

CRÓNICAS

ULISES CARRIÓN. *QUERIDO LECTOR. NO LEA.*

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
15 de marzo a 10 de octubre de 2016

El artista multidisciplinar Ulises Carrión (1941, San Andrés Tuxtla, Veracruz, México - 1989 Ámsterdam, Países Bajos) protagoniza esta importante exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que viajará posteriormente al Museo Jumex de Ciudad de México. Si bien su obra polifacética ha sido objeto de numerosas revisiones desde el ámbito editorial –de las cuales destaca la labor de recopilación emprendida recientemente por el editorial Tumbona–, pocas han sido las retrospectivas con una amplitud tal como la que ofrece el MNCARS. En España, el conjunto más importante de obras y documentos relativos a Ulises Carrión se encuentra en el Archivo Lafuente (Santander/Madrid), una colección privada cuya colaboración con el Reina Sofía ha sustentado varias exposiciones en los últimos años. Conviene señalar que el comisario de *Querido lector. No lea* es el galerista y editor Guy Schraenen, él mismo un activo agente de las redes de comunicación artística en los años 1970-1980, fundador del Archive for Small Press & Communication (A.S.P.C.). Buscando abarcar una práctica que excedía generosamente el campo de la producción individual por manifestarse a través de la emulación, recolección y distribución de obras de otros artistas, la propuesta de Guy Schraenen se articula principalmente por medios y tipológicas de actividad. Estos reflejan, sin embargo, la trayectoria del artista desde sus inicios como prometedor escritor en México y sus estudios literarios y culturales en Francia, Alemania e Inglaterra, hasta su instalación en Ámsterdam en 1972, donde residió hasta su precoz fallecimiento en 1989.

Tras una sala que opera como índice o prólogo a la exposición, el visitante se encuentra con los primeros experimentos “post-literarios” de Ulises Carrión, centrados en la exploración del lenguaje y de la estructura del libro, contemplados como materia prima cuyos sonidos, formas y temporalidades son altamente maleables. La siguiente sala se centra en las actividades de la librería-galería “Other Books and So” (OBAS), abierta por Carrión en 1975 en Ámsterdam y convertida en archivo (OBASA) después de su cierre, en 1979. OBAS ocupó un papel esencial como lugar de recolección y distribución de lo que Ulises Carrión designaba como “arte nuevo” en un texto publicado por primera vez en el 1975 (“El arte nuevo de hacer libros”). El montaje incluye fotografías de la época, libros de artistas, carteles de exposiciones y eventos.

Exposiciones, publicaciones e investigaciones recientes han contribuido a revelar la existencia de redes de comunicación y de colaboración artística en un contexto geopolítico marcado por la Guerra Fría, las luchas antiimperialistas y los procesos de descolonización, así como su papel en la articulación de una comunidad que compartía prácticas de tipo experimental y conceptual. En este tejido, la figura de Ulises Carrión ocupa un lugar singular, tanto por el volumen de obras y proyectos que, gracias a su intermediación,

podieron circular, como por el alto nivel de producción teórica acerca de este mismo proceso. Veía en el arte una estrategia cultural identificable como “la coordinación de un complejo sistema de actividades que acontecen en una realidad social, la cual incluye también factores no artísticos: gente, lugares, objetos, tiempos, etc.” (1979). Si bien la conexión de Carrión con países de América Latina y Europa del Este es notable, queda sin duda mucho por investigar acerca de su relación con los artistas españoles. Aparecen sin embargo varios nombres en la exposición: en OBAS se encontraba la colección de postales *Art Enllà* editada por Llibres del Mall en Barcelona (1975), con contribuciones de Antoni Muntadas y Joan Rabascall, y también la obra de José Luis Castillejos *The Book of 18 Letters* (1972). Con este último, Ulises Carrión mantuvo una activa correspondencia, expuesta junta a las cartas intercambiadas con el poeta Francisco Pino. A lo largo del recorrido, encontramos además referencias a la revista experimental *Orgon* publicada en Madrid y a los artistas Steva Terrades y Eugenia Balcells.

