

La síntesis del color

ANA MARÍA PRECKLER

El color existía desde siempre. Existía en el mundo, en la naturaleza, inherente a las cosas. Pero sólo cuando se convirtió en arte adquirió autonomía propia, esencia individual. En la naturaleza, por medio de la luz, el color se hacía consustancial a algo o a alguien. Era una cualidad, un accidente de las cosas, una propiedad de los objetos o seres que la luz hacía posible visualizar. Al llegar el arte, el color se convirtió en sí mismo, adquirió carácter propio e independencia.

El color se introdujo en el arte a través de la pintura. Más adelante también lo haría en la escultura y en la arquitectura, pero sería fundamentalmente la pintura el medio donde el color desarrollaría todo su potencial y riqueza. Su esencia y su sustancia. Mas el color así no deja de ser una abstracción. Para hacerse realidad concreta el color se descompone en todas las gamas de su espectro, a través del desarrollo, siempre interesante de recordar aunque sabido, de los tres colores primarios (rojo, amarillo y azul), de cuya unión surgen los secundarios (naranja, verde, violeta), además del blanco y el negro. El color en el arte ha conjugado y refundido sus individualidades durante mucho tiempo. La obra de arte era el resultado de una composición, un dibujo y una mezcla de colores varios, en ocasiones puros. Hasta que llegó la síntesis del color. La unión de las partes en un todo uniforme

ARTE

distribuido por zonas de color único, en tintas planas, bien delimitadas por gruesas líneas. Esta síntesis del color la consiguió Gauguin a finales del siglo XIX. De ahí el Sintetismo que surgió en la Escuela de Pont-Aven, y del cual Gauguin fue su más insigne creador. Con la síntesis del color, Gauguin remodeló el volumen y la forma que el Impresionismo había disgregado con su pincelada deshecha, situándose en el Post-Impresionismo, y como un precursor del arte contemporáneo.

De la síntesis y esencia del color gauguinianas nacerían algunas vanguardias y movimientos del siglo XIX y XX (la pintura Nabi, el Simbolismo, el Fauvismo, el Expresionismo, y más adelante la Abstracción cromática, el Colour field, etc.). De ahí su trascendencia. El Sintetismo sería característico del segundo período del artista, el correspondiente a Pont-Aven en los años 1886-1889, aunque luego, entre viaje y viaje, regresaría a la localidad francesa que dio nombre a la escuela, antes de instalarse definitivamente en la Polinesia.

Todo empezó con una caja de puros. En la base de aquella caja de puros, Serusier, discípulo de Gauguin en Pont-Aven, iría pintando un paisaje, según las indicaciones de su maestro en "Le bois d'amour", realizado en colores muy vivos, no convencionales y totalmente arbitrarios, extendidos en tintas planas, en lo que sería la primera síntesis del color. La pequeña tabla de la caja de puros sería denominada por sus discípulos como *El Talismán*, porque realmente así lo fue para ellos, y se puede contemplar en la exposición como uno de sus reclamos. El primer grupo que devino de Pont-Aven fue el Nabi, del que Serusier formaría parte junto con Bonnard, Vuillard, Denis, Valloton y Maillol.

Esta evolución del color bajo el pincel de Gauguin (1848-1903), además de su adscripción a un Simbolismo incipiente, que en su obra se muestra un tanto sutil y arcano, es lo que propone la exposición Gauguin y los Orígenes del Simbolismo, dividida

