

## CRÓNICAS

LA ESPAÑA DE LAURENT (1856-1886). UN PASEO FOTOGRÁFICO POR LA HISTORIA

Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20-XII-2018 a 31-III-2019

Mucho antes de que la marca España se pusiera de moda, ya había sido inventada por Jean Laurent y Minier (Garchizy, Nevers, 1816- Madrid, 1886), el fotógrafo francés que vivió fascinado por “el país de lo imprevisto”, en palabras de Richard Ford, y que castellanizó su nombre (Juan Laurent) según reza en la tumba del cementerio de la Almudena que localizó Ana Gutiérrez tras una intensa investigación.

Laurent llegó a España en los años cuarenta del siglo XIX y abrió un negocio de cartonaje y papel. Una década más tarde, en 1856, se inició en la fotografía en el número 39 de la Carrera de San Jerónimo, antes propiedad del británico Charles Clifford. Comenzó a experimentar como retratista y enseguida alcanzó fama con sus *cartes de visite*. Por la galería pasó la realeza, la aristocracia y la burguesía, además de los artistas. Luego forjó un proyecto empresarial para la obtención de paisajes, monumentos, obras públicas, tipos y costumbres, con una visión comercial y al mismo tiempo sociocultural que le permitió viajar por España y Portugal al objeto de generar negativos con los que producir miles de documentos de diverso contenido.

En el desarrollo de su actividad se especializó en la obra pública y en la reproducción de obras de arte, trabajo que realizó en palacios, museos, archivos y bibliotecas, con ejemplos en el Monasterio de El Escorial o la Armería del Palacio Real. Con estos y otros temas confeccionó álbumes de gran belleza y valor documental con destino a colecciones públicas y particulares.

La muestra presentada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando responde directamente al objetivo propuesto por sus comisarios (Pablo Jiménez, Oscar Muñoz y Carlos Teixidor, reputados técnicos del Instituto del Patrimonio Cultural de España): el paseo fotográfico por la historia de la España romántica y posromántica desde las imágenes de Laurent. El espacio se divide en seis partes o salas diferenciadas, pero interrelacionadas. En la primera se contextualiza el periodo (1856-1886) con las herramientas de trabajo (cámaras, cajas de placas, trípodes, objetivos y una magnífica reproducción del carro que el fotógrafo y sus ayudantes emplearon para transporte, carga, manipulación y revelado), y también con los retratos de personajes de relevancia en la España isabelina, en especial los monarcas.

En el resto de salas se muestran profusión de retratos, paisajes, tipos y temas taurinos, así como numerosos álbumes de ferrocarriles, monumentos y vistas de ciudades. Cada una de las imágenes requeriría de un comentario por técnica y contenido, cuestión imposible por espacio. Destacaremos entre los retratos el sublime del general Espartero, y del resto de obras la que muestra los fastos en honor de Calderón de la Barca en un tramo de la calle de Alcalá durante la celebración del segundo centenario de su fallecimiento (1881). De gran interés, por ser inédita, y por estar relacionado con la actividad de Laurent y sus sucesores, es la copia de la casa taller del fotógrafo en la calle Granada, edificio que fue diseñado por el arquitecto Ricardo Velázquez (hoy colegio público Francisco de Quevedo). Se completa el recorrido con un didáctico audiovisual de presentación para los que saben y los que no, preciso en tiempo, impecable, y una segunda pieza con montajes panorámicos que resultan espectaculares.

Laurent elevó la fotografía al grado superlativo como autor e inventor, ya que patentó papel leptográfico junto a Martínez Sánchez, un procedimiento para coloreado y otro para montaje de fotos en abanicos, especialmente con temas taurinos. En este campo fue también pionero, ya que fue el primero en tomar imágenes de las reses que se lidiaban en cada espectáculo. Realizó también tomas durante la lidia, tarea harto complicada por la dificultad del movimiento.

