

Un puente sobre el arte

**ANA MARÍA
PRECKLER**

Si el arte pudiera compararse con un río caudaloso y los diferentes estilos artísticos fueran los afluentes que desembocaran en ese gran río del arte, se podría decir, asimismo metafóricamente, que algunos estilos del discurrir de su historia, además de ser afluentes, resultan ser puentes que cruzan su anchura de lado a lado, traspasando el caudal y la corriente a través del espacio, con la osadía con que siempre los puentes se dibujan en el aire permitiendo cruzar las dos orillas. Ha habido algunos importantes estilos-puentes en el río del arte, que cruzaron las dos fronteras y marcaron un nuevo camino, que trazaron senderos no transitados por donde muchos artistas pudieron encauzar su creatividad. En el siglo XX, un estilo-puente sería sin duda el Cubismo, y otros el Fauvismo, la Abstracción, el Surrealismo, y como no, el Expresionismo. Dentro del Expresionismo, un

ARTE

estilo que nació a principios de siglo XX, y aun hoy, en el siglo XXI, sigue teniendo ramificaciones, hubo una de ellas que precisamente se llamó *El Puente*, o en su denominación alemana *Die Brücke*, porque quiso traspasar las orillas del arte y hacer algo totalmente nuevo, en una fecha muy temprana, 1905, cuando aún no habían nacido el Cubismo ni la Abstracción, aunque sí el Fauvismo con el que de alguna manera se enlaza, especialmente en la virulencia y libertad del color, de tal manera que al *Die Brücke* se le ha llamado, no sin razón, el Fauvismo alemán.

1905. Alemania vivía la euforia de la juventud.

Nacida en 1870, con apenas treinta y cinco años de vida, a Alemania no se le ponía nada por delante. Dirigida por Prusia, el país que había logrado su unificación y su fortalecimiento en 1870, del brazo del emperador Guillermo I y su mano derecha el Canciller Bismarck, hasta llegar a Guillermo II, Alemania se encontraba en 1905 en la plenitud de la fuerza, la riqueza y el desarrollo en todos los órdenes. El Káiser Guillermo II, último emperador de Alemania, se hallaba al mando del país en 1905. Era un Káiser fogoso, prepotente e impulsivo que propugnaría la Gran Alemania (a su vez ideada en el siglo XIX por Wagner y Nietzsche) desde su coronación en 1888, mediante el fortalecimiento del ejército y su armamento, buscando la expansión territorial y el desarrollo imparable de su economía a la que debía encontrar nuevas vías en las que expansionarse en clara competencia con Inglaterra y Francia. Eran los años de la Belle Epoque, la sociedad vivía feliz, nada hacía presentir la tragedia que iba a ocurrir en unos pocos años, la Gran Guerra del 14, en la cual la dúplice alianza de Alemania con el imperio

Austro-Húngaro tendría la grave responsabilidad histórica de haberla comenzado de modo incontenible. Pero en 1905 nada hacía presentir esa desgracia que duraría cuatro largos años y que acabaría cambiando totalmente el mapa europeo de principios de siglo, con la destrucción de tres grandes imperios, el Ruso, el Alemán y el Austro-Húngaro.

En 1905 Alemania vivía una época esplendorosa en todos los sentidos, especialmente el artístico, el musical, el literario y el filosófico. En aquellos días nacía el Expresionismo Alemán, un estilo fuertemente arraigado en el arte centroeuropeo, y lo haría a través de una corriente expresionista de suma importancia, el *Die Brücke* o *El Puente*, al cual seguiría, en 1911, el *Der Blaue Reiter* o *El Jinete azul*, nacido en Munich bajo la dirección del gran Kandinsky. Sin embargo, curiosamente, el *Die Brücke* —y asimismo el *Der Blaue Reiter*— nunca fue un estilo demasiado virulento en su expresión, y contemplado hoy a través de un siglo, y comparado con otros expresionismos nacidos posteriormente, muchísimo más

