

CRÓNICAS

EL DIBUJO ESPAÑOL EN EL GUSTO PRIVADO. DEL RENACIMIENTO A LA ILUSTRACIÓN

Zaragoza: Museo de Zaragoza, 28-III a 26-V-2019

A los amantes del dibujo, nos duele el habitual menosprecio con el que algunas personas, familiarizadas con todo tipo de manifestaciones artísticas, suelen juzgar la práctica del dibujo. Siguen recurriendo al uso de determinados lugares comunes que ven en el trabajo sobre papel una herramienta, un recurso instrumental que únicamente posee una finalidad subsidiaria. Se trata de un prejuicio, de origen renacentista, con escaso fundamento, que se sostiene sobre una concepción jerarquizada de las artes visuales que, a pesar de su obsolescencia, en pleno siglo XXI, aún sigue conservando un cierto predicamento.

Precisamente, lo que ha venido a demostrar la exposición, comisariada por José Ignacio Calvo Ruata y celebrada en el Museo de Zaragoza, es todo lo contrario. El dibujo posee un poder de imantación al cual difícilmente podemos abstraernos. Su capacidad de despertar en nosotros mecanismos de respuesta estética es ilimitada ya que abre la puerta al contacto con el corazón de la idea artística, con aquello que tradicionalmente hemos convenido en definir como el proceso creativo.

Del mismo modo, la muestra ha venido a corroborar el interés que este tipo de prácticas despertó entre los artistas españoles de la época moderna. En este sentido, comprobar que la gran cantidad de viejos papeles que, a pesar de su aparente fragilidad, han logrado sobrevivir al paso del tiempo, permite dar rienda suelta al optimismo y contribuye a desmontar otro de los grandes tópicos sostenidos por una parte de la historiografía española: el de la escasa inclinación que sintieron los artistas de la época por la práctica del dibujo. Como ya demostraron, en su día, Diego Angulo y Alfonso E. Pérez Sánchez, en muchos talleres de la época las obras sobre papel formaron parte del proceso de aprendizaje y en muchas de estas unidades de producción fue habitual la circulación de dibujos.

Con respecto al contenido de la muestra, el planteamiento expositivo seguía un relato más convencional, coincidente con un criterio de ordenación cronológica, matizado por un intento de agrupar un número de 60 obras en torno a grandes contenedores seculares. En este sentido, visualmente el montaje resultaba poco atractivo ya que carecía del necesario ritmo o de un planteamiento más novedoso que viniera a superar la recurrente linealidad del discurso tradicional. Al respecto, cabe añadir el hecho de que los autores forman parte de un grupo, de una familia que comparte unas mismas características estilísticas que se contagian por una especie de osmosis de taller, de época o de escuela, léase: escuela andaluza, valenciana, madrileña, etc. Esta diversidad territorial da buena prueba de la existencia de una realidad, la española, geográfica y política muy fragmentada que, únicamente, se vio alterada con la aparición de la corte real.

Aunque se trata de una reflexión que escapa a los objetivos de la exposición, lo cierto es que pensamos que, a la vista de lo que hemos indicado anteriormente, tal vez ha llegado la hora de superar estos viejos esquemas y poner en valor propuestas narrativas más atrevidas, más centradas en la necesidad de diferenciar el microcosmos en el que habita el especialista, condicionado por una percepción erudita de la materia, de lo que constituye una visión más abierta a nuevas lecturas interpretativas, la que corresponde al público no especializado, que permita superar las rigideces sistémicas y el discurso narrativo de tipo endogámico.

Al fin y al cabo, esta élite erudita ya cuenta con herramientas intelectuales, por cierto, en este caso, un magnífico catálogo, escrito por especialistas, que le permiten solazarse con este tipo de ejercicios científicos en los que prevalece más el interés atributivo, el que nace de la necesidad de conceder una autoría a buena parte de unas producciones que no acostumbran a estar rubricadas por una firma. A mi juicio, este tipo de exposiciones requerirían que el organizador realizara un mayor esfuerzo de acercamiento al público general. Tal vez no estaría de más contemplar la posibilidad de enriquecer las muestras de dibujos con

recursos pedagógicos que acerquen al visitante y le ayuden a familiarizarse con la complejidad de una práctica, que cuenta con un repertorio muy variado de técnicas e instrumentos.

