

CRÓNICAS

MUSEO DEL PRADO 1819-2019. UN LUGAR DE MEMORIA

Madrid: Museo Nacional del Prado, 19-XI-2018 a 10-III-2019

En la década de los años XX del siglo pasado, Maurice Halbwachs publicó sus reflexiones sobre la «memoria colectiva». La obra de este filósofo y sociólogo francés, víctima de la barbarie nazi en el campo de Buchenwald, fue determinante para Pierre Nora, quien décadas después observó la existencia de una serie de espacios donde esta memoria se ancla, expresa o refugia de manera más evidente. Estos son los *lieux de mémoire*, concepto que ha sido recuperado para reconstruir la historia del Museo del Prado en la conmemoración de su bicentenario.

La narración que nos ofrece la exposición *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, comisariada por el conservador Javier Portús —Jefe del Departamento de Pintura Española hasta 1700—, se articula a través de una selección de casi doscientas obras, provenientes de los fondos de la pinacoteca y de otras instituciones artísticas, nacionales e internacionales. La museografía se divide en ocho secciones o capítulos, a saber: *1819-33, El Museo Real; 1833-68, El Museo de la Trinidad. El descubrimiento del arte español; 1868-1898, La nacionalización del Prado. Una meca para los pintores; 1898-1931, Una Edad de Plata. Progresos científicos. La creación del Patronato; Donaciones y legados; 1931-39, En el camino. República y Guerra Civil; 1939-75, El franquismo; 1975-2019, Una historia compartida.*

Dos ejes cronológico-lineales vertebran la muestra: la historia de la institución y la de España. Sobre estos cimientos se sostiene la consideración del museo como organismo vivo y como «lugar de memoria». El arte queda inscrito dentro de ambos vectores, sin perder por ello su lugar central, gracias a una omnipresente mirada autorreferencial. En las sucesivas salas asistimos al nacimiento de algunos hitos pictóricos patrios, al tiempo que vemos evolucionar la nación contemporánea. Desde fechas tempranas se aprecia el interés por la pintura barroca de Zurbarán o Velázquez —cuyo *Cristo crucificado* fue la primera donación, realizada por el duque de San Fernando en 1829—. Gracias a las donaciones y a la política de adquisiciones, fueron añadiéndose nombres a la nómina de la futura «Escuela española»: Maíno, El Greco —cuyo «descubrimiento» se asocia al Museo de la Trinidad— o Murillo, entre otros. Las salas monográficas fueron claves en la promoción figuras hoy centrales del arte vernáculo, como también lo fueron la profesionalización del museo y la irrupción del discurso científico, que amplió la nómina de artistas con obras medievales o del Renacimiento temprano.

La devoción por el tópico del realismo español por parte de museos extranjeros y por los creadores que recalaron en El Prado fueron también determinantes en su evolución. Desde los tiempos románticos del *grand tour*, fue parada obligada para pintores como Courbet —del que se muestra una firma en el libro de visitas—, Manet —quien, siguiendo a Georges Bataille, desestimó a Goya frente a Velázquez y su «pintura despojada»—, Renoir, Bonnat, Sargent y, más tarde, Hamilton, Motherwell, Arikha o Zoran Music y sus testimonios *alla Goya* del horror de la *Shoah*. El interés de los artistas locales por las colecciones del Prado aparece igualmente representado en obras de Madrazo, Rosales, Fortuny, Sorolla, Picasso u Oteiza, en las que la impronta de sus colecciones es innegable.

La consideración del museo como Patrimonio —por tanto, como acervo comunitario— no se aprecia hasta 1933, cuando, bajo signo republicano, recibió su primera Ley de Patrimonio Artístico Nacional, pionera en el contexto internacional. Esto generó experiencias como las Misiones Pedagógicas, impulsadas por Manuel Bartolomé Cossío, acercando obras capitales de la pintura a las zonas más desfavorecidas del país. Pero también un imperativo de protección durante la mayor amenaza que ha sufrido en su historia: la Guerra Civil. Los años del franquismo coinciden con la revelación del Prado como un lugar para reflexionar

sobre (y desde) el arte. Muestra de ello son los textos que proporcionan una mirada expandida sobre la institución y su contenido. La teoría estética está representada por la plumas de d'Ors, Gil-Albert, María Zambrano o Michel Foucault. La nostalgia y la experiencia del desarraigo del exiliado aparecen en Ramón Gaya y su texto *Roca española* (1953), pieza clave para la lectura del museo como «lugar de memoria». También se muestran obras de autores críticos como Antonio Buero Vallejo y sus *Meninas* —velada invectiva contra el autoritarismo—, Antonio Saura, de reconocida impronta goyesca, o el Grupo Crónica y su «apropiación» del Greco. Y, finalmente, el periodo desde la Transición a la actualidad, en el que una nueva Ley de Patrimonio (1985), la idea de acercamiento a los «públicos» —influido por la crítica institucional— o el reciente auge de los museos y exposiciones han dejado clara impronta.