violentos y corrosivos con la forma y el fondo del objeto artístico, el *Die Brücke* resulta innovador en la forma y el color, atrevido y osado en su mensaje, pero en absoluto restallante, caústico o desagradable en su plasmación artística. En 1905, unos cuantos estudiantes de arquitectura de Dresde decidieron abandonar los estudios y unirse formando un grupo artístico, con un programa escrito en el cual proclamaron su disconformidad revolucionaria en lo social y en lo artístico. Eran unos artistas inconformistas motivados por un descontento que provenía de un rechazo al arte tradicional y a la frívola sociedad burguesa que dominaba la vida alemana, y tal vez a lo que premonitoriamente vislumbraban, la inminente guerra manejada desde el poderío de las naciones, y su enorme tragedia e injusticia con el ser humano que sufriría las graves consecuencias de la misma en su cuerpo y en su espíritu. El expresionismo vivía latente en el arte germánico, sólo fue necesario un motivo para que explotara a través de la distorsión y tortuosidad de la forma y la exaltación y exageración del color. En definitiva, el *Die*

Brücke sacó hacia fuera el malestar que latía en su interior, bien fuera el propio interior atormentado del artista o el desagrado exterior que rechazaba. Los componentes del *Die Brücke* fueron, al tiempo, pintores, grabadores y escultores, siendo todos ellos excelentes dibujantes y artistas. En 1911 el grupo se trasladó a Berlín y en 1913 quedaría disuelto cuando la importancia de su obra ya había sido consumada. El líder carismático de *Die Brücke* fue sin duda Ernst Ludwig Kirchner, fundador del mismo en una primera fase junto con Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff; más adelante se sumarían Otto Müller y Max Pechstein. El estilo de todos ellos fue muy similar haciéndose a veces difícil distinguir sus obras. Emil Nolde perteneció a *Die Brücke* durante un año, pero su carácter independiente y su estilo, mucho más corrosivo, salvaje e individualista, le hizo distanciarse. Sin embargo, su presencia e influencia en *Die Brücke* fue de enorme importancia.

La exposición *Brücke. El Nacimiento del Expresionismo Alemán*, presentada en el Museo Thyssen-Bornemisza y en la Fundación Caja Madrid, hasta el 15-5-05, justo en el centenario de la

fundación de *Die Brücke*, muestra un buen repertorio de la obra pictórica y escultórica, así como de su gran labor como grabadores, de los componentes de este grupo; avanzado entre los avanzados de las vanguardias históricas, así como de algunos de sus precursores. Madrid ya había tenido ocasión de contemplar la obra expresionista de *Die Brücke*, en las dos o quizá tres exposiciones habidas a lo largo de las dos últimas décadas, además de los cuadros que guarda en su colección permanente el Museo Thyssen-Bornemisza, algunos de los cuales se han exhibido en esta exposición; pero quizá ésta sea la más extensa y completa, al mostrarse en dos diferentes salas de exposiciones, en obra pictórica, escultórica y en grabados, junto con otros expresionistas ligados al grupo. En total 196 obras entre óleos, dibujos y esculturas. Lo cual es muy laudable y de agradecer, pues poder contemplar a los expresionistas de *Die Brücke* es, además de histórica y artísticamente importante, una auténtica gozada.

La doble exposición *Brücke* se divide en once salas que poseen un itinerario temático antes que cronológico.

Las primeras cinco corresponden a la Fundación Caja Madrid, y las otras seis al Museo Thyssen-Bornemisza, siendo estas últimas las de mayor envergadura por corresponder a la época de madurez del grupo. En total se estructuran así: I. "Brücke antes de Brücke". II. "Entre la fuente y la cumbre: por una cultura reformada". III. "Dresde a la luz de Van Gogh". IV. "El dibujo veloz. La estampa duradera". V. "Exteriores rurales". VI. "El retrato de los artistas". VII. "Primitivismo". VIII. "El espectáculo como ritual". IX. "Desnudos en el paisaje". X. "Interiores con modelo". Y XI. "Los salvajes en la ciudad". Las primeras cinco salas, expuestas en la Sala de las Alhajas de la Fundación Caja Madrid, enseñan a unos artistas todavía adheridos a las corrientes imperantes en los inicios del siglo, especialmente impresionismo y neo-impresionismo, cuyos trabajos se plasman mayormente en paisajes, como pueden ser las obras de Erich Heckel, Lancha en el Elba, 1904, y de Karl Schmidt-Rottluff, Aldea en los Montes Metálicos, 1901; muestran también una mayor libertad compositiva, con introducción del desnudo como cultura