La exposición tiene una lectura en viceversa, y nos enseña como en su intensa actividad Laurent se fue empapando de la diversidad del país y fue recogiendo su idiosincrasia en un archivo compuesto por frag-

mentos de vidrio. A partir de 1861 elaboró catálogos para la difusión y comercialización del fondo, primero listados con la numeración y la descripción del contenido, y después obras de referencia que culminaron en 1879 con la *Nouveau Guide du touriste en Espagne et en Portugal*, redactada por su yerno Alfonso Roswag, con 4.585 fotografías distribuidas en tres grandes apartados Pintura y Escultura; Bronces, Orfebrería, Mobiliario y Tapicería, y Arquitectura, Escenas populares y pintorescas, Tipos y Monumentos, más una guía para viajeros y visitantes.

Contemplando las fotografías observamos que en aquella España de Laurent fueron fundamentales los personajes que hizo posar al objeto de dar profundidad, perspectiva y tamaño a los objetos de la imagen; hombres y mujeres elegidos al azar (o tal vez a propósito) que aparecen diminutos, en ocasiones difuminados como fantasmas, inmortalizados en un momento y en un espacio, en los rincones de los escenarios, dejando la huella de su presencia y de su (nuestra) existencia.

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL  
Universidad Complutense de Madrid

#### REDES DE VANGUARDIA: AMAUTA Y AMÉRICA LATINA. 1926-1936

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20-II a 27-V-2019

Lima: Museo de Arte de Lima, 20-VI a 22 IX-2019

Ciudad de México: Museo del Palacio de Bellas Artes, 17-X-2019 a 12-I-2020

Austin: Blanton Museum of Art, 16-II a 17-V-2020

Muestra significativa que por primera vez reúne obras de artistas latinoamericanos procedentes de geografías tan distintas enmarcadas en un período conocido como la eclosión de las vanguardias. De esta manera, se puede apreciar el impacto que tuvieron en el mundo latinoamericano, donde poco a poco, fueron formando sus propias miradas y lenguajes de acuerdo a las problemáticas locales de cada país. La exposición tiene como antecedente la exposición *Un espíritu en movimiento. Redes culturales de la revista 'Amauta'* (2017) realizada en Lima en la Casa de la Literatura donde se destacó el papel y la importancia de la revista en el contexto sur andino peruano.

La heterogeneidad formal de las obras expuestas se explica por las complejas circunstancias en las cuales se abordó la modernidad en Latinoamérica, las mismas que fueron evidentes en la revista *Amauta* (1926-1929). Basta comparar dos obras de artistas peruanos del año 1925, el *Varayoc de Chincheros* de José Sabogal, un arquetipo indígena con tintes simbolistas y *Nocturno* de Carlos Quípez Asín, de claro sabor ultraísta. Podríamos decir que ambas pinturas, en sus presupuestos formales y teóricos, se encuentran en las antípodas y sería irreverente colocarlas juntas, pero debemos entender también que el director de la revista, José Carlos Mariátegui, buscó convertir a la revista *Amauta* en un foco plural de ideas contrapuestas. Así, en sus páginas se aprecia el indigenismo pictórico en su presupuesto ideológico, basado en un Perú mestizo que convivía con el lenguaje formal de la vanguardia, con matices que evidencian el Expresionismo, el Surrealismo y la denuncia social. Estos últimos más acordes con la posición política del director de la revista.

La exposición está dividida en tres grandes grupos: el primero, congrega obras directamente relacionados con la vanguardia y que estuvieron presentes en la revista. Además, se busca relacionar la revista *Amauta* con la vida de Mariátegui. Una idea acertada ya que su periplo vital, primero en Italia y luego en Berlín, fue clave tanto en su propuesta de vanguardia como en su posición política. Así mismo, da cuenta también de las amistades que realizó en esta travesía, tales como la del pintor argentino Emilio Pettoruti o la del propio Filippo Tommaso Marinetti, ideólogo y escritor italiano creador del movimiento futurista.