Mientras una sala recoge los aportes de Ulises Carrión en el ámbito del arte correo, como la revista colaborativa *Ephemer* (1977-78) o la famosa propuesta para un *Erratic Mail Art International System* (1977), uno de sus grandes méritos es dar visibilidad a otros tipos de realizaciones. Entre ellas, los proyectos multimedia *Gossip, Scandal and Good Manners* (1981) y *Lilia Prado Superstar Film Festival* (1983-84). El primero indagaba de manera aparentemente sistemática –con un humor mordaz– el lugar del chisme en la sociedad contemporánea, aplicando metodologías de tipo sociológico. El segundo proyecto consistió en la organización en Amsterdam de un festival de cine dedicado a la actriz mexicana Lilia Prado, cuyas peripecias burocráticas están relatadas en el documental *Expediente LPS* (1984). Se agradece también el lugar otorgado en esta exposición a una dimensión menos conocida de la obra de Carrión: al final del recorrido, los registros video de sus performances y lecturas realizadas en el marco de festivales y encuentros –en lugares muchas veces alejados de los centros artísticos de la época como Varsovia, Lund, Reykjavik, Pernambuco– confirman su disposición a encarnar el texto con el propio cuerpo y la propia voz, mezclando lectura, poesía experimental y arte sonoro.

Si bien echamos en falta ejes de lectura transversales entre las diferentes secciones y alguna introducción a la producción teórica del artista, apostamos a que el catálogo de la exposición –en preparación– permita subsanar esta carencia, complementando una exposición que logra sin duda restituir la complejidad y la versatilidad de la práctica de Ulises Carrión.

JULIANE DEBEUSSCHER
Universitat de Barcelona

FATALES Y PERVERSAS. MUJERES EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA (1885-1930)

Zaragoza: Paraninfo de la Universidad, 19 de abril a 17 de julio de 2016

Analizar la imagen de la *mujer fatal* en la cultura visual española entre 1885 y 1930 constituye el objetivo esencial de la muestra inaugurada esta primavera en las salas de exposiciones del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza. Un acierto expositivo que se fundamenta en el tema elegido y en la manera de abordarlo a partir de una enjundiosa investigación; la calidad de las obras seleccionadas; su discurso museográfico y el montaje del mismo y el importante catálogo editado al efecto.

Comisariada por la Dra. Concha Lomba Serrano –Catedrática de Historia del Arte de dicha Universidad y reconocida especialista en arte contemporáneo y en estudios relativos a las artistas durante la época de las vanguardias–, la muestra revisa la singularidad tanto del origen como del desarrollo iconográfico y estético de la *femme fatale* en España entre 1885 y 1930, en pleno proceso de modernización artística. Una moda que, tal como se avisa desde el inicio de la muestra y también en el catálogo editado, se desarrolla en un contexto social claramente misógino, tanto científica como intelectualmente.

Desde esa perspectiva el más de medio centenar de obras (pinturas, esculturas, dibujos, ilustraciones, fotografías y revistas) evidencian el retraso con que la moda se implantó en España, cuando los prerra-

faelitas, simbolistas y decadentistas habían difundido sus imágenes. Un retraso que no impidió su éxito ni que algunos de los mejores artistas de la época compusieran hermosas y perversas mujeres. Entre otros Anglada Camarasa, Beltrán Masses, Egusquiza, Maeztu, Miguel Nieto, Néstor, Romero de Torres o Zuloaga. Todos ellos introdujeron, en uno u otro momento de sus trayectorias, los *fatales deseos* entre sus preferencias icónicas.

Ahora bien, con independencia del lenguaje empleado por cada uno de ellos, en su devenir se perciben dos estereotipos que se fueron simultaneando en el tiempo e incluso entre los propios autores. Esa dualidad estética se refleja en los dos ámbitos en que, muy acertadamente, se estructura la muestra: *Las perversas míticas* y *Las mujeres reales*, ubicadas en diferentes salas al objeto de facilitar una ágil lectura y una mayor comprensión de la exposición.

El espacio dedicado a *Las perversas míticas* acoge a aquellas mujeres fatales inspiradas en la literatura, la mitología, la historia o la Biblia, cuyos textos generaron una abundante iconografía de mujeres perversas convertidas en paradigma de amor y muerte. De entre las mujeres míticas, la preferida por los artistas españoles fue Salomé, un estereotipo histórico cuyos orígenes se pierden en la noche de los tiempos y al que la exposición dedica un apartado especial. Junto a las pinturas, esculturas, dibujos y fotografías exhibidas representándola, se ha incluido también un conjunto de ilustraciones en revistas literarias y culturales de la época y algunos anuncios publicitarios.