liberal del nuevo siglo, con influencias de Ferdinand Hodler, Edward Munch y Paula Modersohn-Becker, y las obras, entre otras, de Emil Nolde, Eva, 1910, y de Munch, Bañistas, 1907-1901; se aprecia la influencia temprana de Van Gogh en el grupo, debido a la exposición del artista francés celebrada en Dresde, en 1905, cuya huella recogen cuadros con paisajes de Dresde, destacando Erich Heckel, Puesta de Sol, 1906, Schmidt-Rottluff, Tarde radiante, 1906, y Ernst Ludwig Kirchner, Salida de luna, 1905, además del cuadro de Van Gogh, Calle con cipreses y astros, 1890; todavía en esa primera parte de la Fundación Caja Madrid, aparecen numerosos dibujos que demuestran la destreza y soltura dibujística de los componentes de *Die Brücke*, no hay que olvidar que eran estudiantes de arquitectura, al mismo tiempo que diferentes técnicas de grabado, en madera, litografía o punta seca, en las que eran grandes expertos, y finalmente paisajes ya propiamente suyos, es decir, en su estilo expresionista, de exteriores rurales, así de Schmidt-Rottluff, Junto al mar, 1906; de Emil Nolde, Troncos blancos, 1908, y de Max Pechstein, Antes de la tormenta, 1910, todos ellos ciertamente hermosos.

La segunda parte de la exposición Brücke corresponde a las seis salas restantes del Museo Tysen-Bornemisza. Es interesante observar los retratos de los artistas, los que se hicieron mutuamente o a sí mismos, así Ludwig-Kirchner, con Retrato del pintor Heckel, 1907; Schmidt-Rottluff, con Autorretrato, 1906, y Emil Nolde, con El pintor Schmidt-Rottluff, 1906, todos ellos en un color arbitrario, exaltado e hiriente, y pinceladas gruesas y sinuosas. El expresionismo, con su tortuosidad y colorismo exacerbado, comenzaba a hacer estragos en la figura, deformándola con la línea exagerada y anómala y corroyéndola con el color. El primitivismo se impone como una de las notas significativas del grupo alemán, con el interés por los pueblos indígenas, africanos y polinesios, y las culturas primitivas —por otra parte centro de interés de otros estilos como el Cubismo—; lo cual se aprecia en algunas de las esculturas y cuadros de estas salas, como el fascinante La danza de las velas, 1912, en el que Nolde desarticula la forma y desborda sin control el color hasta el histrionismo, junto a otros cuadros suyos de similar factura en los que se demuestra que

Nolde fue el más auténtico expresionista alemán de todos aquellos artistas de principio de siglo, al igual que Mujer con indio junto a una alfombra, 1910, de Max Pechstein; Desnudo femenino de rodillas, 1912, de Kirchner, y la escultura en madera de álamo, Pequeño Adán, 1911, también de este último. Si el primitivismo fue una constante de aquellos tiempos, también lo sería el espectáculo en todas sus vertientes, y, por tanto, común a la mayoría de los estilos, a lo cual no sería ajeno Die Brücke. Así, Funámbulas, 1908-10, de Kirchner; Ballet Ruso, 1909, de Pechstein, y Circo, 1909, de Heckel. Sin embargo, es en las últimas tres salas en las que se aprecia el valor distintivo de Die Brücke, su elegancia formal, su osadía extemporánea, su expresionismo atemperado. Y ello se comprueba en la sala “Desnudos en el paisaje”, acaso la parte más bella de la exposición, la más lírica y poética, y por tanto la menos exacerbada, en la cual los cuadros, muy similares todos ellos, ofrecen paisajes boscosos o marinos, con desnudos casi siempre femeninos. Las formas son agudas, ligeramente distorsionadas, de gran elegancia, y la libertad es omnipresente y total,

sin impudor o erotismo, antes al contrario, se diría que todos esos desnudos femeninos inmersos en el paisaje boscoso alemán, están imbuidos de naturalidad y sosiego. No hieren, no escandalizan, no provocan. Así cabe citar, Tres bañistas en el lago, 1912, de Otto Müller; Tres desnudos, 1913, de Schmidt Rottluff; Cuatro desnudos bajo los árboles, 1913, de Kirchner, y Bañistas en la Bahía, 1912, de Heckel.