Sin embargo, a pesar de todo lo dicho, reiteramos nuestra felicitación al Museo de Zaragoza por la magnífica iniciativa que ha llevado a cabo y por el esfuerzo que ha realizado al dar visibilidad a una ingente cantidad de dibujos, muchos de ellos inéditos, o escasamente conocidos, que permanecen en manos privadas. Precisamente, el cultivo de esta *rara* afición coleccionista, permite comprobar que el interés por el dibujo goza de una buena salud, con un mercado en expansión, y que somos muchos los que seguimos sintiéndonos atraídos y fascinados por los viejos borrones de la memoria, aquellos que engrandecen y dignifican nuestro patrimonio artístico.

FRANCESC QUÍLEZ CORELLA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ROGELIO LÓPEZ CUENCA. YENDO LEYENDO, DANDO LUGAR

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 3-IV a 26-VIII-2019

Si bien el título de esta exposición retrospectiva del creador Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959) nos sugiere como posibles ejes centrales de su propuesta artística el texto y el espacio, la elección del gerundio nos da algunas pistas previas sobre la propuesta, comisariada por el director de la institución, Manuel Borja-Villel. Dicha forma verbal enfatiza el carácter procesual, en continua evolución, de la obra del artista malagueño, cuyos contornos estilísticos se han ido reescribiendo continuamente desde sus comienzos, allá por los años ochenta del siglo pasado.

La obra de López Cuenca ha evolucionado en paralelo a la categoría o género artístico de la «crítica institucional», en lento aunque constante auge —a varias velocidades— desde la misma década en que el artista comienza su andadura. En este sentido, hay una primera línea genealógica en la que podríamos incorporar a este creador, uniendo su nombre al Marcel Broodthaers, Hans Haacke o Michael Asher. Pero, como sugiere Borja-Villel, al nerjeño le estorba la ortodoxia; también en lo que a categorías se refiere. En las piezas seleccionadas para la ocasión vemos, en todo caso, algunas constantes como la escritura, incluso la (tipo)grafía —el «campo poético expandido» sobre el que reflexiona María Salgado en el catálogo—, su interrelación con la imagen en el espacio de los medios de masas —en especial, en la publicidad— y en la «cultura popular», donde operan lógicas de poder y formas de mirar impuestas sobre las que estas piezas reflexionan. Al artista le interesa la escritura como configuradora de la experiencia. En sus propias palabras: «no existe el mundo si no es a través de las distintas palabras que lo nombran» y que «crean el marco a través del cual vamos a percibir la realidad». Obras como *Do not cross art scene* (1991), *Poem* (1993) o *Ma-Chine* (1989) permiten trazar otra genealogía, más cercana, con nombres como los de Joan Brossa o Isidoro Valcárcel Medina, referentes nacionales en la producción de obras político-poéticas.

La «crítica artística» en la que se sitúa López Cuenca tiene otras líneas maestras, como la recuperación de la memoria histórica, protagonista en obras como *Málaga 1937*, pieza que gira en torno a la persecución sufrida por miles de ciudadanos que intentaron escapar de la violencia de la ocupación sublevada durante la Guerra Civil. Sin dejar su provincia natal, las complicidades entre el sistema-arte y los fenómenos de turistificación y gentrificación —de dramáticas consecuencias para la población que solo recientemente comienzan a debatirse— tienen también presencia en el dispositivo *Casi de todo Picasso* (2010), voluminoso contra-archivo en el que el recurso de la ironía sirve a su autor para cuestionar los relatos oficiales y sugiere, más que enuncia, los designios político-policiales que a veces subyacen a las transformaciones del espacio en el que vivimos; con la cooperación, necesaria aquí, de la institución-arte. El «genio» malagueño se convierte en coartada publicitaria para vender experiencias vacacionales, promociones de pisos y toneladas de *merchandising*, en una operación biopolítica en la que, usando la formulación de Naomi Klein, la marca «se convierte en la vida misma».

La forma retrospectiva, pese a sus inconvenientes —especialmente, el peligro de convertir al artista en «acontecimiento»—, tiene la virtud de dar a ver aspectos menos conocidos de su carrera. Obras como *Uomo* o *Elle* (ambas de 1992), en las que el autor hace una crítica al estereotipo imperante del artista-hombre-heterosexual, muestran un interés específico por la crítica de género por entonces nada habitual en creadores varones. Este aspecto conecta con el presente en obras producidas para la muestra, como la instalación multidisciplinar *Las islas* (2019), que recurre al extrañamiento al incluir en el estampado de unas camisas

hawaianas —uniforme del turista, el «ocioso por antonomasia»— paisajes exóticos que esconden escenas en las que la violencia colonial y la dominación de género se entrelazan.

En definitiva, *Yendo leyendo, dando lugar* pone en valor sobradamente la figura de uno de los artistas políticos más relevantes de nuestro tiempo. Para quienes quieran profundizar en aquellos aspectos menos representados en la muestra, como la derivada musical de la producción de Rogelio López Cuenca —asociada a la Peña Wagneriana y al grupo UHP—, vayan dos recomendaciones: el cuidado catálogo, en el que pueden encontrarse, además de las mencionadas firmas de Borja-Villel y Salgado, textos de Sergio Raimondi, Marco Baravalle, Gerald Raunig, Kike España y Sayak Valencia; y la entrevista realizada por Rubén Coll para la radio del museo (RRS) y alojada en el siguiente enlace: <https://radio.museoreinasofia.es/entrevista-rogelio-lopez-cuenca>.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Instituto de Historia, CSIC

OLGA PICASSO

Madrid: CaixaForum, 19-VI a 22-IX-2019

La estela de Olga Khokhlova ha permanecido latente detrás de la pintura de Picasso durante mucho tiempo, quien se inspiraría en su esposa en unas 140 obras del llamado periodo neoclásico. Con esta retrospectiva que por primera vez centra su atención en ella, los comisarios Emilia Philippot y Bernard Ruiz-Picasso elaboran una exposición coorganizada por el Musée National Picasso-Paris y la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte que indaga en la relación entre la bailarina y el pintor con el fin de aportar nuevas miradas sobre la evolución de la pareja y su reflejo en la creación plástica.

La exposición aboga por acuñar un nuevo marbete más preciso para englobar todo este conjunto de retratos y evocaciones de la bailarina. El denominado “Periodo Olga” sintetiza, según la mirada crítica de los comisarios, la profusa aparición y referencia de la que fue la gran musa de Picasso, con quien estuvo casado entre 1917 y 1935, y permite observar el periplo vital de la representada y de la percepción subjetiva del creador que, sobre todo a partir de 1924, comenzó a plasmar una visión monstruosa y negativa de su mujer, como se advierte en *Grand nu au fauteuil rouge* (1929). De esta manera, con este concepto que difumina los límites entre la mujer vista como persona y como objeto de representación artística, se supera la asociación de estas creaciones a una vuelta al clasicismo y a un estilo más figurativo dentro de la producción picassiana.

No obstante, el acierto reside en el planteamiento expositivo que propone un recorrido en donde queda patente la transformación diacrónica de Olga a través de la pintura de su marido y, sobre todo, en la importancia que cobra ella como figura independiente y autónoma. Aunque no se explora en profundidad, la aportación de archivos y enseres personales (especialmente su baúl de viaje y su sillón que el malagueño pintó en *Portrait d’Olga dans un fauteuil*, 1918) permite cartografiar la otra cara de este personaje tanto como mujer en una realidad histórica concreta como bailarina destacada de la escena dancística del siglo XX. Evocar la relación de Khokhlova y Picasso remite directamente a figuras como las de Massine, Bakst o Satie presentes en la exposición y asociadas a los Ballets Russes de Diaghilev, en donde trabajaba la bailarina y en donde colaboró como escenógrafo y figurinista Picasso en piezas trascendentales como *Parade* y *El sombrero de tres picos*. Sin embargo, las relaciones con el ballet y la dignificación de Olga Khokhlova a través de fotografías, filmaciones, cartas o postales se opacan finalmente por la presencia de la pintura de Picasso.

La exposición se organiza a partir de trece partes que ponen el foco en un primer momento en la bailarina y progresivamente en la producción de Picasso en donde se refleja el fracaso de su matrimonio con Olga: “Musa y modelo”, “Melancolía”, “Historia de una vida”, “Cambio de décor”, “Maternidad”, “Paulo”, “Metamorfosis”, “En la pantalla”, “Bañistas”, “Circo”, “Atelier”, “Corridas y crucifixiones” y “Eros y Thanatos”. Se explora, en las primeras salas, la ambigüedad de Olga, la melancolía de su patria y la preocupación por la situación familiar ocasionada por la Revolución Rusa, la ternura, la maternidad y la importancia de la figura de Paulo tanto para ella como para él. Destaca, luego, la progresiva violencia y el sufrimiento que le genera a Picasso la relación con Olga, representada ahora como un monstruo. Los comisarios ofrecen, a partir de este momento, un contraste al poner en diálogo esta violencia con la ligereza de los trazos de unas bañistas que evocan a la amante del pintor, Marie-Thérèse Walter, con quien mantuvo relaciones en 1927, fruto de la crisis matrimonial. Las últimas salas

se centran en lienzos del malagueño releídos desde sus relaciones, tanto la marital con Olga como las extramaritales. La exposición se cierra con una reflexión en torno a la complejidad de las relaciones del pintor, entre el Eros y el Thánatos, sin ningún rastro ya de la bailarina que tanto inspiró a Picasso y a la danza europea.

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ
Instituto de Historia, CSIC

EL SUEÑO DE LA RAZÓN. LA SOMBRA DE GOYA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Madrid: Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa, 20-IX a 24-XI-2019

Este otoño el Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa rinde homenaje al que Charles Baudelaire considerara «amante de lo inasible, de los contrastes violentos y las monstruosidades», el *maestro* de Fuentetodos, Francisco de Goya y Lucientes. Con motivo del 200º Aniversario de sus paradigmáticas *Pinturas Negras* (ha. 1819-1923), el centro ofrece una selección de actividades entre las que destacan la producción teatral *Monsieur Goya, una indagación*, y la exposición que aquí se reseña, *El sueño de la razón. La sombra de Goya en el arte contemporáneo*. Su comisaria, la doctora en Historia del Arte Oliva María Rubio, propone una relectura de las creaciones más libres y transgresoras del aragonés a través de casi un centenar de obras cuya cronología vira entre 1960 y 2019. Se trata de 58 artistas, nacionales e internacionales, en cuyas piezas se vislumbra —ya sea de forma velada o directa— esa «larga sombra» goyesca de la que habla Valeriano Bozal en el catálogo de la exposición *Goya y el Mundo Moderno* (Museo de Zaragoza, 2008-2009), y con la que, dicho sea de paso, existen múltiples concomitancias.

Pintura, escultura, collage, grabado y fotografía se dan cita y conviven en este discurso con otras formas de expresión artística como la *performance*, la instalación, el vídeo o las nuevas tecnologías. Partiendo de esta variedad formal se construye un relato que teoriza en torno a la pérdida de la razón humana y, por ende, de valores como la igualdad, la civilización y el progreso, que han sido sustituidos por la ignorancia, la injusticia, la violencia, el terror y la muerte. Temas, todos ellos, tratados por Goya a través de cuatro de las grandes series que le han elevado a la consideración de «padre de la pintura moderna», y que dan título a cada una de las cuatro secciones en que se divide la muestra: «Las Pinturas negras», «Los Disparates», «Los Caprichos» y «Los Desastres de la Guerra».