Acompañan a tan variadas *Salomés*, otras igualmente importantes representando a Venus, María Magdalena, las hermanas de Santa Marina, Kundry, el estereotipo baudelariano ó Maleña. Una significativa pléyade de mantis religiosas que recrearon los pintores Anglada, Beltrán, Néstor o Tamburini; los escultores Escaler o Torre Isunza; el fotógrafo Esplugas; o los ilustradores Guinea, Macedo ó Ribas, entre otros.

En una segunda sala se reúnen las *Mujeres reales*, un tipo de mujer tanto más temible y tentadora, por ser de carne y hueso que, en el territorio español, alcanzó un gran desarrollo propiciando la creación de sendos prototipos específicos —el de las majas y el de las gitanas— que, además, pervivieron hasta el inicio de los años treinta. Fueron las pintadas por artistas célebres como Anglada, Beltrán Masses, Benedito, Gárate, Luna, Miguel Nieto, Penagos, Romero de Torres, Soria Aedo y Zuloaga, entre otros.

La muestra se completa con un cuidado catálogo publicado por las Prensas de la universidad zaragozana cuya dirección editorial corre a cargo de la comisaria, la Dra. Lomba que es autora del texto principal, el que vertebra la exposición y en el que analiza el origen y el desarrollado de los mencionados estereotipos a través de los dos amplios capítulos que contiene, haciendo especial hincapié en aquellos que define como novedades en el imaginario icónico español: las majas y las gitanas. Al tiempo, su estudio profundiza tanto en los artistas seleccionados como en su difusión a través de las revistas culturales y literarias de la época y de la publicidad. El estudio se acompaña de un brillante análisis de las mujeres fatales en la historia del arte, debido al Dr. Jaime Brihuega (Universidad Complutense), al que secuencialmente da la réplica otro sugerente trabajo que versa sobre ciertos tipos del simbolismo europeo debido a la Dra. Magdalena Illán (Universidad de Sevilla) y se completa con el análisis literario de los estereotipos españoles que estudia con gran acierto el Dr. Juan Carlos Ara (Universidad de Zaragoza).

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA: UN MODERNO EN LA ARCADIA

Madrid: Espacio Fundación Telefónica, 19 de mayo a 11 de septiembre de 2016
Málaga: Museo Picasso de Málaga, 11 de octubre de 2016 a 5 de febrero de 2017

Latinoamericano en Europa y europeo en América, atlántico de nacimiento y mediterráneo de adopción, pintor de pluma y escritor de pincel, ensamblador de superficies de color y escultor de la planitud, urbanita

de espíritu y rústico en sus manifestaciones, ni puramente abstracto ni figurativo por completo tampoco, en fin, arcádico y moderno, pasado, presente y futuro a un tiempo, anacrónico... contradicciones, todas, al menos en apariencia, que quedan reconciliadas bajo el poderoso influjo de Joaquín Torres-García (1874-1949), capaz de dar coherencia a semejantes binomios, gracias a una obra plástica y literaria que rehúye las categorías establecidas por las grandes narraciones sobre las vanguardias y que constituye así un caso excepcional de la cultura del siglo XX: artista global, quizá uno de los primeros en asumirlo con todas sus consecuencias, hasta el punto de ensayar el esperanto visual del denominado *universalismo constructivo*; periférico incluso de sí mismo, tal cual reflejan la búsqueda de unas raíces prehispánicas que probablemente nunca tuvo y la imposición de una voz en tercera persona que narre su autobiografía, *Historia de mi vida* (1939); polígrafo, inventor de un trazo equivalente lo mismo para componer palabras que figuras y representativo de su manera personal e inconfundible; *constructor*, en la acepción más amplia del término, de todo tipo de formas sintéticas, esquemáticas, simbólicas, figurales o textuales, concretas o no, con independencia de su soporte, material, disposición o vinculación hacia una realidad dada de antemano; y, en definitiva, pintor de la vida moderna, pero de una modernidad que encierra en su seno la memoria recóndita de los pueblos, el lenguaje primitivo y constante de la infancia del mundo.