Finalmente, en “Interiores con modelo” y “Los salvajes en la ciudad”, “los artistas de Die Brücke muestran paisajes urbanos y cafés, así como interiores de casas y de sus estudios, siempre animados con personas; cuadros en los que dejarían un reportaje gráfico valiosísimo de la Alemania de aquellos años prebélicos y de aquella alta sociedad burguesa, culta y diletante, sofisticada y trivial, que vivía bellamente su época sin sospechar la tragedia que se avecinaba, como se puede apreciar en las vistas de las calles de Berlín, de Kirchner. Son especialmente interesantes los cuadros de este artista, el más significativo del grupo y el más elegante; a pesar de sus angulosas formas y

sus osadas concepciones compositivas, con perspectivas anómalas, cortes angulares y agobiantes primeros planos de la gente paseando por la ciudad; o los de Heckel, con sus personajes enfermizos, exageradamente grandes las cabezas y manos, en colores verdosos, sin embargo, imbuidos de humanidad y ternura. De estas dos últimas salas destacan, Artista dibujando y dos mujeres, 1913, y Escena callejera de Berlín, en dos versiones, la de 1913 y 1914-25, de Kirchner; Dos hombres a la mesa, 1912 de Heckel; Taberna, 1913, de Schmidt-Rottluff, y Público en el cabaret, 1912, de Nolde, que como siempre sobresale con su extremado expresionismo y colorido, mucho más acentuado que los del resto del grupo. Una advertencia final: si el lector no pudo visitar la exposición Brücke, o después de esta crónica querría volver a contemplar algunos de sus cuadros, no debe olvidar que el Museo Thyssen-Bornemisza, y su anexo de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, posee un buen número de obras de los expresionistas alemanes de esta corriente innovadora que traspasó, como un

hermoso arco iris multicolor, el sempiterno río del arte.

Si algo habría que añadir a tanto como se ha escrito acerca del arte contemporáneo, y a su inevitable controversia que aún persiste después de un siglo de existencia, es la incapacidad de producir emoción en el espectador. La emoción estética, parangonable con cualquier tipo de emoción vital pero más cercana tal vez a la emoción ante la naturaleza, que tantas satisfacciones produjera y tanta huella indeleble dejara en el ser humano, fue abandonada por el arte de la modernidad en aras de la idea artística, la revolución estética y la búsqueda experimental —lo cual se hizo extremadamente patente en la música atonal y sus estridentes variantes—. La intelectualidad del Cubismo, el psicoanálisis del inconsciente y reflejo de lo onírico del Surrealismo, la fealdad y tortuosidad subconsciente del Expresionismo, la ataraxia nihilista, geometrización y deshumanización de la Abstracción, la exaltación del absurdo y mitificación del objeto anómalo y sin sentido del Dadaísmo y, posteriormente, la descomposición y

degradación de la forma hasta la monstruosidad, el retorno al atavismo y al primitivismo salvaje, el erotismo desbocado, insolente e impúdico, la realidad atravesada por el vidrio de la lupa, el espejo de la insatisfacción y la pérdida de la identidad humana, sepultaron la emoción, es más la destruyeron; esa emoción que hasta entonces el hombre sentía y presentía ante la auténtica obra de arte (¿quién no se ha enamorado de un cuadro, una estatua o un monumento que permanecen inolvidables en su ser más íntimo?) para suplirla por la introspección mental, a la que tuvo necesariamente que acudir para poder entender lo que se le ofrecía ininteligiblemente. Bien es verdad que los tiempos no admitían más emoción que la producida por las más terribles guerras habidas en la historia, por tanto, una emoción trascendida de dolor, mutilación y muerte. Que los tiempos demandaban materialismo, utilitarismo, positivismo, relativismo moral y felicidad intrascendente. Que el misterio, la entrega, el ideal superior, el esfuerzo, la trascendencia, la sacralidad, la