entre el Museo Thyssen-Bornemisza y la Fundación Caja Madrid (del 28 de septiembre hasta el 9 de enero de 2005). La exposición de ambas instituciones se dividiría en nueve partes: 1. "El círculo de Pissarro". 2. "Paisaje y arabesco. De Cézanne a Martinica". 3. "Degas. El desnudo y la danza". 4. "La visión. Del Cloisonismo al Sintetismo". 5. "Eva y los dioses". 6. "La Suite Volpini", partes que corresponderían al Museo Thyssen-Bornemisza. Y 7. "La estela de Gauguin: de Pont-Aven a los Nabis". 8. "La obra gráfica de los Nabis". 9. "Paco Durrio. Picaso y el Sintetismo en España", correspondientes a la Fundación Caja Madrid. En esta evolución, la muestra presenta en sus inicios la relación habida entre Gauguin y Pissarro, el viejo patriarca impresionista que fuera maestro del primero. Son salas con abundantes cuadros de ambos pintores que presentan un gran paralelismo, casi todos ellos con paisajes muy hermosos de naturaleza bucólica. Este paralelismo demuestra hasta qué punto Gauguin seguía las pautas del Impresionismo en la primera fase de su andadura. Por ejemplo, *Paisaje con grandes árboles*, 1878, de Pissarro, y *Los sauces*, 1885, de Gauguin. Este paralelismo continuaría también entre Cézanne y Gauguin, con la estructuración geométrica que establecería el primero en sus bodegones (según sus modelos de cilindro, cono y esfera), y en los paisajes, con una simplificación esencial que impresionaría vivamente a Gauguin. Así, *Vista de L'Estaque*, 1883-85, de Cézanne, o *Idas y venidas, Martinica*, 1887, de Gauguin, el cual ya había iniciado sus grandes

viajes transoceánicos en su búsqueda imposible del paraíso perdido. La tercera influencia que la exposición quiere reflejar se centra esta vez entre Degas y Gauguin. Los cortes fotográficos, angulares, los puntos de vistas insólitos, los impresionantes primeros planos y la preeminencia de la figura, motivos innovadores en la pintura de Degas, serán también motivos de influencia en Gauguin y sus disposiciones compositivas inusuales y

descentradas. Así, *El baño de la mujer enjuagándose*, 1887, de Degas, y *Dos bañistas*, 1887, de Gauguin. A continuación comienza la fase más personal de Gauguin, la correspondiente al Sintetismo, como derivación del Cloisonismo (que deviene del arte de las vidrieras y fue creado por Émile Bernard con repercusión en Gauguin). De ahí surge el Sintetismo, con las grandes zonas de color uniforme, en cromatismo exaltado, delimitadas por gruesas líneas sinuosas. Es su fase de la Escuela de Pont-Aven, y su influencia en los Pintores Nabi ya comentada. Gauguin se interesa al mismo tiempo por la pintura religiosa, siendo muchos de sus cuadros de este momento recreaciones de escenas evangélicas, como el célebre *Cristo amarillo* (que no está en la exposición). Sí figuran, en cambio, *Visión del sermón*, 1888, y *Cristo en el Huerto de los Olivos*, 1889. Correspondientes al Sintetismo son también sus numerosas escenas bretonas. En esta fase, el paralelismo surge con Van Gogh, con el que mantuvo gran cercanía hasta su controvertida discusión en Arlés. Varios cuadros de Van Gogh se muestran en la exposición, junto con los de Gauguin, en una intensa exaltación colorista sintética. Así, *La Artesiana*, 1888, o *La silla de Gauguin*, 1888, de Van Gogh, que señalan esa proximidad estilística de forma preclara. Por último, la exposición quiere realzar la preeminencia de la mujer en la obra de Gauguin, de manera un tanto ambigua y que no se corresponde demasiado con los cuadros mostrados, junto con la Suite Volpini, que correspondería a su labor gráfica con el sistema de la zincografía. Las tres partes

restantes, que se exponen en la Fundación Caja Madrid, se limitan a presentar las influencias de Gauguin en los pintores Nabi (Serusier, Denis, Bonnard, Maillol, Vuillard, etc.), así como la impronta dejada en artistas españoles como Picasso, Sunyer, Echevarría, los Zubiarré y otros. La doble exposición resultaría, sin duda, de alta calidad. Por la reunión de unos artistas excepcionales tan difíciles de contemplar en España, y por el carácter didáctico de los paralelismos surgidos entre ellos; y sobre todo, por la incidencia del Sintetismo, tan desconocida por el público, y tan relevante en Gauguin y Van Gogh, y por las importantes obras expuestas, tanto de Gauguin como de Pissarro, Cézanne, Van Gogh, Degas, los Nabi, Picasso, etc. Pero quizá se queda corta en un punto, en no mostrar la parte más conocida y demandada de Gauguin por el espectador medio: la fase última del pintor, la de su obra indígena, que hubiera completado el recorrido de su vida. Es decir, sus bellos cuadros de la Polinesia. Qué menos que haber mostrado uno o dos cuadros indígenas de los de la colección permanente del Thyssen, hubieran puesto un necesario colofón a la muestra que al no producirse deja ese punto de insatisfacción en el espectador.