A partir de ahí se comprende la absoluta pertinencia del título, tan certero en su esencia antagónica como sugerente para desarrollos ulteriores, y la defensa a ultranza de todo lo anterior por parte del comisario, Luis Pérez-Oramas, en su texto sobre la *regla anónima* del arte que describiera Torres-García, de vehemencia y potencia retórica sorprendentes; algo que secundan con brillantez, además, Geaninne Gutiérrez-Guimarães, Estrella de Diego, Alexander Alberro, Sergio Chejfec y Karen Grimson, cada uno desde diversas perspectivas y acerca de distintas cuestiones específicas, de manera respectiva, su estancia en Nueva York y la proyección de ésta a lo largo de su vida, la posición desigual que ha ocupado en la historiografía y los motivos históricos de tal situación, la repercusión de su presencia en el Río de la Plata durante la década de 1940, las características de su prolífica producción escrita y, por último, una cronología vital del artista exhaustiva y actualizada.

Una vez aclarado dicho marco teórico, la selección de piezas y la distribución espacial se ponen al servicio de los objetivos planteados de partida mediante el diseño de un recorrido de sentido circular, que evidencia las continuidades y recurrencias de Torres-García, la yuxtaposición de cuadros y esculturas, que responden a un idéntico impulso creativo, y la suma importancia concedida a las múltiples publicaciones del uruguayo, seguramente el aspecto más definitorio del proyecto en su conjunto, para lo cual se han habilitado versiones digitales de consulta junto a los originales expuestos. El discurso se sustenta sobre la idea de una temporalidad particular, acumulativa e integradora, no lineal sino sedimentaria, y arranca en buena lógica con el fresco para el Palau de la Generalitat que toma prestada la sentencia de Johann Wolfgang von Goethe, *Lo temporal no és més que símbol* (1916): en este contexto, en el que los relojes suelen funcionar a modo de brújulas y el continente americano puede quedar invertido en sus puntos cardinales, resulta posible y hasta adecuada la repetición de los motivos que atraviesan toda su trayectoria, a saber, cuerpos, rostros, corazones, lunas, soles, serpientes, peces, anclas, casas, llaves... así como la transformación de la frontalidad de las vistas de ciudad en diagramas reticulados, apenas muros, articulados a través de la línea y el color; y en un giro todavía romántico, la invitación de la última pintura que realizó antes de morir, *Figuras con palomas* (1949), a revisar de nuevo el edenismo del comienzo en una suerte de eterno retorno.

Representa en verdad un repaso completísimo de los relatos biográfico, estético y crítico sobre Torres-García, el mayor realizado en Estados Unidos durante casi medio siglo y también de gran relevancia en España como relectura y ampliación del comisariado de Tomàs Llorens para el Museo Reina Sofía allá por 1991. Gestada en el Museum of Modern Art de Nueva York, donde se ha mostrado entre octubre de 2015 y febrero de 2016, la exposición no podría estar completa sin una itinerancia, cruzando el océano como el propio Torres-García tantas otras veces, para recalcar en el Espacio Fundación Telefónica de Madrid y el Museo Picasso de Málaga; aunque quizá habría hecho justicia llevarla a aquellos lugares que él mismo habitó y que influyeron más o menos en su obra, tales como Barcelona, París o Montevideo, de donde por cierto proceden buena parte de las piezas presentadas.

Arcádico y a pesar de ello moderno, moderno y sin embargo arcádico. Si Goethe tomaba el tópico clásico del *Et in Arcadia Ego...*, Torres-García parece retomar a su vez la estrategia del segundo tomo del *Fausto*; y es que, siguiendo el discurrir de Erwin Panofsky en “‘Et in Arcadia Ego’: Poussin and the Elegiac Tradition”,

un simple cambio en un tiempo verbal puede alterar cualquier interpretación. Ésa es la gran enseñanza final, la más trascendental de todas, llamada a remover las convicciones profundas del visitante y a ofrecerle una sensibilidad nueva para siempre.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC

EL BOSCO. LA EXPOSICIÓN DEL V CENTENARIO

Madrid: Museo Nacional del Prado, 31 de mayo a 11 de septiembre de 2016

Con un sinuoso montaje sobre fondo blanco, de Juan García de Cubas sobre una idea de Miguel Zugaza, que no ha dejado a nadie indiferente,¹ cosecha un gran y merecido éxito de público –como no podía ser de otra manera y lo que ha conllevado dos semanas más de agradecida propina– la exposición de *El Bosco* en el Prado, “su casa” desde la perspectiva complaciente de la comisaria Pilar Silva Maroto; esto es, de Jeroen o Jheronimus van Aken (‘s-Hertogenbosch, 1450-1516), de cuya muerte se cumplen 500 años, es decir, nada menos que medio milenio; dicho sea para subrayar su distanciamiento, su pertenencia a una *half alien culture*, más que a la nuestra, domesticándolo como un *El Bosco* casi cotidiano, “icónico” aunque solo desde el siglo XX. La llamada de una institución como ésta ha permitido reunir una importantísima muestra, por encima de la acogida en el Noordbrabants Museum de ‘s-Hertogenbosch la pasada primavera, que añadir a las grandes obras del propio museo; han llegado de Holanda y Bélgica, Austria, Francia, Gran Bretaña, Italia, Portugal y los Estados Unidos; por lo tanto, no podemos echar en falta algunas tablas y dibujos,² tal vez incluso centrales en su obra y en su interpretación, más que en el pretendido “descifrar su mensaje” que no es entenderlo en su contexto de ideación y producción.

La narración ha seguido no un discurso cronológico –siempre discutible desde un punto de vista estilístico y ahora aún más enredado a causa de los datos de la dendrocronología– sino temático; tras un prólogo, se suceden los “capítulos” dedicados a la vida y Pasión de Cristo, a los santos, al Paraíso e Infierno, al Mundo y al Hombre, y de nuevo a la Pasión, en una ordenación solo parcialmente seguida en el catálogo y más en lo que podríamos llamar “pequeño programa de mano”. En cada una de ellas se entremezclan obras autógrafas y obras de taller de variada fecha, dibujos indiscriminados respecto a la autografía –del Louvre, de Berlín, de Rotterdam y de la Albertina y la Akademie de Viena– y obras de seguidores de originales perdidos o simplemente bosquianos, que a algunos desconcierta. Pues a las obras se le ha añadido enormes fotografías de los estudios técnicos de las tablas, que pretenden mostrar y hacer entender los dibujos preparatorios, los *pentimenti* y cambios originales o posteriores, con un evidente deseo de seguir el proceso creativo de lo que tendría que ser autógrafo, una de las grandes preocupaciones de la comisaria con respecto a algunas obras de la institución,³ cuya autografía ha sido puesta en entredicho por parte del *Bosch Research and Con-*

¹ Entre los elogios de Estrella de Diego o las críticas de Giovanna Capitelli por razones muy variadas, como la colocación de los trípticos como objetos escultóricos tridimensionales susceptibles de ser rodeados, en lugar de más históricos muestrarios bidimensionales de tablas, unas veces abiertos y las más cerrados, o la secuencia temática en lugar de cronológica de su narración.

² Tal vez el dibujo “*El bosque tiene oídos, el campo tiene ojos*” de los Staatliche Museen de Berlín.

³ *La tentación de San Antonio Abad* (nº 26, P-2049) y *La mesa de los pecados* (nº 40, P-2822), confirmando lo que sostuvo hacia 1560 Felipe de Guevara, cuando la tabla pertenecía ya a Felipe II, así como la *Coronación de Espinas*, del Monasterio de El Escorial. No deja de extrañar que *Las tentaciones de San Antonio Abad* (nº 27, P-2913), que en la ficha se reconoce como “producto de un seguidor”, se presente como “Taller del Bosco” u obra de “uno de sus colaboradores”. *La comisaria defiende la autografía de las dos primeras obras de forma no totalmente convincente; la tercera ha permanecido en la exposición El Bosco. V Centenario en El Escorial, organizada por Patrimonio Nacional en el Escorial y donde se da como obra de taller.*

ervation Project (BRCP).⁴ ¿Era éste el lugar? Las imágenes de apoyo abundan en los paralelismos formales más que en las funciones comunicativas.

El catálogo,⁵ por otra parte, reúne seis ensayos y unas muy largas fichas. Pilar Silva Maroto se centra en una recopilación fáctica más que interpretativa de vida y obra y de algunos clientes del pintor; Eric de Bruyn con sentido aborda cuestiones de método antes de analizar las fuentes textuales y gráficas que situarían al pintor en un proyecto de moralismo religioso, que expresaría de forma satírica un cristianismo tradicional; Larry Silver estudia con juicio los infiernos; Paul Vandebroek analiza las ideas del pintor, para él instalado en la cultura popular de las clases bajas a las que habría pertenecido, desde una perspectiva estoica y de una ética racionalista, socialmente pragmática; la idiosincrática conversación de Reindert Falkenburg con el *Jardín de las delicias* opta por la coartada onírica para justificar una equivocidad total –¿pero dónde está el soñador?– en la que los cuerpos pueden ser almas y el mundo ser una heterodoxa si no herética co-creación del maligno a pesar de la inscripción exterior “*Ipse dixit et facta sunt...*” que debiera reflejarse en lo visto y lo que ocurre en el interior; cierra Fernando Checa Cremades, que vuelve sobre el tema del interés español quinientista por las obras del Bosco y su círculo, sin seguir las hipótesis “alumbradistas” de Vandebroek.

Las fichas del catálogo corren a cargo de 23 autores que se suman a la comisaria (8, incluyéndose todas las obras del Prado)⁶ y a de Bruyn (1); ello conlleva una lógica heterogeneidad dada la variedad de interés y bagajes historiográficos de sus autores.

El resultado es en cierta medida desconcertante por la falta de coherencia del producto. Da la impresión de que confundimos al artista El Bosco –a pesar de su sentido moderno de la inventiva– con sus obras, trípticos, sargas, dibujos, pero al mismo tiempo eliminamos al hombre/hombres, al artista y sus clientes como hipotéticos co-autores, a los autores de sus lecturas, a los amigos laicos o clérigos que compartieron su cultura, a los individuos que fueron su contexto co-creativo y al mismo tiempo receptor; olvidamos sus intenciones, su cultura, la alta y no solo la popular, su ideología, su política.⁷ Y se nos escapa su instalación –no solo individual sino al menos grupal– religiosa, su desconfianza en la naturaleza humana, su pesimismo vital y su escepticismo humanista, con una deriva que solo podría situar la salvación en la misericordia divina.

Memorable muestra que quedará en nuestra personal experiencia, aunque no creo que en la historia de la historiografía bosquiana.

FERNANDO MARÍAS
Universidad Autónoma de Madrid-RAH

⁴ Con historiadores de talla como Matthijs IJssink, Jos Koldeweij o Ron Spronk, que no han escrito una sola línea en el catálogo.

No deja tampoco de ser sorprendente el silencio con respecto a las recientes aportaciones de Hans Belting o Joseph Leo Koerner.

⁵ *El Bosco. La exposición del V Centenario*, (ed. Pilar Silva Maroto), Museo Nacional del Prado, 2016, 399 pp., 304 ilus.

⁶ *Adoración de los magos* (ca. 1494), el *Carro del heno* (ca. 1512-1515), la *Mesa de los pecados capitales* (ca. 1505-1510), el *Jardín de las delicias* (ca. 1490-1500) y la *Extracción de la piedra de la locura* (ca. 1501-1505).

⁷ Los dos dibujos de la *Asamblea de guerra de aves*, de los Staatliche Museen de Berlín, que pudieron ser de Lodewijk van Gruuthuse (ca. 1425-1492), quizá inspirados en una fábula de Esopo, pero cargados con implicaciones políticas por su abierta oposición hacia Maximiliano de Austria, al haber ya muerto su mujer María de Borgoña y ser menor de edad su hijo Felipe el Hermoso (1478-1482-1502); Hippolyte (de) Berthoz (†1502), antiguo secretario de finanzas de los duques de Borgoña Felipe el Bueno y Carlos el Temerario y eventual cliente del Tríptico –con Santiago y San Hipólito en el exterior de las alas– del *Juicio Final* de la Akademie de Viena y quizá también del *Las Tentaciones de San Antonio* de Lisboa.