excelencia, el lirismo, la espiritualidad y el amor perdurable, parecían haber perdido prácticamente todo su valor y sentido siendo sustituidos por el triunfo del realismo inclemente, la mediocridad, el prosaísmo y lo efímero. Que los tiempos no admitían más dios que el progresismo, aunque éste se hubiera demostrado imposible por la propia idiosincrasia de la naturaleza humana en sempiterna lucha entre el bien y el mal, y por tanto sujeta al progreso y al regreso, como el flujo y reflujo de las mareas. En definitiva, el arte contemporáneo, acorde con los tiempos, se convirtió en el reflejo de esos tiempos, perdió la emoción y la belleza y se convirtió en dualismo antagónico: Idea versus Ideal.

Y sin embargo, el arte contemporáneo se consagrará y llegará a convertirse en arte auténtico, y por tanto un arte de aquellos tiempos que tocó vivir. Y hoy nadie desecharía el arte de las vanguardias aunque no produzcan emoción alguna. Porque se impuso la fuerza de su originalidad, de su empirismo científico, de su significado intelectual y de su arcano trasfondo artístico (si bien habría que saber distinguir el auténtico arte

contemporáneo del anti-arte, y desechar drásticamente los pseudo artes últimos, extravagantes, corrosivos, degradantes, mediocres y excéntricos). Acostumbrarse al arte contemporáneo costó tiempo y esfuerzo, y costó sobre todo la pérdida de la emoción artística y la belleza. Lo suplía el interés, la novedad, la intelectualidad, el sustrato científico y la ideología. Aquella acorde con los tiempos que suponía bendecir un arte que estuviera en contra de todo lo realizado hasta el momento. Por eso las vanguardias se mitificaron como nunca arte alguno se había hecho. Y lo mismo sucedió con sus apéndices y con todo el arte de la modernidad. En suma, el espectador, entusiasmado con la contemporaneidad, al aplaudirla, se sentía tan revolucionario y progresista como el artista, identificado con él, aunque apenas entendiese y gustase de ese arte. Y olvidó la emoción, algo inútil en toda ideología. El arte contemporáneo fue consagrado y hoy ya es historia, y su valor es incuestionable. Pero no hay que olvidar que su intelección demanda un esfuerzo mental, que su fruición no requiere de los sentidos y que su originalidad ya está

agotada. Y que el pseudo arte más último, regresivo y degradante crece como la cizaña, que habría que desbrozar si se quiere que la siembra sea fecunda. Todo lo cual incita a cuestionarse sobre la necesidad imperiosa de crear un arte nuevo, humano, vital y emocionante.

La contemplación de la exposición Contemporánea, del Kunstmuseum Wolfsburg de Alemania, sumerge al cronista en estas cavilaciones previas. La Fundación Juan March ha roto su línea, se diría que de modernidad clásica, para ofrecer 34 obras, algunas de artistas totalmente desconocidos, insertada fundamentalmente en la década de los 90, en un "panorama multidisciplinar... con diferentes lenguajes y medios"... "que abandonan su estancamiento o segmentación y cuyos límites se disuelven en un amplio y heterogéneo panorama"... "y evidencia la interrelación entre arte y vida"... "y ofrecen un diálogo que exige la participación del espectador", y se recogen textualmente estas frases del catálogo pues han sido repetidas hasta la saciedad por los ultra vanguardistas, y porque

en su vacuidad se acoplan perfectamente a la vacuidad de la muestra, es decir al vacío. Vacío de emoción, vacío de sentido, vacío de belleza, vacío de deleite. Pero eso sí, pleno de rarezas y extravagancias, de pseudo originalidad excéntrica, con obras en hueco, enormes o más sosegadas, sin que ninguna logre atrapar la visión y el interés más de cinco minutos, sin que ninguna perdure en la memoria mucho más de ese tiempo. Es decir, la ultra modernidad ha pasado de un arte perenne, hermoso e inolvidable a un arte efímero, decadente y olvidable. Pues ¿qué cabría decir o sentir ante las cabezas mutiladas colgantes, con gestos repulsivos, de Bruce Nauman (que parecen remedar absurdamente las cabezas decapitadas del impresionante cuadro de historia La campana de Huesca de Casado del Alisal)?, ¿o del “huevo de gallina” proyectado en sucesivas cámaras de luz, de June Paik? ¿o de los insípidos carteles de Damián Hirst, si ya el Pop-Art dio todo lo que cabía dar de sí?, ¿o de la iconografía de las “moscas muertas” en las dos grandes versiones, en caja de cristal una y en artilugio casero suspendido del

techo con luz de neón otra, en visión real y repelente de dichos insectos muertos, de Damián Hirst?, ¿o de las aburridas fotografías en serie de una sesión del Bundestag, de Andreas Gursky?, ¿o de la serie de televisiones encendidas, de Meter Fischli y David Weiss, con la que el espectador supuestamente debería “regocijarse de las cosas banales de la vida cotidiana”?, ¿o del “Théâtre d’ombre”, con una cámara oscura reflejando sombras macabras en las paredes, de Christian Boltanski?, ¿o de las fotografías de un realismo hiriente y escatológico, con un hombre en su miseria derrumbado junto a una sórdida taza de WC, de Richard Billingham?, ¿o de las cuatricomías sobre cartón, con cabezas dobles, monstruosas e inhumanas, de Thomas Schütte, si ya Francis Bacon y Lucian Freud habían descubierto el arte de lo repelente en la figura humana agotando su invención? Queda la respuesta a la libre opinión del lector. Pues ¿qué diálogo hay aquí entre autor-espectador?, ¿qué interrelación entre arte y vida? y cabría preguntar ¿qué vida?, con moscas muertas, huevos de gallina, carteles anodinos, o fotografías

escatológicas y repelentes de las miserias humanas..., a no ser que esas miserias, que indudablemente existen y hasta hace poco habían sido preservadas por un sano y elemental pudor natural, salgan con toda crudeza a la luz y conviertan definitivamente el arte en un auténtico vertedero. Se salvan, sí, Tony Cragg, con su escultura de cinco piezas, Forminifera, 1991, aunque no deja de evocar a Hans Arp, y su Palette, 1982, collage en madera pintada que rememora a Schwitters; y también se salva Mario Merz, en su Igloo Fibonacci, 1970, versión transparente en alambres de acero de sus famosos iglúes. ¿Cómo cabría clasificar esta exposición de la Fundación Juan March?, ¿como Body Art?, ¿Funk Art?, ¿Bad Painting?, ¿Land Art?, ¿Conceptual Art?, ¿Happening?, ¿o quién sabe qué otro ultra-arte? Ultra-arte/anti-arte que, en su búsqueda desesperada por la originalidad, trilla y retrilla infructuosamente lo ya creado en el pasado originariamente y que ya está instituido como arte de la modernidad. Ultra-arte decadente y precario que ignora que lo auténticamente original debe surgir de la espontánea inspiración

del artista, que no sólo plasma la verdad de su interior, sino que estudia y se nutre en las fuentes clásicas.

Fuentes clásicas como podrían ser las de Durero o Memling. La gran exposición de Durero. Obras maestras de la Albertina, del Museo del Prado, hasta el 29 de mayo, y la pequeña y deliciosa de Los retratos de Memling, del Thyssen-Bornemisza, hasta el 15 de mayo, reconcilian al espectador de nuevo con el arte clásico, y hacen retornar al calor y la emoción de los sentimientos y al reencuentro con la identidad perdida. La exposición Durero. Obras maestras de la Albertina resultaría una delicia, si bien cuatro de los principales óleos en tablas mostrados se pueden contemplar en las salas permanentes del Museo del Prado, como sus impresionantes Autorretrato y Retrato de un desconocido, o su Adán y Eva, de prestancia suma; el resto de las obras expuestas procede de la Colección Albertina de Viena. La obra de Durero (1471-1528) se embridada entre un clasicismo italiano renacentista (producto de sus viajes a Italia, especialmente a Venecia) y una expresividad de raíz centroeuropea propia de su origen germano,

logrando una simbiosis única de ambas tendencias. El resultado es un estilo inconfundible, de un virtuoso y portentoso dibujismo y un extraordinario dominio de las técnicas del grabado. Y es en ese portento de la línea — síntesis del dibujo—, en el que, con sumo detallismo, minuciosidad, riqueza y exhuberancia, el artista irá construyendo sus abigarradas e intensas composiciones gráficas (a la madera, a la fibra, entalladura o buril), o en las más despejadas al óleo o a la acuarela, en cuadros fundamentalmente de pequeño formato. En cualquiera de cada uno de esos cuadros, según la propia sensibilidad personal, puede acontecer el impacto; entonces la mirada del espectador se detiene extasiada y atónita, se sumerge en la emoción artística, y se abstrae de la incómoda e inevitable afluencia de público.

