

Críticas de exposiciones

The State of Anonymous (VII Traducción). Stories from homes 3. Carlos Miranda

Galería JM. Málaga

En los escenarios donde (sobre)vive la creación

¿Tiene algo que ver la creación, sus procesos, objetivos y vicisitudes, con los espacios en los cuales se pergeña, se gesta, toma forma, se destruye y reconstruye lo creado? ¿Es posible establecer una casuística cualitativa y conceptual entre ambos extremos? Carlos Miranda construye espacios donde ofrecer respuestas a estos interrogantes en torno a la creatividad *desde* el otro y *como* otro. Y lo hace acortando al máximo la distancia que separa la representación (en cuanto que fijación de la imagen *en* el espacio y *en* el tiempo) del relato (en tanto que narración que se despliega *por* el espacio y *por* el tiempo), en un intento por buscar puntos de fricción y coincidencia entre campos artísticos (verbales o visuales) tangentes. Al fin y al cabo, el proyecto marco, titulado *The*

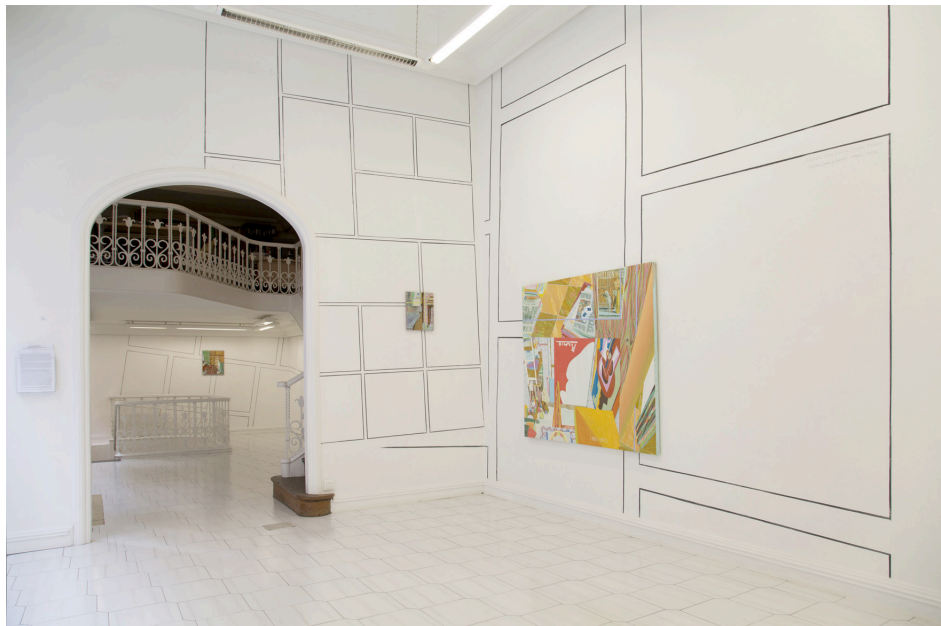
State of Anonymous, se despliega en capítulos como si de un manual literario sobre las claves que alumbran los procesos creativos se tratase [1].

Carlos Miranda (Málaga, 1971) continúa con una tercera entrega –tras las exhibidas en el *Centro d’Arte Piana dei Colli* de Palermo (2012) y en el espacio *El Butrón* de Sevilla (2013)– de una suerte de *tour* periegético por los espacios de trabajo del arte, que pronto se transforma en proceso reconstructivo que pretende, al mismo tiempo, ofrecernos el retrato diferido de un conjunto de autores de distintos campos de la cultura y, por otro, indagar sobre las especificidades de esos ámbitos secretos de producción en los cuales se alumbró la acción creadora.

Mediante un recurso bien estudiado a lo largo de su trayectoria, la heteronomía, el estatuto del autor único se



1. Vista de la exposición. Galería JM, Málaga, 2014. Carlos Miranda, Chema Cobo, «Blow». Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2012



2. Vista de la exposición. Galería JM, Málaga, 2014. Carlos Miranda, Rogelio López Cuenca, «Ciudad Picasso». Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2011

pone en cuestión, se disemina y expande en tres coautores. A partir de la idea de *Anonymous*, instigador intelectual y enjuto viajero, y mediante la documentación gráfica aportada por la crítica de arte Polaroid Star, Carlos Miranda reconstruye los escenarios de trabajo de creadores de diversas facetas de la cultura, espacios íntimos donde acontece la creación. Un novelista (José Antonio Garriga Vela) que pergeña los últimos compases de su obra *El cuarto de las estrellas*, un sociólogo (Simone Lucido) que elucubra sobre las relaciones actuales entre crisis y urbanidad, artistas plásticos que trabajan en distintas piezas para futuros compromisos expositivos (Chema Cobo, Rogelio López Cuenca, Juan del Junco, Erika Pardo), un musicólogo y crítico literario (Carlo Lauro) que establece interconexiones entre Paul Léautaud y la ciudad de París, una gestora cultural, comisaria y experta en arte contemporáneo (Giulia Ingarao) que reflexiona sobre Leonora Carrington y los años en los que se afincó en México, son sorprendidos trabajando por una invitada indiscreta, la inefable Star. Y, sin embargo, ninguno de ellos aparece físicamente; todos quedan elididos y permanecen presentes exclusivamente a través del trabajo en proceso y del espacio donde este se desarrolla.