Otras dos exposiciones de la temporada nos remiten de nuevo al siglo XIX, la de la Fundación Juan March y la de la Fundación "La Caixa". La primera, Figuras de la Francia Moderna. De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París, Fundación Juan March (del 1 de octubre al 16 de enero de 2005), presenta un selecto y

exquisito recorrido a través del siglo XIX. Desde sus inicios neoclásicos, atravesando el Romanticismo, el Realismo, el Simbolismo y la pintura Nabi, hasta llegar a la culminación impresionista. Imposible no empezar la crónica de esta exposición con el cuadro estrella de la misma, no sólo por su gran formato, que le hace sobresalir entre todos los demás, sino por el tema y su tratamiento estilístico. Dos desnudos abrazados se recuestan en una

cama dormidos, en una aparente escena lésbica. La perfección anatómica de los cuerpos femeninos, iluminados intensamente por un foco oculto de luz, junto a la morbidez y manifiesta sensualidad de la escena, hacen del cuadro un potente reclamo para el visitante. Pintado por Gustave Courbet en 1866, *El sueño* no llegó a producir el escándalo de la sociedad decimonónica y el consiguiente rechazo del Salón porque fue adquirido por un coleccionista particular. Pero es una demostración sintomática de que la revolución del arte estaba gestándose en el fondo y en la forma del Realismo de mediados de siglo XIX por más que, con su estricta representación de la realidad y la nitidez fotográfica de sus formas, no lo aparentara. Hubiera sido interesante comparar *El sueño* con las *Odaliscas* de Ingres, pero los dos cuadros que se exponen del pintor neoclásico son pinturas de historia de dos reyes de Francia, Enrique IV y Francisco I, un tanto amaneradas y por ello no demasiado representativas de su estilo. En cambio, Delacroix, Chassériau y Gros, con una sola obra cada uno, se muestran totalmente románticos, y por tanto fieles al movimiento del color exaltado, el impulso frenético y el retrato sugestivo. Tampoco el cuadro de Corot, el otro gran realista francés, titulado *Marietta*, 1830, un desnudo mucho menos sensual que el de Courbet, resulta significativo de su estilo, pero presagia la modernidad en las líneas esquemáticas y sobrias de su diseño, junto a Daumier, Millet y Carpeaux, los otros realistas de la muestra; el

primero con *Coleccionista de estampas*, 1860, el segundo con *Cabeza de campesina*, 1872, y el tercero con *La confidencia*, 1873, con lo cual queda patente la relevancia del Realismo en la exposición. No obstante, las corrientes de la segunda mitad del XIX se encuentran adecuadamente representadas. Como la Pintura Nabi, de intimismo colorista, por Bonnard, Denis y Maillol; la pintura simbolista, enigmática y sugerente, por Puvis de Chavannes y Odilon Redon; y el Impresionismo, libérrimo e innovador, por Manet, Mary Cassat, Sisley, Renoir, Gauguin y Toulouse-Lautrec (aunque no destacan tanto su faceta revolucionaria como el cuadro de Courbet). Tres bronce de Rodin cierran escultóricamente la exposición que podría ser espectacular y no lo es, a excepción de *El sueño* de Courbet, porque las obras de tan excepcionales artistas no son afamadas, y se diría que están poseídas de una calidad silenciosa, como de silencio interior.

Prerrafaelitas: La visión de la naturaleza, Fundación “La Caixa” (del 29 de septiembre al 9 de enero 2005). Los Prerrafaelistas o Prerrafaelitas fueron un grupo de pintores ingleses surgidos en torno a Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais, alumnos de la Royal Academy, que en 1848 fundaron la sociedad secreta Pre-Raphaelite Brotherhood, cuyo fin era transformar la pintura inglesa según los modelos italianos anteriores a Rafael, intento que ya había llevado a