Es recomendable en este grupo la visita de la sala donde se evidencia la relación directa con la vanguardia de Europa en la obra de Quípez Asín con *La alegoría de los labradores* (1928) donde el artista fusiona el contenido indigenista con el lenguaje cubista, así como también obras de artistas que tuvieron una destacada participación en tránsito del simbolismo como lo fue las fotografías de José María Eguren, o aquellos artistas cuyas obras muestran los lenguajes de la vanguardia tal como Emilio Goyburu, Julia Codesido, Alejandro Xul Solar, Carlos Raygada y Gerardo Murillo (Dr. Atl).

Uno de los puntos importantes que se ha destacado en la exposición ha sido el apoyo que otorgó Mariátegui a José Sabogal y sus discípulos a través de la revista presente en el segundo grupo. El pensador peruano pudo reconocer en la propuesta de Sabogal el contenido de peruanidad, para él las vanguardias

eran investigaciones formales y lo importante era el contenido ideológico más que la forma. Existen dos salas vinculadas a la pintura indigenista, aquí aparecen obras de José Sabogal, Julia Codesido y Camilo Blas figuras señeras del indigenismo pictórico y que tuvieron una participación significativa en la revista. Cabe destacar la preferencia del arte mexicano del periodo a través de representantes como José Clemente Orozco con *El Combate* (1925-1928).

Un detalle importante para el visitante es observar en los retratos de los indigenistas la evidente influencia del Expresionismo alemán, especialmente en la deformación de los rostros y en el uso del color arbitrario. Del mismo modo, se evidencia la correspondencia con las preferencias de Mariátegui y con la mayor parte de la producción gráfica que ilustró la revista. Otro punto a destacar en las páginas de *Amauta* es la presencia de obras de arte con un marcado contenido de crítica social acorde con las ideas del director y presente en las obras de la escultora Carmen Saco que ilustraron la revista aunque ausentes en la muestra. Un aspecto importante son los grabados de José Sabogal, Carlos Orozco y Fernando Leal, los cuales manifiestan lenguajes vinculados al Cubismo y al Expresionismo o una estética naif y primitiva.

Finalmente un tercer grupo lo constituyen dos salas dedicadas al arte popular y su relación con la vanguardia. Si bien se conoce que México fue el primero en conceder importancia al arte popular, este se avalaba en su componente indígena; sin embargo, en el Perú existió una particularidad que se sustentaba por su contenido mestizo. En la exposición se privilegia las piezas de arte popular mexicano, donde llama la atención la talla en madera de la “Puerta del claustro de la Merced” (1927), dirigida por el escultor Guillermo Ruiz y diseñada por Gabriel Fernández Ledesma en colaboración con los alumnos de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa.

En suma, la exposición reúne gran variedad de lenguajes de vanguardia, pero sobre todo muestra la importancia de *Amauta* como una revista de impacto cultural en la región. Además, resalta la complejidad de su recepción en el mundo americano y la eminente necesidad de estudiarlo en sus semejanzas y sobre todo, ahondar en sus diferencias, en lo singular y en lo particular de cada manifestación artística.

FERNANDO VILLEGAS TORRES  
Pontificia Universidad Católica del Perú

#### ARCO-MADRID 2019. XXXVIII FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: IFEMA, 27-II a 3-III-2019

La trigésimo octava celebración de ARCO Madrid marca el fin de un ciclo. Después de nueve años consecutivos, Carlos Urroz se despide del puesto de director con una edición que en cierto modo sintetiza su legado: el de una gestión muy solvente durante tiempos complicados para el mercado en general y el mundo del arte en particular, y por supuesto tan aplaudida por unos como cuestionada por otros. El debate sobre el papel que ARCO cumple en la actualidad o el que debería llegar a cumplir en algún momento demuestra sin lugar a dudas que ha imprimido carácter a la feria hasta configurar una determinada imagen de ella, basada principalmente en la rentabilidad económica, la proyección mediática, la centralización del espectáculo en la Semana del Arte de Madrid, la expansión internacional mediante ARCO Lisboa, la concentración de profesionales junto a coleccionistas y, no menos importante, la capacidad para reinventarse una vez tras otra sin perder de vista su objetivo prioritario.