Paisajes, retratos, autorretratos, desnudos, plasmaciones naturalistas y animalísticas, religiosidad, son algunas de sus facetas mostradas a través de la exposición, dividida en ocho salas, cuyo título es suficientemente explicativo, en cada una de las cuales se

reseñará el cuadro más conmovedor para el cronista: Sala I. “Introspección y aprendizaje”: El Autorretrato a los 13 años, y el Autorretrato del Museo del Prado, 1488, soberbios como todos sus autorretratos. Sala II. “Recreación de la Naturaleza”: La liebre, 1502, el cuadro más divulgado y el más recreado por los visitantes y con motivo, pues el naturalismo y vivacidad del animal resultan sorprendentes. Sala III. “El arte de la estampa”: Un caballero con armadura, 1498, de elegancia renacentista, y El baño de los hombres, 1496-67, de rotunda expresividad y robustez germánicas. Sala IV. “Imágenes de devoción”: La Trinidad, 1511, misticismo y misterio, Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis, 1497-98, abigarramiento compositivo y expresividad centroeuropea, junto a las estremecedoras alegorías Melancolía I, 1514, y El caballero, la muerte y el diablo, 1513. Sala V. “Desnudo y proporción”: el doble de Adán y Eva, 1507, del Museo del Prado, de sobria finura y elegancia, y Las cuatro brujas, 1497, que repite la expresividad germánica en un tema muy del gusto alemán. Sala VI. “Dibujo y pintura”: Manos orando, 1508, dibujo con un máximo de delicadeza,

espiritualidad y misticismo y un mínimo de elementos, dos manos. Sala VII. “Retratos”: el fabuloso Retrato de un caballero desconocido, 1521, del Prado, frente a la majestuosidad psicológica de un hombre para la historia, el Emperador Maximiliano I, 1519, muerto ese mismo año, cuyo trono heredará su nieto Carlos V quien concede una renta vitalicia al pintor. Sala VIII. “Imperio y Reforma”: Al servicio del emperador, Durero muestra, no obstante, sus inclinaciones hacia la Reforma luterana, La última Cena, 1523, y El puerto de Amberes, 1520, pintado en su estancia en los Países Bajos, son cuadros ya de su última época. En definitiva, una exquisita exposición en la que se aúnan el placer de la línea y el dibujo, la elegancia y gustos renacentistas, el expresivismo germano, las nuevas técnicas de la edad moderna, en las distintas formas y géneros de su versátil creatividad artística.

Los retratos de Memling, del Museo Thyssen-Bornemisza, de la serie exposiciones Contexto de la Colección Permanente nº 16, hasta el 15 de mayo, en colaboración con el Groeningemuseum de Brujas y la Frick Collection de Nueva

York, donde se expondrá a continuación de Madrid, se halla en la misma línea de la exhibición del Prado. Indudablemente, Memling (1435-1494) no poseía la genialidad y creatividad de Durero, ni su múltiple proyección artística. Nacido medio siglo antes que el alemán, el pintor flamenco tuvo menos recursos artísticos que aquél. Sin embargo, sus tablas al óleo son focos potentes de atracción donde la mirada queda atrapada sin saber por qué ante un simple y somero retrato. ¿Cuál es la magia de este pintor de origen germano y sin embargo flamenco por su asentamiento en Brujas y Bruselas, donde estuvo bajo el magisterio del imponente Rogier van der Weyden (cuyo Descendimiento sigue siendo uno de los cuadros más emotivos y emocionantes del Museo del Prado)? Especializado en pintura religiosa y en retratos, en los que frecuentemente situaba suaves paisajes como fondo —lo cual sería una novedad en la pintura flamenco del siglo XV—, seguramente la magia de Memling se encuentra en la elegante delicadeza y finura de sus personajes y en los atuendos y objetos, de procedencia