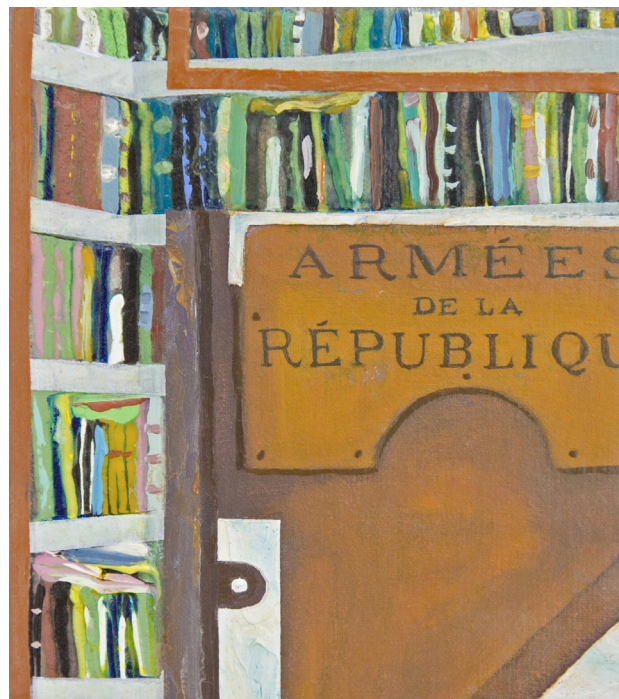
La mirada a estos territorios, cotidianos y privados, extraños y caóticos, más allá del puro desvelamiento de una sólida y monolítica realidad, se concibe en base a imágenes desdobladas, donde el fragmento ampliado –un cuadro dentro de un cuadro–, focaliza la representación y la condiciona, imponiéndose el detalle sobre el relato mayor del cual se desgaja, componiendo una realidad, si queremos nominarla así, alterada. La elección de la pintura como proceso y en tanto que medio, permite a Miranda alcanzar un doble objetivo. Por un lado, un artefacto de plasmación tan poco ágil y dinámico, permite cargar el peso de los procedimientos conceptuales en el trabajo mental de planificación y en los procesos de reflexión intelectual, sin dejar de lado un indisimulado apego por parte del artista hacia mecanismos artísticos casi artesanales, manuales, donde el arrepentimiento está proscrito o, en su defecto, donde toda acción siempre deja un rastro que no puede ser eliminado. Por otro lado, Miranda, a través de la pintura, lanza una mirada crítica sobre los géneros tradicionales, estableciendo concomitancias entre interiores, retratos y bodegones, en una suerte de hibridación práctico-conceptual que trasciende marcos muchas veces impuestos por

los historiadores o, lo que es peor, por el sistema mercantil de las artes.

En *The State of Anonymous (VII Traducción). Stories from Homes 3*, Miranda interviene en la galería JM de la capital malagueña a lo largo y ancho del espacio, puesto que las obras pictóricas se articulan, se superponen, a una infraestructura que trama la superficie expositiva y transforma el neutro cubo blanco en una pauta gráfica que recuerda las viñetas, unidad mínima del cómic o la historieta [2]. Si la obra, para el artista –y de algún modo la instalación museográfica también lo es–, se nos revela por su carácter de indicio, la propuesta en su conjunto se presenta como una narración fragmentaria, de la cual apenas hemos podido rescatar breves vestigios. Esa voluntad por trazar marcos trasciende al interior del espacio pictórico –retículas que coinciden con las calles antes mencionadas– creando un doble desequilibrio: en su conjunto las imágenes no coinciden plenamente con ninguna viñeta, sino que pisan y militan en varias a un tiempo; en el interior de la representación el «tirilneado» propicia la superposición de imágenes generadas por miradas yuxtapuestas, muy en consonancia con prácticas cinematográficas, en distinto tiempo o distinta ubicación, de una misma realidad de por sí heterodoxa y mutable.

En muchos casos las obras de Miranda evidencian la indistinción en el ámbito creativo entre los espacios de lo doméstico y los lugares de trabajo. Esa convicción alcanza al propio artista, quien se atreve –lanzándose a un vacío insondable– a auscultar su realidad creativa y su ámbito de trabajo, asomándose a ella por el breve intersticio que le ofrece un lienzo de pequeñas dimensiones [3].

En arte, la obra nos revela la dimensión del espacio cotidiano, el espacio cotidiano del «otro», pero en este «desvelar» lo que acabamos apreciando es nuestro propio espacio cotidiano, limitado por la cercanía, que nos impide valorarlo en su justa medida mientras que, de algún modo, nos ayuda a poner en escena al artista –y también al espectador– en el teatro de la representación. Sin que el público los conozca, estas obras de Carlos Miranda suponen un vivo retrato de los habitantes de esos espacios. En este



3. Carlos Miranda, *The Estate of Anonymous (VII): Stories from homes 3*. Galería JM. Málaga, 2014. Acrílico y óleo sobre tela. 12 x 11 cm. 2014

sentido, la voluntad y el acto representacional tienen para el artista un doble significado: uno «extensional», compartido por todas las obras, que se circunscribe a un espacio de trabajo y de eclosión determinado; y otro «intensional», que revela un significado y dimensiones más profundas y particulares en cada caso. La pretensión representacional es un modelo de expresión que pretende «captar el contenido de estados, actitudes o actuaciones intensionales», como nos indica Robert Brandom en su ensayo *Hacerlo explícito*. Y en esa captación, en el relato de la cotidianidad, persona y artista, hogar y taller, hábito y excepción, conciliación y conflicto, se funden y mixturán sin solución de continuidad. Como en la vida. Como en el arte.

Iván de la Torre Amerighi
Universidad de Málaga

Hubert de Givenchy

Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid

Del 22 de octubre de 2014 al 18 de enero de 2015

¿Una exposición homenaje a Hubert de Givenchy? Más bien, según el comisario Eloy Martínez de la Pera, un homenaje a todos los artesanos que hicieron posibles estas creaciones, a todas las clientas del modisto francés y, en definitiva, a todo el mundo que rodeó, hasta 1995, al *couture*. El propio Givenchy ha formado parte de la ejecución de todo este entramado mágico construido en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid; quizá, por ello, exista más modestia que soberbia en el discurso expositivo.