La visita se completa con la lectura del catálogo, compuesto por textos de Javier Portús, Pierre Géral, M^a Dolores Jiménez-Blanco, M^a de los Santos García Felguera y Pedro J. Martínez Plaza. Sus páginas asientan y amplían los principales conceptos de esta exposición, justo homenaje a una de las instituciones clave de nuestra contemporaneidad y a una parte de nuestra «memoria colectiva». Pese a todo, siempre pueden añadirse algunos interrogantes a los que la exposición plantea: por ejemplo, sobre el papel que han ocupado las mujeres —especialmente, como artistas— en la historia de la institución, la contribución del museo a los procesos de gentrificación y «turistización» de la ciudad moderna que lo alberga o su relación con los discursos de instituciones análogas del panorama estatal, así como su capacidad de reflejar otros relatos nacionales o identitarios.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Instituto de Historia, CSIC

POÉTICAS DE LA DEMOCRACIA. IMÁGENES Y CONTRAIMÁGENES DE LA TRANSICIÓN

Madrid: MNCARS, 5-XII-2018 a 25-XI-2019

Las paredes hablan. Las que componen, en el Museo Reina Sofía, la exposición *Poéticas de la democracia. Imágenes y contraimágenes de la Transición* hacen resonar los ecos de los discursos de diversas experiencias artísticas que tuvieron lugar al borde del Tardofranquismo y en los márgenes de la Transición. Apartadas del relato oficial, estas han sido recuperadas en una investigación de diez años, realizada por el departamento de Colecciones del museo, que también ha comprendido la adquisición de obras de producción contracultural hasta entonces nunca realizada por museos estatales.

La llamada a una «otredad» artística viene inducida desde el vestíbulo de la muestra. Allí, una España en sístole cierra el reflujo de la dictadura franquista. El corazón del Caudillo apenas acababa de dejar de latir. Su rostro inerte se reproduce en una pieza de vídeo de Fernando Nuño. Inerte también sobre el sello que Josep Soler Vidal *Monjalés* reproduce al óleo a *La sombra de la sangre* (1969), bajo un árbol vascular. La fisiología de la circulación general sanguínea es elocuente: la desgastada sangre venosa azul, a la derecha, llega a su fin para dar paso al oxigenado flujo rojo que sale a la izquierda. La puerta del Pabellón oficial de España en la Bienal de Venecia de 1976, reproducida a toda pared en una fotografía, salpicada por la sangre del último condenado a muerte, Grimau, en forma de grafiti o por la de un *Guernica* convertido en cartel de cierre. En su lugar el pabellón central de la organización acogió la muestra *España. Vanguardia artística y realidad social (1936-1976)* que analizaba desde el punto de vista crítico los movimientos de vanguardia y cuestionaba el discurso artístico oficial de la dictadura.

La reconstrucción de la exposición, encargada por Carlo Ripa a una comisión conformada por Tomás Llorens, Valeriano Bozal, Oriol Bohigas, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tapies y Manuel Valdés, ocupa las cinco primeras salas del recorrido. A lo largo de ellas obras de estos artistas y de otros como Francesc Torres, Equipo Crónica o Eduardo Arroyo, conviven con las de Miró, Picasso, Renau o Alberto, recuperados en la exposición original como parte del contenido del Pabellón de 1937 con el que arrancaba el discurso del de 1976. Fotografías, audiovisuales y documentos, que también recogen algunas actividades realizadas en paralelo a la muestra en el Teatro de la Fenice, sirven de apoyo al sentido arqueológico pretendido en una musealización menos fiel al planteamiento original de la organización de sus secciones que en la exhibición que el IVAM dedicó en exclusiva al evento hasta el pasado 14 de enero, pero sí a su espíritu. En sintonía con este, el grupo de comisarios del MNCARS: Rosario Peiró, Lola Hinojosa, Cristina Cámara y Germán Labrador, en colaboración con Carla Giachello, también realiza su propio acto de justicia en las siete salas contiguas. No falto de poética, por medio de este se convoca a «la mesa de los ausentes», como se denominó a una de las instalaciones

que completaba la bienal reivindicando las ausencias producidas por la muerte y el exilio, al arte excluido de la genealogía trazada sobre el artesonado de madera que se erigía marcando el recorrido expositivo del pabellón español.