El espacio dedicado a «Las Pinturas negras» incluye nombres por todos conocidos como Manolo Valdés, Antonio Saura, Tàpies, Juan Genovés, Anselm Kiefer, Simon Edmondson o Jaime Lorente Sainz. Junto a reinterpretaciones en clave contemporánea de algunos de sus *Desastres*, la influencia goyesca llega a ser imperceptible, si bien la resolución formal y estilística de las piezas nos remite ineludiblemente al aragonés. Esta vinculación se potencia gracias a una pieza inteligentemente escogida para introducir lo que será el sentido último de la exposición: un vídeo del artista marroquí Mounir Fatmi, titulado *Nada — Dance with the Dead* (2015-2016) que posiciona al espectador ante una realidad atroz que ha superado la ficción.

La sala de «Los Disparates» es resultado de una selección previa de 19 grabados insertos en el proyecto *Disparates de Fuentetodos*, iniciativa de la Fundación Fuentetodos Goya que en 2001 llegó a reunir a más de 40 artistas. Algunos de los que aquí se encuentran son Ricardo Calero, Eva Lootz, Blanca Muñoz, Jaume Plensa o Alicia Díaz Rinaldi. Entre la pluralidad temática de las piezas, destacan aquellas cuya propuesta problematiza en torno a cuestiones tales como la prostitución o la recuperación de la memoria. Enlazando con el sentido irónico de *Los Disparates* se introduce uno en «Los Caprichos», reactivados mediante dos instalaciones y una fotografía de gran formato; obras, respectivamente, de Pilar Albarracín, Jorge Galindo y Yasumasa Morimura.

Con «Los Desastres de la Guerra» se abordan de manera explícita las consecuencias de los grandes conflictos del siglo XX. Se incluyen aquí las creaciones más ácidas y encarnizadas de la muestra, realizadas, entre otros, por Zoran Music, Rogelio López Cuenca o Dora Longo. Como colofón a la exhibición se plantea una última reflexión acerca de la influencia ejercida por los óleos del aragonés, especialmente los del 2 y 3 de mayo, y algunos de sus retratos como *La Maja Desnuda*, reinterpretada a través de una acción performativa organizada por Cristina Lucas.

El carácter multidisciplinar que se deduce de la selección de piezas expuestas, sumado a un montaje tendente a lo espectacular, son los dos aspectos más reseñables y llamativos de una exposición que cumple en todo momento con lo que se propone: demostrar la influencia que Goya ha ejercido, ejerce, y ejercerá en un mundo cuya deriva histórica, política y social no parece distar mucho de las atrocidades y situaciones

que movieron la creatividad goyesca. Situaciones que, sin duda, han expuesto el carácter combativo del que demostró ser poseedor el aragonés. Y es que, como decía el escritor francés Charles Yriarte, en Goya «hay un satírico ardiente que ataca a todo y a todos».

BEATRIZ MARTÍNEZ LÓPEZ
Instituto de Historia, CSIC

NECROLÓGICA

JOSÉ ROGELIO BUENDÍA MUÑOZ (HUELVA, 1928 — MADRID, 2019)