Dentro de la llamada museografía crítica¹, la exposición ha buscado la elegancia en clave romántica. El blanco como fondo y el dorado puntual son las bases de tan delicado espectáculo. Entre tanto, las flores endulzan la escenografía, saltándose a la torera los dictámenes «balenciaguescos» de la ausencia del detalle innecesario; aunque hay que reconocer que, en este caso, la belleza justifica el aderezo. Si bien es cierto que Balenciaga está muy presente en toda su trayectoria, ya se advierte desde su primera colección, parte de ella presente en la primera sala de la muestra. Sería en 1952 cuando tendría lugar el nacimiento de la Maison Givenchy. La primera colección fue bautizada como *Separates*, un *prêt-à-porter* de lujo que impactó a la prensa. Sin embargo, existía un interés general por la alta costura. Esto llevó a focalizar la Maison hacia directrices más semejantes a las de sus contemporáneos, dejando de lado momentáneamente el proyecto *Separates*.

Este primer «escaparate» Givenchy es sobrio y elegante, aunque ya despunta su *savoir faire* a la hora de crear estructuras; como diría Balenciaga: «Arquitecto para los planos»². La colección fue defendida por las más bellas modelos de París y fue todo un éxito, gracias al trabajo de Bettina Grazziani, amiga y encargada de la prensa. A ella debe el nombre la pieza que centra esta primera sala: la blusa blanca *Bettina*³, con volantes en las mangas pero dotada de un gran vanguardismo. Tanto este conjunto como los restantes 94 que nutren la muestra se disponen sobre maniqués y entran en diálogo con pinturas o, como en este caso, fotogra-

fías, que ilustran cómo fueron vistos los vestidos en su día puestos sobre las clientas o las modelos.

La elegancia y la sencillez se apoderan de la segunda sala, dotada de piezas realizadas en cuero y piel. Grandes abotonaduras doradas, fuertes contrastes de azules y rojos con blancos, faldas lápiz, rectas y acampanadas, cinturas marcadas suavemente y estampados animales o rayas. Todo ello configura una síntesis de colores que conversan con la obra *Segmentos de círculo* de László Moholy-Nagy, en la parte más centrada en la peletería por sus tonalidades marrones, y con la obra de Frank Stella, compartiendo juegos lineales, geométricos y cromáticos.

Santa Casilda de Zurbarán abre la siguiente sala titulada «El negro y la sofisticación». La elección de esta obra plantea una lectura que va más allá del diálogo colorista entre modisto y pintor. De acuerdo a lo expuesto por Elio Berhanyer, «Zurbarán fue el primero y el más grande diseñador de moda en España», hasta el punto de sostener que «si hubiera nacido en el siglo XX, hubiera sido como Yves Saint Laurent o Dior»⁴. Esta afirmación algo exagerada no deja de ser una puesta en valor del pintor como diseñador; un artista que, fuera de la mimesis de los «vestidos reales», en palabras de Roland Barthes⁵, crea nuevos modelos, diseñando. Esta consideración alberga una nueva dimensión si nos fijamos en la producción del pintor extremeño. Su obra no solo modela nuevos planos, capaz de inspirar al maestro de Guetaría, sino que además diserta tejidos barrocos que bien han sido puestos en consonancia con los ricos tejidos lioneses, italianos o suizos elegidos por el diseñador francés. A esos ricos tejidos Givenchy añade fastuosos bordados que en ocasiones incluyen colorista chapería. La opulencia se une, pues, al negro más refinado.

Las originales estructuras que «vanguardizan» la obra de Givenchy en esta sala quedan tremendamente limpias con la utilización del sobrio negro. Si bien es cierto, el grueso de esta sala entendemos que cae en la elección de los tejidos. El diseñador de Beauvais se embelesaba, al igual que lo

1. Sala 1. *Una blusa blanca*

hiciera su mentor Balenciaga, con la selección y la utilización de determinados tejidos:

Cuando el estudio se preparaba, y había que diseñar una colección, veía a todos los fabricantes: Gustav Zumsteg, o las sedas de Lyon, o los italianos, que hacían telas absolutamente maravillosas... Y no solo eso. Había que ir hasta sus fábricas para darles ideas, o ver lo que estaban preparando. Era una colaboración maravillosa. Las telas se entregaban en rollos, y cuando llegaban al estudio, era mágico. Esas telas, tan bien preparadas y envueltas, con un olor... Porque la seda tiene un olor particular. Un perfume extraordinario de los rollos de seda bien embalados. Éramos felices quitando el papel de celofán que los protegía, y extendiendo la tela sobre un maniquí, y viendo el trabajo de los fabricantes de seda de Lyon, o de Suiza, viendo su acabado, esos colores mágicos y brillantes⁶.

Pecando de freudianos, parece existir una base emocional en su infancia. La ciudad de Beauvais, donde nació, era famosa por sus tapices, ligados a la manufactura de los Gobelinos. Su abuelo materno, Jules Badin, administrador de la manufactura, era un gran coleccionista, no solo de muebles y otros bienes, sino también de trajes antiguos y telas preciosas, como los bordados que atesoraba entre sus piezas. Hubert de Givenchy afirma que esa cercanía con el arte fue un auténtico privilegio, lo que sin duda influyó de

manera decisiva en su vocación y, por supuesto, en la manera en la que desarrollaría dicha labor⁷.

La cuarta sala viene a ser el homenaje clientelar que Hubert hace a las mujeres de su vida. Curiosamente, este acceso tiene tinte fúnebre: el famoso abrigo negro que Wallis Simpson, duquesa de Windsor, portó en el funeral de su marido. Frente a él, diseños para una sus clientas más conocidas, Jackie Kennedy, fiel seguidora del modisto hasta que consiguió ser primera dama, llegó incluso a saltarse el protocolo vistiendo uno de sus diseños en la presentación de su marido en el Palacio de Versalles, no llevando, como debería haber hecho, un vestido americano. Icónicas piezas se unen con retratos de lo más importantes eventos acaecidos. Se reviven, así, momentos estelares del diseñador.

Cierto es que en la cuarta sala brilla con especial fulgor. Mucho tienen que ver los espejos, presentes en todo el recorrido con objeto de permitir ver la parte no mostrada de los vestidos, provocando además una fuerte multiplicación de la luz. Pero esta sala es especial. En ella se encuentran los vestidos más míticos de la eterna Audrey Hepburn. Destacan muy especialmente el conjunto con antifaz de encaje para la película *Cómo robar un millón* y, sobre todo, el vestido negro que Audrey llevó en *Desayuno con diamantes*⁸. Hay un acierto expositivo importante y es poner el vestido de espaldas al espectador. Todo el mundo recuerda la mítica estructura de esta elegante pieza, por ello era justo crear un *flash back* en el espectador y re-



2. Sala 4. *Una inolvidable Audrey*

memorar cuál es, sin duda, el vestido más aclamado de Hubert de Givenchy.

El gusto con el que se han elegido cada una de las piezas en contraste con las pinturas de fondo queda demostrado en la siguiente sala. Tenemos, por un lado, un ambiente floral presidido por la obra *Vaso chino con flores* de Ambrosius Bosschaert, seguido de los destellos dorados de la obra de Lucio Fontana. Por otro lado, aires coloristas se dibujan en los vestidos de Givenchy junto a obras de Robert y Sonia Delaunay y Theo van Doesburg. La riqueza de los tejidos es especialmente notable en esta sección inundada exclusivamente por alta costura. Además, los complementos que anteriormente completaban la idea de belleza erigida por el diseñador, ahora, más si cabe, brillan con fuerza.

La alta costura de Givenchy continúa estableciendo un diálogo con las obras pictóricas de la siguiente sala. *Paisaje mediterráneo* de Nicolas de Staël y *Pintura sobre fondo blanco* de Joan Miró franquean la explosión de color de la obra de Max Ernst, que centra la escenografía. Este telón de fondo da lugar a una mescolanza colorística que conversa, en algunas ocasiones con más acierto que en otras, con los vestidos de Givenchy. Este enfrentamiento pacífico persiste con *Abstracción. Resplandor I* de Georgia O'Keeffe, una elección cromática más modesta, teniendo en cuenta la riqueza de los vestidos que cobija, especialmente el vestido rojo central con escote en la espalda de bordados barrocos. Por último, *Verde sobre morado*, de Rothko, atrae la atención de la sala, si es que puede competir en brillantez con el

vestido negro azabache con volúmenes violetas expuesto a su izquierda.

El culmen de la exposición llega con el contraste entre el blanco y el negro: «Novias felices» y «La seducción del negro». En esta última sala se dan cita seis vestidos de novia y bastantes más vestidos de alta costura negros, anteccedidos por el *Retrato de Ana de Hungría*, de Hans Maler, y *Constelación estructural. Alfa*, de Josef Albers, respectivamente; obras seleccionadas, esta vez, con menor acierto. El engalanamiento floral del que antes nos hacíamos eco adquiere ahora su máxima expresión, a través de un vestido de novia que recibe con mesura el acompañamiento natural, pues su confección también planea en estos términos. Por su parte, la elegancia del negro en los vestidos de alta costura permite determinados detalles en otros tonos vibrantes que suman sofisticación a las piezas expuestas.

Un último repaso a la obra de Givenchy sorprende en la octava sala, donde vemos diseños significativos capaces de resumir aspectos propios de su trayectoria. Desde los arquitectónicos volúmenes hasta la riqueza de los tejidos, pasando por exuberantes bordados o el genial uso de intensos colores, todo está presente en esta última muestra. Esta sala permite también conocer otra faceta del diseñador, con la exposición de pamelas y tocados que siguen las premisas marcadas hasta el momento en la indumentaria. Como último detalle, una fotografía gigante del maestro Givenchy rodeado de sus modelos ayuda a contextualizar aún más todo el recorrido expositivo y engrandece la imagen incandescente ofrecida del diseñador francés.



3. Sala 7. *Novias felices* (detalle)

A todo ello, debemos apostillar un último detalle importantísimo, y es el uso abusivo de la luz en la exposición⁹. Aunque se trate de tejidos contemporáneos, si queremos que existan más exposiciones antológicas y retrospectivas de Givenchy, debemos conservar acertadamente el legado que este nos deja. Resulta fundamental concienciarnos de los efectos nefastos que puede acarrear la exposición excesiva de las piezas a una luz desmesurada, ya que, al poseer los tejidos un carácter acumulativo, el factor lumínico

contribuye negativamente a la decoloración de los tintes¹⁰. Atendiendo a este hecho, se podrán llevar a cabo más exposiciones de este tipo, en las que se ensalce con maestría la labor fundamental del seguidor más aventajado de Cristóbal Balenciaga y se refuerce nuevamente su papel capital en la historia del arte.

Ismael Amaro Martos
Universidad de Jaén

Notas

- 1 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, «El fin del canon moderno y la instauración de otros recursos museográficos», *Museo y Territorio*, n.º 4, 2011, pp. 124-132.
- 2 FIGUERAS, Josefina, *Protagonistas de la moda*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 38.
- 3 GIVENCHY, Hubert de, «Rueda de prensa Museo Thyssen-Bornemisza. 20 de octubre de 2014». En: <http://pdigital.museothyssen.org/index.html?revista=119360563&pagina=19067> (Fecha de consulta: 20-01-2015).
- 4 J. A., «Elio Berhanyer: «Zurbarán fue el primero y el más grande diseñador de moda en España». En: <http://www.abcdesevilla.es/cultura/arte/20130505/sevi-elio-exposicion-moda-201305042245.html> (Fecha de consulta: 26-06-2013).
- 5 BARTHES, Roland, *Sistema de la moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 18.
- 6 GIVENCHY, «Rueda de prensa Museo...».
- 7 GIVENCHY, Hubert de, «Introducción». En: <http://pdigital.museothyssen.org/index.html?revista=119360563&pagina=16860> (Fecha de consulta: 21-01-2015).
- 8 No se puede asegurar a ciencia cierta que este fuese el vestido que Audrey Hepburn llevó en *Desayuno con diamantes*. Para el rodaje de la película se le encargaron tres vestidos idénticos al modisto por si ocurría algún percance durante el rodaje. Posteriormente la actriz le daría uno de ellos a Hubert de Givenchy y este se lo donaría al Museo del Traje de Madrid, institución que lo prestó al Museo Thyssen-Bornemisza. El hijo de la actriz conservaría otro de los vestidos y el tercero fue subastado por Christie's por 607.720 euros. LUCENO CASALS, Laura, «Vestido de Hubert de Givenchy para Audrey Hepburn en la película *Desayuno con diamantes*», *Modelo del mes. Los modelos más representativos de la exposición*, Madrid, Museo del Traje, 2009, pp. 1-2.
- 9 En el Museo del Traje de Madrid, donde se atesora, por ejemplo, en vestido de *Desayuno con diamantes*, la luz solo alcanza unos niveles de 50 lux de intensidad. PÉREZ DE ANDRÉS, Carmen, «Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje», *Indumenta*, n.º 0, 2007, p. 24.
- 10 *Ibidem*.

La apertura del Centre Pompidou y del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo en Málaga (2015)*

La colección (muestra permanente) y *Corps simples. A ver cómo te mueves* (primera temporal), en el Centre Pompidou Málaga

Nosotros somos el objeto de la primera exposición permanente del Centre Pompidou Málaga. Esto es, el sujeto contemporáneo. La identidad, cada vez más fluctuante e imprecisa, el cambio de paradigma en la representación humana, que quedó –nunca mejor dicho– dinamitada en el siglo XX, así como la constitución del cuerpo como arma y como medio artístico cargado de implicaciones críticas, reivindicativas y políticas, son los principales cimientos del conjunto expositivo con el que queda inaugurado el Centre Pompidou Málaga y que ha sido comisariado por Brigitte Leal. Obras que no solo responden a su calidad o a la autoría –muchos de los artistas son fundamentales, desde las vanguardias a la actualidad–, sino a su idoneidad para armar un discurso que nos ofrezca un retrato polimorfo del ser humano de los siglos XX y XXI a través de su representación, de ahí que algunas presencias no gocen de la misma fortuna crítica. En definitiva, el conjunto expositivo se convierte en un revelador espejo que origina preguntas y respuestas sobre nosotros mismos.

La presentación del Centre Pompidou Málaga, en septiembre de 2014, permitió conocer algunas líneas fundamentales del proyecto. La principal estribaba en su constitución como una suerte de «laboratorio», un lugar donde ensayar nuevos modelos museográficos, nuevos conceptos de museo y nuevas relaciones con el entorno –el tiempo dirá si se cumple esa anhelada condición experimental, aunque hasta la fecha, algunos servicios como el de «mediación cultural» han demostrado esa *vis* innovadora, configurándose como un verdadero acierto y reclamo–. Tal vez, el primer ensayo consista en los fondos seleccionados, que evitan elaborar un discurso historiográfico a favor de una muestra temática que

recorre transversalmente la creación artística del último siglo mediante asuntos medulares que ciertamente nos comprometen. El centenar de piezas se articula en cinco bloques: «Metamorfosis», «Autorretratos», «El hombre sin rostro», «El cuerpo político» y «El cuerpo en pedazos».

La selección hace gala de cierta sofisticación y elegancia que sortea aspectos crudos, aunque los hay, cómo no. No en vano, una categoría como «lo abyecto» se escenifica en la representación humana. En la sugerente multiplicación de diálogos entre obras y artistas de momentos muy lejanos se aborda con brillantez la condición cada vez más mutable de la identidad –cuán reales son ya algunas identidades híbridas–, cómo lo grotesco, surgido de la vulneración de la representación humana, se ha convertido en una categoría privilegiada de nuestro tiempo, o cómo el rostro ha sido testigo y efecto del drama y el oprobio –piensen en la obra de Jean Fautrier–. De hecho, el siglo XX ha visto cómo lo grotesco se ha convertido en la categoría por excelencia, en una categoría que vendría a ser la fiel representación de ese periodo. Tiempo que nos ha mostrado cómo la imagen humana se ha vulnerado deviniendo, muchas veces, espantajo o burda parodia de sí misma. El XX, con tanto oprobio, nos ha devuelto reveladoramente una imagen bifronte y consecuente de nosotros: la maldad y la «infrahumanidad». Los *Rehenes* del mencionado Fautrier o los «homúnculos» de Millares son una imagen de un ser humano que es menos humano, que no llega a esa condición, que la ve rebajada o ultrajada por los acontecimientos que él mismo ha desencadenado –ya saben, «el hombre es el lobo para el hombre»–, que sentenciara Plauto.

El recorrido, en algún momento, resulta apabullante. Sería imposible trasladar a estas páginas los numerosos diálogos que se establecen. A excepción de la instalación ambiental de Christian Boltanski, de una ausencia que sobrecoge y «pellizca», y de la sección dedicada al «Cuerpo

* Versiones ampliadas de «Nosotros», crítica publicada en el diario *Sur* el 29 de marzo de 2015, primer día de apertura del Centre Pompidou Málaga, y de las críticas «Relatarnos su historia» y «La posibilidad de un puente», publicadas respectivamente en el diario *Sur* (26 de marzo de 2015, día siguiente de la inauguración) y en *Abc Cultural* (3 de abril de 2015).



Vista del Centre Pompidou

político», las obras no se exponen de modo que acentúen su autorreferencialidad, sino que se presentan centrífugas, proyectándose continuamente y entrando en diálogos de muy distinta índole. Solo citaremos varios casos: el «duelo» entre una desasosegante instalación de George Segal y la escultura mecánica de Jean Tinguely; se enfrentan, pues, la angustiosa soledad del sujeto contemporáneo –con Edward Hopper en la memoria– y la condición espiritual y animista de una suerte de «doble chamánico» del artista; se enfrentan, también, el pop, aunque el más ácido, y el nuevo realismo, la respuesta francesa al primero. Otra confrontación es la que se produce en la enorme nave central con la crítica instalación escultórica de Kader Attia de por medio, compuesta por decenas de siluetas envueltas en figuradas mantas térmicas, la aniquilación de la persona empujada a convertirse en inmigrante y fantasma. El diálogo que cabe destacar es el que se produce entre el surrealismo desplegado en una de las enormes paredes y los neo-expresionismos en la otra, con Picasso como *pattern*, tal como figuró para la pintura posmoderna en *A New Spirit in Painting*, la trascendental exposición desarrollada en la Royal Academy de Londres en 1981; a saber, el cuerpo despedazado como *leitmotiv*, cosificado in-

cluso, pero una lectura historiográfica emerge para señalar la filiación del neo-expresionismo respecto al surrealismo.

Esa elegancia y sofisticación hacen que la experiencia no esté volcada a la «sacudida», al *shock*, que puede desencadenar un asunto como la representación del cuerpo, especialmente en alguna sección como «El cuerpo en pedazos», en la que podrían tener presencia Jacques André Boiffard con sus fragmentos corporales sobredimensionados y Hans Bellmer con sus *poupées*. De hecho, se echa en falta más fotografía, una «damnificada» de este relato, pero no por la ausencia de la disciplina –alguna hay–, sino por su capacidad para documentar transformaciones en el cuerpo. Sin ir más lejos, la fragmentación corporal y las enucleaciones que nacen en el surrealismo se presentan aquí a través de la pintura –la pared es simplemente extraordinaria– en lugar de la mucho más punzante fotografía surrealista. Esta ausencia ha de obedecer a algo tan prosaico pero fundamental como el tamaño, ya que se opta por grandes pinturas para acomodarse a las monumentales dimensiones de la pared y de la propia nave central del equipamiento, por lo que no encontraremos un montaje propiamente escenográfico.



Vista del Centre Pompidou

No podemos dejar de citar en este punto una experiencia teórica germinal de esa fragmentación corporal: la *desmembración* del cuerpo en el «Diccionario crítico» que publicó entre 1929 y 1930 la disidente revista surrealista *Documents*, «capitaneada» por Georges Bataille, en la que se daban definiciones antidogmáticas de partes del cuerpo acompañadas por fotografías (boca, ojo o dedo gordo del pie).

Lo escatológico y lo abyecto se concentran en la sección «El cuerpo político», espacio también para discursos de género que alertan de la cosificación del cuerpo femenino. Es un espacio pequeño pero muy intenso, en el que vemos piezas sobresalientes, como un archivo emocionante de Annette Messager o acciones registradas en soporte videográfico de Ana de Mendieta y Carolee Schneemann. Aquí aparece el cuerpo tal como predicara Barbara Kruger, como «campo de batalla».

De una pertinencia extrema parece la primera muestra temporal, *Corps simples. A ver cómo te mueves* (compuesta por cinco vídeos y video-instalaciones que durante el primer fin de semana se vieron acompañadas por *performances*), y el programa de proyecciones *Vidéodanse* (programa de vídeo en torno a la danza y su cercanía con el arte contemporáneo), pues el cuerpo es el motor, es el

medio, es aquello que dibuja continuas intangibilidades. La danza –también el gesto– y las artes plásticas tuvieron un acercamiento fundamental hace décadas, pasada la mediación del XX. Sirvan como primigenios ejemplos algunas acciones realizadas al alimón por Merce Cunningham, John Cage y Robert Morris o, centrándonos en el escenario francés, las *Antropometrías* de Klein. Esto abre un escenario fundamental para el arte del siglo XX. Por un lado, el gesto como acción; pero también como tiempo, como duración y, en parte, como proceso. Y de ahí, por otro lado y parafraseando a Harold Rosenberg, al acontecimiento. Respecto a la intervención de Daniel Buren mediante paneles de color que ocupan el lucernario, el cubo vítreo que sobresale de la cota de tierra conformándose en hito del edificio, parece algo débil por no decir *naïf*. Sin embargo, en el interior crece de manera prodigiosa, mostrándose, al proyectarse en algunas paredes, como objeto de contemplación y transformando espacios en lo que es un ejercicio de «pintura expandida». De hecho, la cambiante pero abundantísima luz natural que se filtra coloreada ilumina algunos espacios arrojándoles un «aura artística». Es el caso de la suerte de celosía que abraza el perímetro de la nave central y que nos permite, desde la planta alta, ver ese espacio según nos



Vista del Centre Pompidou

disponemos a bajar al nivel inferior para iniciar la visita. La luz multicolor baña cada uno de los vástagos arquitectónicos (una especie de lamas o viguetas), haciendo que una solución arquitectónica que pasaría inadvertida cobre una inusitada importancia deviniendo desarrollo de estructuras primarias o minimalistas.