Ese otro arte se manifiesta sobre *Los muros del postfranquismo*, en honor al libro de Pedro Sempere (1977) que se expone en una de las vitrinas de la sala titulada «la ciudad es nuestra». El teatro de la democracia son las calles, reza un texto de sala de ese mismo espacio. Las tapias de ciudades y pueblos su escenografía, ilustran el fotoperiodismo o las obras de Tino Calabuig allí reunidas. Arte sobre vallas publicitarias intervenidas por los colectivos de vecinos. Arte sobre las puertas de locales como La Vaquería, de la calle libertad, donde se puede leer: «Pasen y beban. Pasen y beban. Pintura, música y poesía, wiski y bocadillos». En las realizadas por Carlos Ceesepe y Borja Satrústegui tras el atentado que sufrió el local en 1976 y musealizadas sobre una fotografía que reproduce la entrada, se puede leer: «Y pasamos la noche juntos penetrando en carnosas profundidades», «Soy hippie». Hippies, punkis, rockers... nuevas subculturas, nuevas identidades, nuevos *Cuerpos que aparecen* —citando a Maite Garbayo— en la noche, pero también a plena luz del día como el de José Pérez Ocaña. Corporalidades híbridas en plena transustanciación, como la *Mullereta* (1975) de Jorge Rueda que todavía se resiste a abandonar los atributos propios de masculinidad franquista, puesta en cuestión también por otros artistas y manifestaciones en una de las primeras secciones de esta segunda parte del circuito expositivo, pero que ya muestra atributos propios de criaturas «entre tinieblas». Su cuerpo es precisamente una bisagra entre el sector dedicado a toda la contracultura producida por la «juventud en transición» y su «cara b»: un mundo de vampiros, de heroína, de yonquis, como diría Labrador: de «juvenicidio».

Comenta también el citado autor y co-comisario, en una de esas *Carta(s)* editadas en diálogo con la exposición, la importancia de la literatura dentro la cultura de la época para «imaginarse de una forma distinta». En esta promesa utópica que representa la ficción abarrotada el espacio en forma de libros, pero sobre todo de *ephemera*: fanzines, comics y revistas ponen de manifiesto esa necesidad que sorprende en todos los casos, pero que en las «Vindicaciones feministas» cobra un especial relieve por la actualidad del tema. «Cuerpos bioliterarios», por seguir con el marco conceptual de Labrador, ingobernables, dispuestos a saltar esas tapias —convertidas ya en *leitmotiv*— por incitación del cartel del Festival celebrado en el psiquiátrico de Miraflores en 1978 colgado en la penúltima sala dedicada a la antipsiquiatría. Pero por encima de todo: las paredes hablan. Dialogan. Establecen consultas en paralelo a las oficiales. Las paredes hablan de cosas que una vez fueron liberadas y llenaron una época.

Y al final, otra vez en el vestíbulo, la entrada y la salida tienen la misma cara. Como el dios romano de las puertas, pero también de las transiciones, la cultura de la Transición Española se plantea bicéfala. También la exposición que como parte del 40 aniversario de la Constitución presenta otro haz en el congreso de los diputados y el senado con *El poder del arte. Obras de la colección del Museo Reina Sofía* hasta el 9 de marzo.

RAQUEL LÓPEZ FERNÁNDEZ
Instituto de Historia-CSIC

EDUARDO ARROYO. EL BUQUE FANTASMA

Madrid: Real Jardín Botánico, 12-I a 17-III-2019

Sobre el fondo blanco de la cubierta de *Minuta de un testamento. Memorias* (Taurus, 2009) se recortan los vestigios fantasmales de Eduardo Arroyo: una fotografía que muestra el busto de la persona real, un nombre que identifica al ciudadano individual y una firma que certifica casi notarialmente el pacto referencial con el lector. Sin embargo, la fotografía a contraluz apenas permite el reconocimiento de facción alguna, el nombre no está sobrescrito sino sustraído de la silueta y la firma reclama la autoría no se sabe muy bien de qué, pues incluso el título lo toma prestado del libro homónimo de Gumersindo de Azcárate. En definitiva, tres formas de representación —imagen, palabra, grafía— que parecen traer al frente aquella presencia arrolladora, pero que más bien lo que hacen es constatar la más absoluta de las ausencias; máxime si se consulta la reedición póstuma de 2018, toda vez que ese testamento ya ha cumplido su fatal promesa.