Hijo de Rogelio Buendía Manzano, médico y poeta, y de María Luisa Muñoz de Vargas, poeta, José Rogelio Buendía, por razones de la postguerra cursa el bachillerato entre el Instituto de Segunda Enseñanza de Huelva, el Colegio de la Asunción de Elche (Alicante) y el Instituto Ramiro Maeztu, de Madrid. Sus primeros estudios fueron de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid, licenciándose también en Filosofía y Letras, Sección de Historia, en la Complutense de Madrid en el año 1958, consiguiendo Premio Extraordinario en la Tesis de Licenciatura sobre *Los primeros retablos españoles*. En esta misma Universidad lee la Tesis Doctoral en el curso 1963-1964, bajo la dirección de José Camón Aznar, con el tema *Los orígenes y evolución de los primeros retablos españoles*, premiada con sobresaliente *cum laude*. Para la preparación de la tesis le fue concedida una Bolsa de Estudios por la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, para trasladarse a Italia. Además de su formación con Camón Aznar, debe su formación a Francisco Javier Sánchez Cantón y a Diego Angulo Íñiguez, con quienes cursó en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, los cursos primero y quinto de carrera. Los que fuimos compañeros de carrera debemos destacar en él su intensa vocación por el arte y su curiosidad interdisciplinar, en la que coincidía con otro buen amigo y compañero de curso, Alfonso E. Pérez Sánchez, los dos siempre juntos en la primera fila de las clases de Angulo.

Su labor docente e investigadora la llevó a cabo desde que fue profesor en la Universidad de Navarra (1959-1967), Profesor Agregado de Arte General, por oposición, en la Universidad Complutense de Madrid (1967-1974), Catedrático de la Universidad de La Laguna (1974-1976), Catedrático de la Universidad de Barcelona de Arte Antiguo y Medio (1976-1982), en la que fue Vicedecano, y Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (1982-1996), en la que fue Jefe de Departamento. Impartió cursos para extranjeros en la Universidad de Santander, Cultura Hispánica e ICE.

Es muy difícil resumir la labor investigadora en un espacio limitado, pero observando su curriculum, destaca su curiosidad por el Arte en general, desde el Antiguo a las Vanguardias. Su bibliografía nos ofrece libros en solitario, entre los que destacaríamos como más significativo *El Prado Básico*, publicado en 1973, traducido a varios idiomas y del que se han hecho varias ediciones. Un libro lleno de sensibilidad y conocimientos interdisciplinares ante cada obra que se estudia.

En colaboración con otros autores —Santiago Sebastián y Concepción García Gainza—, escribe los capítulos dedicados a nuestra “Pintura del siglo XVI”, en el volumen III del *Arte Hispánico* (1980); con Joan Sureda, en el volumen VI, de *La Historia del Arte Español*, se ocupa del capítulo “La España Imperial. Renacimiento y Humanismo” (1995); con Ismael Gutiérrez Pastor, escribe sobre la *Vida y obra de Mateo Cerezo* (1986) y en el volumen XXXIV, del *Summa Artis*, junto a Julián Gállego, se ocupa del capítulo “La Pintura en Norteamérica” (1990). En *Historia 16*, escribe sobre *Neoclasicismo y Romanticismo* (1992).

Otros títulos a tener en cuenta son *Las claves de arte manierista* (1986); *El Greco* (1988) y *Velázquez* (1991), en colaboración con Ana Ávila.

Su importante aportación al estudio de la pintura española destaca especialmente en el periodo barroco y Goya. Entre sus publicaciones sobre estas materias quisiéramos destacar su interés por el pintor Escalante, determinando el estilo y las características del pintor en los siguientes artículos: “Escalantes inéditos en El Escorial”, en el Simposio del Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez, en 1987; “Sobre Escalante”, en *Archivo Español de Arte*, 1970; “Recordatorio de Escalante en los trescientos años de su muerte”, también en *Archivo Español de Arte*, 1970. En el *Boletín del Museo Camón Aznar* (1980), publica un interesante artículo sobre “José Antolínez, pintor de mitologías”.

Respecto a Goya, que ocupó buena parte de su investigación, son importantes sus aportaciones sobre el pintor aragonés como la publicación, en 1986, del *Catálogo de la exposición Goya joven y su entorno (1746-1776)*, en el Instituto Camón Aznar, de Zaragoza. En la Revista *Goya*, en 1981, publica, con J. L.