Los espacios infantiles con los que se dota el centro son aportaciones de una museografía que invita a interactuar. A lo largo del recorrido encontraremos puestos para experimentar con la identidad y una instalación dispersa de Tony Oursler, aceptando la idea de cuerpo despedazado antes mencionada. Ha de destacarse la exposición-taller *Bajo la luna II*, una obra-juego de Miquel Navarro, autor de *Palera*, la escultura monumental del Paseo Marítimo de Poniente. La propuesta es una de sus características instalaciones en las que recrea una ciudad en miniatura con distintos elementos abstractos. Ahora pasa a ser un espacio transitable para que los niños la descompongan y recompongan mientras experimentan con las escalas, la fenomenología de la percepción y el espacio público simbolizado. Como ven, asuntos gruesos del arte último desarrollados de manera lúdica. Además, vuelve a aparecer el cuerpo, que se descubre como ineludible mediador con el espacio.

Arte ruso. De los iconos al siglo XX (exposición permanente) y *La época de Diáguilev* (temporal). Museo Estatal Ruso de San Petersburgo

El desembarco del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo en su sede de Málaga, en la bautizada como Colección del Museo Ruso, se hace mediante dos exposiciones, una con la paradójica categoría de permanente, que durará hasta noviembre de 2015, así como otra temporal que concluirá en julio, dando paso a una esperada segunda cita consagrada a la figura del represaliado artista Pável Filónov y que adquiere condición de verdadero acontecimiento. Como el propio título indica, *Arte ruso. De los iconos al siglo XX*, la muestra inaugural nace con la vocación de convertirse en una panorámica historia del arte ruso, con la intención de transmitirnos el relato historiográfico de la pintura rusa hasta prácticamente mediados del siglo XX.

La obra de Ilya Kabakov, el artista ruso más importante desde la segunda mitad del siglo XX, aunque nacido en Ucrania, se ha constituido desde los setenta como un espejo que proyecta un retrato del «alma rusa», de la esencia o del ser de su nación. Kabakov emplea el vacío, la nieve y la isla como metáforas. La isla aludiría a la incomunicación,



Vista del Museo Ruso

que el artista visibilizó como un rasgo tanto interno como entre el país y otras naciones. Sirva esta reflexión para señalar cómo los rectores del Museo Estatal de Arte Ruso de San Petersburgo pueden entender que su presencia en Málaga es un medio para difundir el relato historiográfico del arte ruso, para vencer el proverbial desconocimiento y para, como señalaba Vladimir Gusev, director del museo, romper con los lugares comunes en torno a la creación patria.

Parece lógico que la institución tenga un compromiso con el objeto que funda su existencia (la historia del arte local), de hecho sus copiosos fondos solo se nutren de ella, pero ese ansia por trasladárnosla puede operar, en algún momento, en contra de la selección de cien piezas que componen esta toma de contacto. Ese compromiso cabe entenderse como una «cuestión de Estado», un sentirse embajador y proyectar un país en el extranjero, que es, al fin y al cabo, lo que está haciendo el Museo Estatal de San Petersburgo. Como se imaginarán, en un centenar de piezas encontramos numerosas sobresalientes y otras que parecen incluirse en este discurso por su valor de testimonio, como suministradoras de información acerca de la nación de la que proceden, de su historia y de sus usos y costumbres. Ese «operar en contra» que señalábamos, no obstante, no

se debe tanto a una cuestión de calidad de las piezas, al menos no exclusivamente, como a una cuestión de sobrea-bundancia de obras de algunas etapas y tendencias.

La exposición se inicia con una selección de iconos fechados entre los siglos XVI y XVII. La iluminación, íntima y escenográfica, y un tratamiento ambiental distinto al resto del recorrido, que consigue que nos aislemos del interior arquitectónico, potencian la intensidad y espiritualidad de estas obras devocionales. Debemos mantener el recuerdo de estas imágenes cuando accedamos a la sala de las vanguardias, pues servirá para ver cómo la «planitud» o énfasis por lo bidimensional, el esquematismo formal e icónico y cierto ingenuismo que presenciamos en ellas serían reeditados por algunos artistas de la vanguardia, tan influida en el caso ruso por el arte popular.

Pero antes de llegar a la vanguardia –sin duda la parte más brillante del recorrido– transitamos por el arte de los siglos XVII-XIX. Este deambular, a veces tedioso por lo reiterativo de la pintura de costumbres, nos suministra, además de algunas muy buenas piezas –sobresalen los decimonónicos Briulov, Ivánov o Repin, excelentes–, y alguna otra cuestionable, una serie de nociones acerca de la pintura rusa. Como «periferia», los artistas rusos irían aceptando las fórmulas es-

tilísticas que surgen en los núcleos centrales del arte europeo, incorporando leves variaciones. Esa aceptación, como no puede ser de otra manera, no impide que se incorporen asuntos propios. Se aprecia, por tanto, una dinámica, conflictiva o no, dirigida a la síntesis de lo vernáculo y lo foráneo, a introducir la idiosincrasia en las formas exógenas. De este modo, se suceden las influencias, las citas y la reformulación de temas y metáforas características de distintas épocas (lo pastoril, el retrato aristocrático, las *vedutes* de las nuevas ciudades que se oponen a la continua presencia del campesinado como *esencia*, lo crepuscular y sublime románticos, el realismo o la mitología). Nada, en rigor, distinto a lo que sucede en otros muchos escenarios periféricos. De hecho, algunos cuadros de pintura de historia, por su escenificada afectación y por cierta *vis* orientalista, pueden traernos a la memoria ejemplos españoles de ese mismo género. Precisamente, las obras de temática española de Alexander Golovin ilustrarían cómo España y Rusia quedaron reunidas en el imaginario postromántico europeo como residencias de lo exótico y oriental –recuerden que Matisse visitaría Granada y Sevilla a principios del XX buscando esa identidad que perseguiría más tarde en el gigante euroasiático–.