Superada la prospección especulativa hacia el futuro de la ocasión anterior, esta última propuesta vuelve al formato tradicional con Perú como país invitado para consolidar la posición de España como mediadora entre las escenas europea y latinoamericana. La ciudad se ha volcado con exposiciones como *Redes de vanguardia: Amauta y América Latina* en el Museo Reina Sofía, *Amazonías* en Matadero Madrid o *Latinoamérica en las colecciones CA2M y Fundación ARCO* en la sala Alcalá 31, entre otras; IFEMA ha acogido la sección comisariada de *Perú en ARCO* con 23 artistas de 15 galerías, además de las ya habituales *Diálogos* y *Opening*; y todo ello dejó la curiosa estampa de Juan Manuel Bonet y Mario Vargas Llosa —sí, el mismo Vargas Llosa que hace no tanto escribía en el *El País* un artículo contra la impostura del arte contemporáneo— presentando el acto inaugural. A lo largo de su evolución, el evento ha terminado por asimilar como propias las polémicas y por naturalizar las posibles contradicciones: el impacto provocado en 2012 por el *Always Franco* de Eugenio Merino —el caso acabó en los tribunales— o en 2018 por los *Presos políticos* censurados de Santiago Sierra —la pieza fue retirada— ha desembocado este año, por una parte, en la incorporación de dichos *Presos* a la muestra de Museo Zapadores dentro del programa de ARCO VIP y, por otra, en la escasa repercusión generada por el ninot del rey Felipe VI de ambos artistas.

Algo parecido sucede con la obsesión recurrente de los periodistas por los precios de las obras: si en 2015 fue noticia que Wilfredo Prieto llenara un vaso de agua hasta la mitad —para unos medio lleno, para otros medio vacío— y su galería lo pusiera en venta por 20.000 euros, o en 2016, 2017 y 2018 respectivamente los 2'5 millones por *Mujer en la bañera* de Antonio López, *El triunfo de Nautilus* de Dalí o *Nature morte* de Picasso, esta vez RENFE se ha adelantado al colgar la puerta de un tren *graffiteado* y proclamarla desde el primer día como la pieza más cara —“esta ‘obra’ ha costado 15 millones de euros, y la hemos pagado entre todos”—; paradójicamente, en el espacio 5.1 del mismo recinto de IFEMA se acababa de prorrogar la exposición *Banksy: Genius or Vandal?* —delicada dicotomía, por otra parte...— y en el COAM se desarrollaba una nueva edición de *Urvanity*, precisamente dedicada a este tipo de expresiones. A pesar de todo, lo cierto es que los números han mantenido una progresión constante en cuanto se refiere a cantidad de galerías —un total de 203—, diversidad geográfica —hasta 30 países distintos— y, sobre todo, percepción general de que se multiplica la asistencia y repuntan las ventas: no en vano, el balance de operaciones ha sido el mejor de la última década.

Todo fin de ciclo supone también la posibilidad del comienzo de otro. Maribel López tomará el relevo de tan relevante cargo en solitario a partir de 2020, después de haber co-dirigido esta edición con el saliente Urroz y de haberse responsabilizado desde 2011 como subdirectora de algunas de sus más importantes iniciativas —sin ir más lejos, la sección *Opening*—. Así pues, el reto que se le presenta tiene que ver con alcanzar un justo equilibrio entre la prolongación de los logros previos y la elaboración de un plan de actuación que dé un nuevo impulso al encuentro. Ya ha ofrecido algunos guiños en este sentido, por ejemplo la alternancia bienal del país invitado con el concepto articulador del contenido: el primero de ellos —segundo si se considera como continuación de *El futuro no es lo que va a pasar, sino lo que vamos a hacer* de 2018— estará inspirado en el *It's Just a Matter of Time* de Félix González-Torres. En efecto, es solo cuestión de tiempo comprobar qué dirección toma el proyecto.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA  
Instituto de Historia, CSIC