muestra en esas «Postrimerías» de Valdés Leal en las que la púrpura y el armiño, las coronas y los libros se juntan con la podredumbre y el hueso, la cuenca vacía y el gusano en una estremecedora armonía. Menos mal que al salir tenemos el cielo de Sevilla y la proximidad de lugares donde el vino andaluz y las tapas nos reconcilian con el mundo.

Del Prado a Delacroix

HABRÍA que hablar largo y tendido sobre las nuevas instalaciones del Museo del Prado. No es este mi propósito. Lo que quiero comentar es un hecho que se hace aún más patente al recorrer las remozadas salas de la pintura del siglo XV y del xvi.

Hay muchas obras que tienen los barnices envejecidos (los Bertrugete), pero siempre notamos, en las pinturas de esa época, que el deterioro, el mal estado está, digamos, sobrepuesto, es exterior a la materia de la obra. Basta con limpiarla y ahí aparece tersa, du-



Delacroix. Autorretrato.

rísima, con sus colores casi intactos y sus líneas precisas.

En el siglo xvn todo empieza a estropearse, a ennegrecerse, el deterioro comienza a ser de «dentro a fuera». La pintura misma parece hundirse en una oscura sima. Se me dirá que esto es el intenso claroscuro, el tenebrismo... etc. Desde luego, pero «no tanto». Un magnífico maestro como Ribera, sabemos que pretendió intensificar las sombras, pero si busca (y consigue) la maravillosa luminosidad de las carnes de su Magdalena, no es para después endurecerla con los bordes del cabello rubio, cuyos oscuros opacos aplastan la transparencia.

Rubens y sus seguidores, Murillo, Velázquez... escapan, aunque no del todo, de esa siniestra y al parecer inevitable carrera hacia la oscuridad sin esperanza. ¿La causa de todo esto? Los lienzos preparados con tono rojizo demasiado oscuro, la utilización sistemá-

tica de la tierra de Siena, de las tierras sombra, los betunes, colores que en la técnica del óleo necesitan mucho aceite, y que oscurecen por sí mismos, todo esto causa, con otras cosas, esa casi negrura de muchas obras del Barroco.

Después, cuando limpiamos esos cuadros, las áreas claras quedan más intensas y luminosas, pero las oscuras permanecen igual, con lo cual la obra se desentona con frecuencia.

Siempre he escuchado con desconfianza esa conocida frase «El tiempo también pinta». Sí, pero desgraciadamente, también oscurece, seca, pulveriza, destruye...

Todas estas reflexiones, creo, tienen algo que ver con la Exposición Delacroix en el Palacio de Villahermosa.

Felicitémonos, desde luego, de la posibilidad de contemplar la obra de un conocido artista del siglo XIX. Como ya he dicho, repetidamente, en estas crónicas, nos hace falta «mucho siglo xix», en cuanto a la visión de la Pintura se refiere.

La situación de Eugène Delacroix como pintor romántico, la abundancia de literatura en sus temas, su relación con España, su fascinación ante el mundo norteafricano... todo eso está perfectamente estudiado en el catálogo de la exposición. Pero vamos con los cuadros.

En una primera impresión al echar una ojeada al conjunto, notamos la escasez de cuadros grandes. Sabemos que durante su vida, Delacroix realizó muchas obras de gran formato. Esas obras (como «La Libertad guiando al Pueblo») no han venido. Estamos, por lo tanto, ante una exposición, digamos, menor. Pero quizá esto nos acerca más al pintor, le podemos ver y apreciar con mayor familiaridad.

La otra impresión general es la oscuridad de las pinturas. Parece que entramos en una exposición de un pintor del xvn. Una constante gama cálida con fondos pardos, con frecuencia ennegrecidos, nos acompaña. Lafuente Ferrari, en su Historia de la Pintura Española, dice que «Vicente López fue un hombre del siglo xviii perdido en un siglo nuevo». Ante la exposición de Delacroix casi podríamos decir: «Fue un pintor barroco, perdido (¿o que se encontró?) en el siglo xix.»

El molde donde la pintura de Delacroix se forma es Rubens. Esto se ve claramente en muchas de las obras pequeñas, sobre todo en las composiciones de varias figuras y en cómo éstas se desenvuelven con el paisaje. En las piezas de mayor tamaño (hablo de lo que vemos en esta exposición) como «Grecia expirando sobre las ruinas de Misolonghi», un viento neoclásico enfría la obra.

Como en Rubens, las composiciones están resueltas con líneas curvas, dinámicas, frecuentemente formando un núcleo central que parece girar y a su alrededor, de una forma centrífuga, se mueven los elementos secundarios (Medea, La Batalla de Taillebourg, Sardanápalo, El Combate de Giaur y Hassan...). En otros casos el paisaje predomina, con las formas arbóreas poseídas por el mismo dinamismo (jinetes griegos en un bosque, Erminia con los Pastores...). Las sombras se distribuyen mediante la utilización de un color cálido terroso, que al oscurecerse da a los cuadros esa monótona penumbra. En Rubens, al contrario, las sombras también son cálidas, pero transparentes, quizá debido a utilizar un fondo blanco y a no emplear exceso de tierras, de betunes, de aceites. Quizá Delacroix, como ocurre en el mundo moderno, quiso llegar

demasiado deprisa a intensos contrastes de luz y de sombra y el resultado a la vista está.

Las áreas de luz en el centro del cuadro están con frecuencia reforzadas con tonos de rojo. Añadiendo a esto ocres dorados empastados en algunos lugares (ropas, adornos) se produce en muchos de los cuadros un efecto de joyas envejecidas sumidas en estuches misteriosos. Esto se acentúa cuando al utilizar colores turquesa para cielos y mares, una reverberación de gema aumenta el efecto de suntuosidad. Muchos cuadros de Delacroix nos producen una sensación lujosa, densa, poseída de pesado movimiento.

En bastantes casos un azul frío aparece junto a las luces y colores centrales, consiguiendo bellísimos acordes, como en «Amadis de Gaula libera a una doncella del castillo del Galpan», «Selim y Julieica», «Perseo y Andrómeda», «Judía de Argel» o el estupendo «El Duque de Orleans mostrando a su amante», donde el blanco de la sábana y el luminoso y sensual desnudo se «apoyan» en el azul de las cabezas y el almohadón del Duque, consiguiendo un resultado muy de bandera francesa.

Vista hoy, en la pintura de mediados del siglo xix, nos resulta pueril la discusión de qué es superior, si el dibujo o el color, si Ingres o Delacroix. La verdad es que a pesar de la perfección del dibujo de Ingres, vemos a veces en sus composiciones, errores de forma, especialmente en algunas anatomías femeninas. Y Delacroix, expresión de la supremacía del color según algunos, nos muestra una estupenda capacidad de dibujo. Véase, por ejemplo, el cuadro «La Recaudación del Tributo Árabe», donde el pintor expone un magnífico repertorio de posturas y escorzos de hombres y caballos.



Cuando abandonamos la exposición de Delacroix, salimos de un mundo de jinetes árabes, de caballeros medievales, de caballos de crines ai'viento y ardientes pupilas, de sinuosos tigres, de barcas agitadas entre olas color turquesa, de profundas sombras... Fuera hace sol, es un día brillante y vienen a nuestro recuerdo las obras de un pintor, fascinado también por el norte de África y que casi por los mismos años quiso plasmar esa fascinación, en claras y luminosas acuarelas. Pero la luz de Fortuny quedó apagada por su prematura muerte.

«Grecia moribunda sobre la ruinas de Misolonghi», de Delacroix.