El fenómeno del *aggiornamento*, de esa ansiada «puesta al día» respecto al ideal europeo, tiene un ejemplo palmario en el nacimiento de San Petersburgo (siglo XVIII) como ciudad-puente con Europa, viniendo a confrontarse con la continua visión y oda de la Rusia rural y del campesinado, una suerte de alegoría del «alma nacional». A este aspecto, a la naciente urbe de espíritu de occidental, que se contraponía a la más oriental y castiza Moscú, el relato reserva un buen número de piezas. Esa dimensión de Europa como ideal o aspiración para la cultura rusa se manifiesta en distintos y muy ilustrativos ejemplos. A saber, cómo Catalina II (siglo XVIII) coleccionó arte europeo, preferentemente francés, casi en paralelo al nacimiento de la Academia local, o cómo Morozov y Shchukin acumularon fabulosas colecciones de los primeros ismos, convirtiendo a Rusia en uno de los principales destinos en los que desembarcó masivamente el arte del cambio de siglo y de las primeras vanguardias.

Apenas sin solución de continuidad, con unos pocos destellos de los lenguajes de finales del XIX que irían progresivamente introduciendo la modernidad, nos encontramos con la vanguardia, momento en el que, invirtiéndose la dinámica, Rusia deja de ser periferia y se convierte en «centro»:



Vista del Museo Ruso

Europa pasa a mirar al foco ruso. Las obras en esta sección son, por lo general, estimables, con alguna rareza como el desnudo primitivista de Tatlin y con la presencia de diferentes estribaciones del expresionismo y la abstracción, como ocurre con Rózanova y Kandinski. Junto a estos, obras de Chagall, Rodchenko o Malevich conforman los puntales y los puntos cardinales de esa radical transformación. Más allá de los capitales nombres y piezas cubistas y constructivistas, este conjunto, demasiado ajustado en número, nos



Vista del Museo Ruso

acerca al intento de transformación y de consecución de un nuevo orden al que aspiró la vanguardia rusa, especialmente a través del productivismo y el diseño aparejado. Ahí adquieren importancia una serie de trabajos (decoraciones pictóricas sobre bandejas) del Instituto de Artes Decorativas de Leningrado.

Tras este (corto) periodo deslumbrante y de progreso y justicia social, la llegada de Stalin impone el realismo socialista. Algunos ejemplos son formidables en su factura y en el empleo del heroísmo. Los temas giran, en pos de un arte nacional dogmático y presuntamente edificante, en torno a la importancia del trabajo y la industria como símbolos patrios, tanto como sobre las más banales escenas de costumbres. Ha de valorarse que el discurso propuesto nos haga partícipes de esa imposición que arroja tanto obras excelentes, al margen del contenido, como otras intrascendentes y vulgares. Por desgracia, el relato historiográfico no atiende al arte de las últimas décadas del XX –fundamental resulta el conceptualismo moscovita de los ochenta y el *Sots Art*– ni a la fundamental cartelística de vanguardia. La inclusión de estos episodios hubiera dotado al discurso de mayor rigor y afán totalizador. Es deseable que para próximas propuestas se solventen estas lagunas y se economicen algunas etapas, permitiendo una mayor presencia de obras de los momentos fundamentales del arte ruso.

Queda igualmente inaugurada la primera temporal, *La época de Diáguilev*, exquisita muestra (69 obras) que viene a cubrir algunas lagunas de la permanente gracias a la presencia de obras a enmarcar en las «poéticas fin de siglo» y de otras que anuncian precozmente los «realismos de nuevo cuño» y el *Art déco*. Muchas de ellas, fechadas en las décadas del cambio de siglo, están guiadas por la perpetuación de la belleza y por el hedonismo, categorías

y valores «derrocados» por las vanguardias; Picasso señalaba, en relación al cubismo, descrito por algunos autores como «laboratorio del arte», que no se le podía pedir belleza a una fórmula matemática. El conjunto, que elude la trascendental producción vanguardística en torno a los ballets rusos, es tremendamente sugerente y heterogéneo, concitándose magníficas piezas en clave simbolista, modernista y secesionista, así como ejemplos de recepción del divisionismo y del expresionismo alemán. No podemos dejar de destacar obras que se encuentran poderosamente influidas por algunas estribaciones del expresionismo alemán, como un estimable lienzo de Goncharova, un paisaje plomizo que posee un indudable débito con la obra de Franz Marc y Auguste Macke.

El conjunto consigue trasladar el círculo artístico cercano al promotor «danzístico», así como los rededores de la revista *Mundo del Arte* que creara. Por tanto, no aborda específicamente el fructífero periodo desde mediados de la segunda década del siglo XX en la que nacen algunos de sus espectáculos capitales, como tampoco, a excepción de un conjunto de bocetos para decorados, diseños de figurines y vestuario que podemos encontrar, supone una muestra dedicada a su compañía de ballet como generadora de una experiencia capital de integración de las artes a principios del siglo XX. No debemos olvidar que los ballets rusos de Diáguilev hicieron escala en Málaga en 1917, en el Teatro Cervantes, cercano a la casa natal de Picasso, colaborador fundamental que vino a dinamitar el concepto clásico de espectáculo de danza para transformarlo en algo cercano a la «obra de arte total».

Juan Francisco Rueda

Crítico de arte de *Sur* y *ABC Cultural*