ARTE

cabo la cofradía de Los Nazarenos, aproximadamente por las mismas fechas, conformada por un grupo de pintores alemanes instalados en Italia. El resultado de estos dos movimientos fue totalmente diferente, pues si de Los Nazarenos surge una pintura religiosa, desde luego sin la espiritualidad y belleza de los primitivos italianos, de los Prerrafaelistas nacería una pintura en ocasiones religiosa pero en su mayoría profana, que

realizaría una pintura evocadora y sugestiva, paisajística y figurativa, inspirada en la religión, la mitología y la literatura (Chaucer, Shakespeare, Keats, Tennyson, etc.), entre otros temas. El arte de los Prerrafaelistas, centrado exclusivamente en la pintura, creó un estilo ciertamente hermoso e idealista, fundamentalmente en sus personajes femeninos, de connotaciones románticas, conformando un estilo netamente inglés sin trascendencia posterior ni exterior, aunque sí llegaría a tener numerosos seguidores ingleses de aquellos años. Será, por tanto, un movimiento cerrado en sí mismo. Ensimismado, sublime y perturbador, como lo fuera el prototipo de mujer que instituyeron, inspirado en la esposa de Rossetti, Elizabeth Siddal, fallecida prematuramente poco después de su matrimonio, y en Jane Burden, la esposa de William Morris. John Ruskin será el teórico del grupo, formado también, además de los ya citados, por Edward Burne-Jones y William Dyce. Todos ellos fueron bastante excéntricos, y algunos mantuvieron una turbulenta vida sentimental en la que no faltaron los intercambios de pareja (como sucediera más adelante con el célebre grupo literario de Bloomsbury).

La exposición Prerrafaelitas: La visión de la naturaleza, de la Fundación “La Caixa”, como su título indica, propone la visión del paisaje y la naturaleza según la mirada de los Prerrafaelistas, realizada por los genuinos

componentes del grupo, aunque no aparezca ningún lienzo del inefable Rossetti, más figurativo que paisajista, así como de un nutrido número de seguidores. Diríamos que el paisaje Prerrafaelita acontece de la misma forma que en la figuración, con una naturaleza-paisaje sugerente, evanescente y sutil, de un minucioso detallismo y nitidez de dibujo, sin que pueda confundirse con el del Realismo entonces coetáneo (como el expuesto en la Fundación Juan March), debido a la luminosidad evanescente-deslumbrante que emana, al colorismo degradado-exaltado que lo anima y al aura ideal-irreal que lo imbuye, por más que en la exhibición hay también algún cuadro de figuras eso sí inmersas en la naturaleza. Tampoco es una exposición espectacular, vaya eso por delante para aquellos que se han quedado un tanto insatisfechos, quizá porque faltan los cuadros más significativos del grupo, pero como antes comentábamos con la exposición de la Fundación Juan March, también aquí se decanta la calidad interior, la delicadeza intimista y la visión ensimismada.

En la exhibición prerrafaelita el cuadro estrella es, sin lugar a dudas, *Ofelia*, 1851-52, de John Everett Millais, que muestra a la protagonista de Hamlet, sugestiva y mórbida, aparentemente viva, flotando en el río, rodeada de una riqueza floral exuberante. Otros cuadros dignos de especial atención serían: *La playa de Pegwell Bay*, 1858, preciosa vista de una marea baja entre rocas y acantilados, de un incierto color

de atardecida, y *Cristo Varón de Dolores*, 1860-64, con un conmovedor y solitario Jesús en meditación, dentro de un paisaje áspero y rocoso, ambos de William Dyce; *Nuestras Costas Inglesas*, 1852, de William Holman Hunt, quien sobre un luminoso fondo marítimo y encima de un acantilado, presenta a un rebaño de ovejas descarriadas, algunas ya despeñadas, posiblemente con simbología religiosa; *Los lindos corderitos*, 1851-59, de Ford

Madox Brown, bucólica estampa de un campo, en el que están una madre y su hijo (posible esposa e hijo del pintor) rodeados de corderos, bañado todo por una fuerte luz solar que transforma la escena en deslumbrante; *Estudio de paisaje*, 1863, de Edward Burne-Jones; y *Bahía de Urí, Lago de Lucerna*, 1858, de John Ruskin, con el cual finaliza la enumeración de los miembros de la hermandad, que ofrecerían otros cuadros. Junto a ellos, un número elevado de artistas ingleses, más o menos cercanos a los Prerrafaelistas, y bastante desconocidos, todo hay que decirlo, ofrecerían sus paisajes con el mismo timbre estilístico. Así, William Bell Scott, William Henry Millais, John William Inchbold, John Samuel Raven, William Davis, John Brett, etc.

El Retrato Español. De El Greco a Picasso. Museo del Prado (del 20 de octubre al 6 de febrero del 2005). La importante exposición de la temporada otoñal del Museo del Prado no resultó lo excepcional que crearon sus expectativas. No porque las obras no fueran extraordinarias, siendo gran parte de El Greco, Velázquez, Goya y otros distinguidos maestros de los siglos XVI al XX, sino porque muchas de ellas se pueden disfrutar habitualmente en El Prado, por lo que no suponían una novedad; y tal vez sólo un tercio, aproximadamente, de entre más de un centenar, provenían de otros museos. No obstante, siempre resulta interesante contemplar una gran recopilación de pinturas como la

ARTE

presente, mostrando la evolución del retrato hispano, género que siempre ha sobresalido en España por su hondura interior y su expresividad exterior. Situada a lo largo de la sala central abovedada y en la lateral permanente de Velázquez, la exposición se subdividía en diez apartados (nueve según el folleto de mano que no coincidía con la distribución real del museo): I. “Los orígenes”. Presentaría los inicios del género, con cuadros de Pedro de Campaña, Bartolomé Bermejo, Pedro Berruguete, Juan de Flandes, con *Retrato de una infanta*, del Museo Thyssen, y El Greco, con *La adoración del nombre de Jesús*, 1577-80, del Monasterio del Escorial, alegoría que llevaría incorporado al monarca Felipe II en la parte inferior. II. “El retrato cortesano”. El género cobra importancia en los siglos XVI y XVII con los personajes de la Corte que sitúan con sus personalidades el momento histórico correspondiente. En esos siglos y alrededor de la Corte española se creará una magnífica escuela retratística con pintores como Juan Pantoja de la Cruz, con un interesante *Felipe II*, 1590, ya anciano, del Monasterio del Escorial; Velázquez, con *La infanta Margarita en azul*, 1659-60, del Kuntshistorichen de Viena, y el *Felipe IV*, 1623-27, de El Prado; Zurbarán, con *D. Alonso de Albornoz*, 1635, del Museo del Estado de Berlín; así como, Sánchez Coello, Antonio Moro, Carreño de Miranda, Claudio Coello y Ticiano, representados con sendas pinturas del Museo del Prado. III. “El Greco y

Velázquez”. Retratos de busto en los que se aprecian la diferencia estilista entre ambos pintores. El Greco, con caballeros con gola blanca, gran finura y delicadeza de rostros, como su significativo *El caballero de la mano en el pecho*, 1577-80, y otros cuatro retratos pertenecientes también a El Prado; y Velázquez, con diversos caballeros y el rey, en atuendos muy austeros, imbuidos de gran fuerza expresiva y psicológica; el más

interesante, el de *Góngora*, 1622, del Museum of Fine Arts de Boston, además de *Retrato de hombre*, 1640-50, de El English Heritage, *Retrato de niña*, 1640-42, de la Hispanic Society de Nueva York, y *Felipe IV*, 1653, de El Prado. IV. “Retrato y Religión”. En la faceta religiosa resultan muy destacables el retrato de *Fray Hortensio de Paravicino*, 1609-13, de El Greco, del Museum of Fine Arts de Boston; *D. Justino de Neve*, 1665, de Murillo, de la Nacional Gallery de Londres; y *Fray Francisco de Zumel*, de Zurbarán, de la RR AA Bellas Artes de San Fernando, con soberbio hábito monacal blanco que casi resalta más que su noble rostro.

V y VI. “Velázquez y Goya”. Estas dos amplias partes están destinadas a nuestros dos pintores señeros del XVII y el XVIII, ocupando no sólo la sala central abovedada sino también dos laterales; entre ellas, la permanente de Velázquez, en la que naturalmente se encuentran *Las Meninas*, 1656, emanando su magia invisible de miradas entrecruzadas, y *Pablo de Valladolid*, 1635, precursor del *El Pífano* de Manet; o *La infanta Margarita de Austria*, 1665, que después de tantos años atribuyéndosela a Velázquez ha pasado ahora a atribuirse a su yerno Juan Bautista del Mazo, y *La familia del pintor*, también de este último, del Kuntshistorichen de Viena; así como la serie, toda ella de Goya, compuesta, entre otros, por la deliciosa *Condesa de Chinchón*, 1800, afortunadamente ya de El Prado; *La familia del infante D.*

Luis, 1783, un cuadro de la Fundación Parma que no parece de Goya, por su tenebrosidad y ausencia de calidad en las telas, tan notorios en el pintor; el *Retrato de Francisco Cabarrús*, 1788, del Banco de España; y ya en la sala abovedada, los maravillosos de *La Duquesa de Alba*, 1795, con vestido blanco, de la Fundación Casa de Alba, y *La Duquesa de Alba*, 1797, con vestido negro, de la Hispanic Society de Nueva York, y frente a ellas, *La familia de Carlos IV*, 1800, genial premonición retratística de una decadencia. *Mujer en azul*, del Museo Reina Sofía, de Picasso, figura aquí, junto a Velázquez y Goya, como una proyección velada de los dos maestros hacia el futuro. En una pequeña salita lateral se encontrarían los retratos ecuestres, todos del Prado: el del *Conde Duque de Olivares*, 1634, de Velázquez, el de *Carlos V en la batalla de Mühlberg*, 1543, de Ticiano, y *El Cardenal-infante D. Fernando de Austria*, 1636, de Rubens. VII. “Retrato y realidad”. Corresponde a lo que se podría denominar retrato costumbrista. Aquí nos encontramos con los conocidos bufones de Velázquez, a resaltar, por su ausencia de España, el *Demócrito*, 1629, del Museo de Bellas Artes de Ruán, así como *Niño apoyado en un alféizar*, 1660-70, de Murillo, de la National Gallery de Londres, y *Cuatro figuras y un escalón*, 1655-60, también de Murillo, del Museo de Texas. Mención aparte merece *La mujer barbuda y su marido*, 1631, de Ribera, conocida pintura de El Prado que sigue atrayendo a los espectadores por

la curiosidad morbosa que produce.

VIII. “Goya y el retrato del siglo XVIII”. De nuevo Goya, como continuación de la zona anterior, esta vez junto con otros retratistas del XVIII. A destacar el soberbio señorío de *Gaspar Melchor de Jovellanos*, 1798, de El Prado, de Goya, el *Autorretrato de A. R. Mengs*, de la Fundación Casa de Alba, y el *Autorretrato de Luis*

Meléndez del Louvre. IX. “El Siglo XIX”. Una de las partes más interesantes por contener varias pinturas del Casón del Buen Retiro —que conserva las obras del siglo XIX de El Prado—, pero cuya contemplación está vedada en la actualidad al encontrarse el bello edificio de Velázquez Bosco en una remodelación que inconcebiblemente dura ya más de cinco años. Entre ellos, la *Lección de memoria*, 1898, del pre-impresionista hispano Ignacio Pinazo; *La Condesa de Vilches*, 1853, del gran romántico Federico de Madrazo; *La Condesa de Santovenia*, 1871, del siempre magnífico Eduardo Rosales, y *El organista*, 1820, uno de los mejores cuadros de Vicente López. Además, el retrato de *Aureliano de Beruete (padre)*, 1902, de Sorolla, que habla por sí mismo, y el de *Santiago Rusiñol*, 1889, de Ramón Casas. X. “El retrato español entre Zuloaga y Picasso”. Por fin se accede al apartado del siglo XX, tan anunciado por introducir obras de este siglo nunca vistas en el Museo de El Prado, que luego no resultaría tan osado por ser en su mayoría novecentistas. Así, de Ignacio Zuloaga estaría *La enana D^a Mercedes*, 1899; de Gutiérrez Solana, *Mujeres de la vida*, 1915-17; de Nonell, *Estudio de Gitana*, 1906; de Miró, su *Autorretrato*, del Museo Picasso de París; de Picasso, *La Celestina*, 1904, y su *Autorretrato*, ambas del Museo Picasso de París, y *La señora de Canals*, 1905, y *La Nana*, 1901, las dos del Museo Picasso de Barcelona, así como el fantástico de *Gertrude Stein*,

ARTE

1906, del MET de Nueva York; finalmente de Juan Gris, el *Homenaje a Picasso*, 1912, acaso el más innovador dentro del conjunto por ser claramente cubista, del Art Institute of Chicago.

La extensa relación de pinturas y artistas mencionados dan una idea de la complejidad expositiva de El Retrato Español, comisariada por Elías Tormo, y por ello de su importancia objetiva, con la presentación de obras distintivas guardadas en diversos museos españoles y extranjeros, junto con las numerosas del Museo del Prado. Una exposición que con seguridad ha sido difícil de organizar en un museo tan complejo como El Prado, por la propia complejidad que conlleva la primera institución artística de nuestro país, y por el perenne movimiento de público que obliga a una mayor exigencia. Una exposición pues con aciertos, aunque el cuerpo de mayor envergadura haya descansado en las obras permanentes del Museo, con la facilidad que ello supone.

Estableciendo un enorme contraste con las exposiciones anteriores, Carmen Zulueta, Obra 2003-2004, haría una exhibición que cabría calificar de colosal, de sus pinturas y esculturas, en la Galería Fourquet, del 27 de octubre al 15 de diciembre de 2004. Contraste con las exposiciones anteriores, debido a que la obra de la artista madrileña se resuelve dentro de la más pura, estricta y última abstracción geométrica, es decir, en la más absoluta modernidad; en lo que

ya se ha comentado en estas crónicas podría ser su adscripción al estilo Minimal en sus esculturas (mínima expresión matérica y máxima expresión formal), y al "Colour field" en sus pinturas (grandes campos de color uniforme o zonas monocromas, en tonos blanco, crudo, marrón o negro, sabiamente entrecruzados por finas líneas en juego horizontal-vertical-diagonal). Y colosal, en tanto que algunas de sus obras adquieren un colosalismo que

no sólo afecta a su tamaño, sino que en ningún momento haya desproporción, sino sobre todo a su calidad intrínseca, fruto de un concienzudo y esmerado trabajo en el estudio, aunque la finalización se produzca en el correspondiente taller de forja según su maqueta e instrucciones. El resultado final es el de la complejidad de algunas de sus instalaciones; como la situada en el centro de la sala principal de la galería, conformada por cuatro cuerpos independientes embridados, en diferentes aceros, que prosiguen el diseño horizontal-vertical-diagonal; que a su vez se continúa en las sombras proyectadas en el suelo, en lo que podría ser una dialéctica de materia-antimateria. Y es que en el Minimal se produce la paradoja de la complejidad en la fabricación de la obra (creación y factura) y la simplicidad aparente de ésta cuando ya está concluida. Lo que se puede apreciar igualmente en la instalación formada por una alta torre cuadrangular de acero corten que soporta tres cuerpos rectangulares huecos superpuestos, en diagonal, en una rara ecuación de belleza, cálculo y equilibrio. Lo cual se puede aplicar a otras de sus esculturas exentas.

Otras novedosas instalaciones de Zulueta se ofrecen como murales de diferentes aceros, metacrilato y cristal, ahora con cuerpos planos opacos o translúcidos, en los que se superponen los distintos metales, en formas geométricas variadas, abiertas o cerradas, manteniendo siempre un gran equilibrio en sus conjugaciones, simétricas o

asimétricas. Por último se presentan sus tablas pictóricas, éstas sí realizadas directamente en su estudio, en “Colour field”, en cuanto a tratamiento de la pintura acrílica por campos, y “hard edge”, en cuanto a bordes sin marcos, es decir, literalmente, en terminaciones con bordes duros. Las conjugaciones de sus pinturas son infinitas, alternando las de mayor complejidad con las de mayor simplicidad compositiva, siempre con el juego de líneas antedicho a lo que se suma la conjugación de distintas figuras geométricas. Todo ello fruto de un largo recorrido artístico, de numerosas exposiciones españolas y extranjeras, y en definitiva, de una gran madurez, trabajo y dedicación al arte. Las obras escultóricas y pictóricas de Carmen Zulueta deberían ser más conocidas. Merecerían ser ubicadas y contempladas no sólo en galerías como la actual, sino en museos como el Reina Sofía y en el ámbito de instituciones o entidades, situadas en mayor o menor espacio, según la obra sea en mayor o menor formato, a las que daría prestancia, y en las que pudieran ocupar un lugar de amplia contemplación.