renacentista flamenco, junto a una sutil expresividad germánica, lo cual le asemejaría en cierto modo a Durero. No obstante, ambos artistas son muy diferentes. La elegancia en Memling va estrechamente ligada a la delicadeza, y la expresividad es mucho más contenida y menos exuberante que la del maestro de Nuremberg. Pero resulta interesante establecer un paralelismo y contraposición entre estas dos exposiciones simultáneas ubicadas una frente a la otra en los respectivos museos. Altamente solicitado por la rica burguesía flamenco de la época, Memling dejaría inmortalizados rostros de personajes desconocidos, en formato tres cuartos frente a una ventana con paisaje o un paisaje abierto, plasmados con una fuerte personalidad y captación psicológica; como son: Retrato de un joven, 1480, del MET, Retrato de un joven orante, 1485-94, Retrato de un hombre ante un paisaje, 1470-75, Retrato de una anciana, 1475-80, del Museo de Bellas Artes de Houston, Retrato de una joven “Sibila”, 1480, y la deliciosa escena religiosa con retrato del Díptico de Maarten van Nieuwenhove ante la Virgen y el Niño, 1487, del museo Sint-

Janshuismolen de Brujas.

Y para acabar esta crónica, nada mejor que hacerlo con la exposición Saura. Damas, inaugurada a continuación de la antes mencionada Contemporánea, en la misma sala de la Fundación Juan March. Y viene muy a propósito reseñarla precisamente detrás de esta última puesto que Saura (1930-1998) es un artista expresionista hispano, uno de los fundadores del Grupo El Paso, cuya obra puede clasificarse definitivamente entre las denominadas como arte-arte, es decir como arte auténtico. Saura es un excelente artista contemporáneo que realiza una pintura extremadamente expresionista, casi abstracta, que con pinceladas violentas y gestuales, y brochazos rabiosos y virulentos, a veces realizados con espátula y en zigzag, y con una inconfundible fortaleza y veta hispana, logra conmover al espectador —esta vez sí, lo que demuestra que la emoción no desaparece del todo en la contemporaneidad—, a través de unos personajes deformes que en increíble fragmentación y mutilación exterior gritan, y casi aúllan, su intensa y desesperada tortuosidad interior.

Imposible pasar de largo ante un cuadro de Saura. Sus descuartizados y atormentados seres, pese a todo llenos de gran humanidad y ternura, reclaman la mirada del espectador que queda sugestionado e impactado ante ellos. Y esto sucede ciertamente en la exposición Saura. Damas, con 115 obras sobre papel y dos al óleo, perteneciente a su serie Damas, que hiciera conjuntamente con otras conocidas series suyas como serían sus Crucifixiones, Multitudes, Retratos imaginarios, Autorretratos y Desnudos. En Damas, Saura explora el cuerpo y el alma femeninos, que, tal y como suscribe el tríptico de la exposición es “uno de sus temas característicos no sólo sobre lienzo, sino también en obra sobre papel, donde, más allá de una experimentación técnica y formal, subyace una necesidad expresiva. Abundantes ojos, revueltas cabelleras, enormes senos, vientres, nalgas, sexos protuberantes, formas abruptas de monstruos amorosos, de damas deseadas, de imágenes obsesivas y seductoras, que contrastan sobre fondos neutros. Amor y destrucción se alían, no siempre exentos de

conflicto, en el cuerpo de la mujer”... Y como muestran sus dos óleos, Brigitte Bardot, 1959, y Geraldine dans son fauteuil, 1967. Las pinturas de Saura suelen ser monócromas, en color negro sobre blanco, y es en esta austeridad cromática donde sus seres adquieren mayor dramatismo y estremecimiento. El color no le va a su pintura, así sus varias Dame en technicolor, de 1957, resultan menos impactantes. Tampoco las llamadas Tentations de Saint-Antoine, de 1963, en pintura casi abstracta con pinceladas en goteo al modo de Pollock, consiguen estremecer y gustar tanto como sus auténticas y primigenias creaciones. Y aun éstas, siendo las más fantásticas expresiones de Saura, llegan en un punto a agotar su invención