La prosopopeya que figura tanto como desfigura —tal cual apuntara en su momento Paul de Man— y el encuentro imposible de un yo actual que se carea con otro yo remoto presiden la propuesta para el pabellón Villanueva del Real Jardín Botánico. El discurso comisarial arranca de un retrato fotográfico de

Arroyo mirando a cámara desde detrás de un antifaz, así como de una pareja de retratos pictóricos del matrimonio Fantômas —ella del derecho, él volteado del revés— cuyos rostros aparecen cubiertos por sendas máscaras negras; pero mientras que el primero pertenece claramente al ámbito interno de lo representado, las segundas parecen más bien una añadidura externa del acto representativo. De manera análoga a las estructuras retóricas de la autobiografía, la pintura visibiliza al mismo tiempo que oculta, y a través de la cita al célebre personaje de ficción reafirma una identidad cambiante en tanto que encubrimiento de la propia identidad. A partir de ahí, y a lo largo de las dos galerías simétricas que se despliegan en direcciones opuestas, los desafíos conceptuales con los medios artísticos se van complejizando y las referencias a los grandes clásicos de la cultura occidental se van acumulando hasta configurar una síntesis bastante precisa de su trayectoria.

La primera continúa esas reflexiones entre eruditas y burlonas con las falsas gafas anaglifas de *Madame Fantômas* —ambos cristales azules— y *Monsieur Fantômas* —ambos rojos—, la inquietante transparencia de *El hombre invisible*, el rostro escindido de *El retrato de Dorian Gray*, el pintor bifronte de *Ferdinand Hodler et son modèle*, el desdoblamiento en un solo lienzo de *Moby Dick* o en dos de *Sylvia Beach fête la publication d'Ulysse dans la cuisine d'Adrienne Monnier*, los tres bustos enjaulados de *Doña Inés* o las cinco cabezas repetidas de *Orson Welles*; la segunda hace lo propio con *Lampe Aladin et lampe Zurbarán*, *La ballade de la geôle de Reading*, *Guillermo Tell*, *Van Gogh sur le billard d'Auvers-sur-Oise* o *Piensos Unamuno*. Además, la inteligente selección establece resonancias entre ambas galerías: los volúmenes hoscos de *Venus Africana* en *Venus Soviética*, las rasgos faciales abocetados de *Madame Butterfly* en *Lámpara Zurbarán*, *Falstaff / Orson Welles* o *Dorian Gray*, el caballero y los paisajes de *Le retour des croisades* en *Tres movimientos para una España vacía*.

Al igual que las exposiciones anteriores en la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence (2017) y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018), el capítulo final de la trilogía se compone de obra producida en el nuevo milenio, y en este sentido su ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia parecen seguir el consejo que Italo Calvino ofreciera también poco antes de desaparecer para siempre. Cada uno de los recorridos desemboca en un extremo distinto: por una parte, la unidad total de la entrevista *Exposición individual*, en la que Arroyo conversa durante 24 horas seguidas con Alberto Anaut; por otra, la propagación compulsiva de las máscaras negras en el último cuadro terminado antes de su muerte —*El Buque Fantasma*—, a su manera también testamento artístico del pintor.

“Pues bien, en posesión de todas mis facultades mentales, yo, Eduardo Arroyo, doy por cierto que este testamento anula los anteriores, que ya han sido varios dada mi precoz afición a redactar este tipo de documentos”, había dejado dicho al comienzo de su citada autobiografía; quizá por esa profusión literaria se hayan contenido tanto los dos textos del catálogo, a saber, “El unicornio triste” de Julio Llamazares y “Carta a Eduardo Arroyo” de la comisaria Fabienne di Rocco. Así pues, reconociendo la elocuencia del artista, probablemente la mejor opción sea dejarle a él la última palabra: “finalizan aquí dos testamentos paralelos. Termina la representación. Acaba de bajar el telón”.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC