

CRÓNICAS

LAS ÁNIMAS DE BERNINI. ARTE EN ROMA PARA LA CORTE ESPAÑOLA

Madrid. Museo del Prado, 6 de noviembre de 2014 a 8 de febrero de 2015

La línea de exposiciones de gabinete que está llevando a cabo el Museo del Prado es una idea verdaderamente afortunada que, al lado de iniciativas más generalistas, está dando resultados sorprendentes. La visualización de proyectos científicos muy bien armados tiene la virtud de poner al alcance del público heterogéneo que visita el museo, estructuras sólidas que, utilizando los recursos museográficos necesarios, aproximan el conocimiento sin mermas en la calidad ni rebajas en el discurso.

La atención a un tema escultórico en el Museo, que enlaza con iniciativas como la exposición dedicada a los Leoni, entra en perfecta relación con el origen primitivo de sus fondos en la colección real. Pero además este proyecto, comisariado por el profesor Delfín Rodríguez, no supone ninguna colisión con el carácter fundamental del centro como pinacoteca, al llamar la atención sobre alguien que no es posible encasillar como práctico de una sola disciplina.

El significado completo y multifocal de ese artista total que es Bernini, la continuidad en el tiempo del genio miguelangelesco en su mismo escenario romano, se percibe en esta muestra sin necesidad de llevar a cabo una exhibición con grandes aspiraciones en lo que al préstamo de piezas, en número y en formato, se refiere. Las que se muestran, en el transcurso de un montaje elegante y un guión bien trabado, son pequeños bocados exquisitos, elocuentes a la hora de ilustrar ese particular capítulo de relaciones que anima el objetivo de la exposición.

La importancia en la selección a la hora de cubrir aspectos distintos en el propio proceso creativo ayuda a entender mejor un arte que requería de fases previas muy medidas para que el resultado final fuera, como es, excepcional. Y ese ha sido, a mi modo de ver, uno de los grandes atractivos de la exposición, el hecho de mostrar en el mismo nivel, lo acabado y lo que se encuentra en proceso, lo frustrado y lo que se difundió, lo rechazado y lo que se adaptó.

El carácter cerrado y redondo de las dos *Ánimas*, de esas verdaderas *teste divine*, cuya contemplación ha marcado a muchas generaciones, de ese juego forzado en la expresión contrapuesta hasta el extremo, tiene al retrato verista del cardenal Scipione Borghese como contrapunto de la humanización tangible. La oportunidad de ver obras con tanta personalidad en el mismo ámbito, junto al autorretrato pintado del artista y al David de la Barberini, enriquecen los matices del autor como pintor.

Y junto a las mejores texturas del mármol, la rapidez cercana y verdaderamente genial del boceto del éxtasis de Santa Teresa para la Capilla Cornaro, que ha viajado desde el Hermitage. La

frescura del modelo, la calidad de los acabados y el regalo de poder rodearlo para observar hasta las huellas dactilares del artista impresas en el barro, es un privilegio que saca el mejor partido de su tridimensionalidad. Al lado los rasguños para las propuestas del ornamento de la capilla o los cuidados proyectos dibujados para la decoración de la basílica vaticana con motivo de la canonización de Santo Tomás de Villanueva, vuelven a sacar partido a la lectura del proceso artístico y a las posibilidades de la descontextualización.

Porque es muy complejo encerrar en un espacio expositivo a una figura como Bernini, aunque se esté abordando un aspecto puntual de su producción, y sin embargo en la muestra se consigue con creces. La crítica arquitectónica y los cuadernos de dibujo, algunos excepcionales, expuestos con mesura y sin erudiciones excluyentes, son apoyaturas imprescindibles. Como también lo es reparar en los proyectos rechazados o destruidos, como en San Pedro o en Sant'Agostino, que dan la medida de las cosas con naturalidad y hacen inteligible el contexto sin idealizaciones noveladas.

Un tratamiento especialmente parlante es el que recibe la relación del artista con la monarquía hispana a través de vías muy diferentes, que se complementa con piezas como el bosquejo del retrato del cardenal Borja de Velázquez, o su retrato de Felipe IV al lado del realizado a Carlos II por Carreño de Miranda. Se trata de incidir otra vez en el valor del proceso que aquí, con productos finales como los bronce ecuestres o el pequeño león del modelo de la fuente de los Cuatro Ríos, se hace fundamental en la narración para el análisis interno.

Las dos vistas en el taller del retrato de Luis XIV, dibujos realizados por un artista anónimo hacia 1673, ponen de manifiesto esa antigua intención de captación de las tres dimensiones sobre el papel, no sólo como estudio sino como juego permanente y antiguo entre la pintura y la escultura. Un nuevo modelo de barro fragmentado de la escultura a caballo de Constantino, colocado en la sala detrás del bronce de Carlos II, por primera vez contemplado éste en España, es otro guiño sugerente. No importan aquí la fragmentación y la rotura, porque las pérdidas se leen como un maravilloso *non finito*, que ofrece todavía más recursos de lectura. Los proyectos ecuestres se acercan de esta manera al espectador con muchas posibilidades de interpretación.

También hay estudios en papel para hablar del Felipe IV de Santa Maria Maggiore, que se complementan con una rigurosa recreación virtual dirigida por el profesor Marcello Fagiolo, que consigue captar en la secuencia de la imagen el desarrollo de un concepto difícil de disfrutar de otro modo en una exposición. La localización cartográfica y arquitectónica, los juegos ópticos, la representación y el simbolismo, las fuentes y las comparaciones sirven para entender las claves de una obra con un contenido desbordante, más allá de un mero retrato regio.

Como no podía ser de otro modo las alusiones finales de la exposición son a las máquinas efímeras para fuegos de artificio, que Bernini diseñó en Roma con motivo de alguna celebración que tenía a España como protagonista. Artificio e inmediatez como metáforas del más excelso barroco romano, de una realización que apenas ha dejado huella pero que expresa la diversidad creativa de un artista genial, acercado por primera vez a nuestro país a través de una muestra temporal atractiva y sin duda referencial.

MANUEL ARIAS MARTÍNEZ
Museo Nacional de Escultura, Valladolid

EL RETORNO DE LA SERPIENTE. MATHIAS GOERITZ Y LA INVENCION DE LA ARQUITECTURA EMOCIONAL

Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 de noviembre de 2014
a 13 de abril de 2015

El nombre de Mathias Goeritz (Danzig, 1915–México DF, 1990) resulta familiar dentro de los ámbitos culturales y artísticos españoles, fundamentalmente debido a su vinculación a la llamada Escuela de Altamira (1948). De este proyecto, que propuso la recuperación de algunos presupuestos de la vanguardia anterior a la Guerra Civil (1936-1939), fue responsable Goeritz junto con el escultor Ángel Ferrant, el escritor Ricardo Gullón y el pintor y escritor Pablo Beltrán de Heredia. Este ha sido el punto de partida habitual para abordar la obra del polifacético artista alemán. Pero *El retorno de la serpiente...*, exposición que nace de la colaboración entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina, Fomento Cultural Banamex A.C. (México DF) y el poblano Museo Amparo – y que cuenta con la labor curatorial de Francisco Reyes Palma, investigador del Centro de Investigación de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes de México–, no centra su atención en la producción española de Goeritz, ni en su papel dentro del grupo cántabro, sino en la producción posterior a su marcha a México en 1949.

El inicio de la muestra sorprende –incluso desconcierta– al postergar la explicación del concepto de “arquitectura emocional”, centrándose en el carácter público de algunas obras de Goeritz. Es el caso de la *Ruta de la amistad* –creada para los Juegos Olímpicos de México 1968 junto con el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez–, un imponente corredor escultórico que contó con obras de algunos de los artífices más relevantes del momento –Calder, Takahashi, Szeleky, Nivola, entre otros–, algunas de las cuales podemos admirar en las primeras salas. Esta llamada de atención sobre el (proto)arte público y *relacional*, ya habitual dentro de las líneas expositivas del museo en los últimos años, invita a reflexionar sobre temas como la capacidad del artista como transformador de la sociedad o sobre la creación artística colaborativa. Tanto en la concepción del proyecto como en las piezas creadas *ad hoc* –el espectacular grupo escultórico *Osa Mayor*–, Goeritz gustará de trabajar siempre con el apoyo de profesionales de perfil más técnico –Félix Candela o Luis Barragán, entre otros. La propuesta del alemán, cuyos pilares son la geometría pura, el lenguaje abstracto y el arte sacro, nos hace pensar en una renovación que, como si de una tercera vía se tratase, se aparta al mismo tiempo del discurso estético-social del muralismo mexicano y del racionalismo de la modernidad arquitectónica.

La exposición se divide en una serie de áreas temáticas o itinerarios, cuya lectura diacrónica no parece imprescindible. Varios temas extraídos de la obra de Goeritz componen cada bloque: la *constelación* como propuesta estética –la estrella es uno de los tipos simbólicos más frecuentes en la obra del alemán–; las relaciones con la vanguardia internacional, en especial las tensiones con el grupo francés de los *Nouveaux Réalistes* –y su defensa, empero, de la obra de Yves Klein–; el concepto de “arquitectura emocional” y sus representaciones formales a través de elementos que se desplazan y alejan de lo funcional –como por ejemplo el muro o la celosía–; el *retorno* y la repetición entendidos como recurrencia a símbolos primordiales como la serpiente o la pirámide, pero también como deseo de vuelta a un estadio “primitivo” de la vanguardia, que nos recuerda a la rama expresionista de la escuela Bauhaus o al Dadá zuriqués; o la revisión, personalísima, del arte sacro –*L’art prière contre l’art-merde*, en palabras de Goeritz.

Llegando al final del recorrido expositivo, comienzan las referencias a la huella del artista alemán en España, y viceversa. *Altamira* aparece como “un punto y aparte con su biografía inmediatamente anterior”. Un eje de ruptura con un pasado que alude a las responsabilidades de Alemania en la Segunda Guerra Mundial y que en el caso de Goeritz se manifiesta como un peso en la conciencia artística. Esta idea queda reforzada al contemplar sus *Estrellas explosivas*, poemas visuales

que remiten a la violencia de la guerra, y también a través del compromiso con el pueblo judío en México, plasmado en obras arquitecto-escultóricas como el magno proyecto de *El laberinto de Jerusalén* (1973). Ya sea como alejamiento de la individualidad del genio creador (“estoy harto de mi propio yo que me repugna”), ya como distanciamiento estético, Goeritz se nos muestra como un artista *en fuga*, lo cual refuerza el argumento que lo sitúa en una especie muy particular de exilio de sí mismo y de su pasado.

Toda la obra de Mathias Goeritz destila tensión y complejidad, a pesar de una sintética, serena –y casi podríamos decir fría– estrategia formal. Goeritz apela a lo emocional y sin embargo interpone una distancia. Pero también es un artista comprometido, sobre todo con la propia labor artística, algo que queda perfectamente reflejado en esta muestra a través de los numerosos escritos que se aportan. Se posiciona sin complejos entre el genio mesiánico del artista “total”– desde la escultura de gran formato al *clouage*, la variedad de técnicas empleadas es verdaderamente destacable– y la disolución de la autoría y el hartazgo beligerante del “hartista” –el grupo de *Los Hartos* nace en 1961 como particular reivindicación del *nulla ethica sine aethetica*. La tensión en Goeritz es la del puente tendido entre dos orillas: dos décadas –1940 y 1950–, dos continentes –Europa y América–, dos visiones del arte –la inercia hacia la racionalidad y las tendencias expresionistas. Todo esto aparece condensado en esta exposición que a través de una interesante selección de obras y documentos, aporta una lectura polifacética de un artista que, un siglo después de su nacimiento, sigue sorprendiendo por lo condensado y original de su propuesta artística.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA
Universidad Complutense de Madrid

COLECCIÓN ABELLÓ

Madrid. CentroCentro Cibeles, 2 de octubre de 2014 a 1 de marzo de 2015

Junto a la emblemática fuente de Cibeles, en la misma sede del Ayuntamiento de Madrid, se ha presentado una exposición de corto nombre y grandes obras: “Colección Abelló”. Es la cuarta muestra de la serie “Mecenazgo al servicio del Arte”, dedicada por dicho Ayuntamiento a dar a conocer el relieve del coleccionismo privado e institucional español y que, desde 2012, ya ha mostrado las tituladas “El Legado de la Casa de Alba”, celebrada entre noviembre de 2012 y marzo de 2013; “La Colección de Helga de Alvear”, entre mayo y principios de noviembre de 2013, y “La Colección Masaveu. Del Románico a la Ilustración”, entre finales de noviembre de 2013 y mayo de 2014.

Se trata ahora de una colección conformada desde las últimas décadas del siglo XX por el matrimonio Juan Abelló y Anna Gamazo, que responde —como indica el primero en el catálogo— al “gusto personal y a las oportunidades” y que, en lo posible, ha “procurado recuperar para el patrimonio artístico español un gran número de obras que se encontraban fuera de nuestras fronteras”. Exhibe el citado Centro, así, un conjunto de ciento sesenta y dos obras, entre las que, si bien predomina la producción española, los límites temporales y geográficos son muy amplios, por lo que se combinan notables tablas renacentistas de Juan de Flandes, Pedro Berruguete, Lucas Cranach o Yañez de la Almedina, obra de no menos interesantes maestros manieristas y barrocos como El Greco, Ribera, Zurbarán, Van der Hamen, Murillo o José de Mora, y destacadas piezas de los siglos XVIII, XIX y XX de personalidades artísticas como, entre otras, Goya, Canaletto, Guardi, Paret y Alcázar, Meléndez, Fortuny, Rusiñol, Anglada Camarasa, Nonell, Casas, Regoyos, Sorolla, Mir, Degas, Pierre Bonnard, Van Dongen, Matisse, Modigliani, Picasso, Braque, Juan

Gris, Paul Klee, Chagall, Munch, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Léger, Miró, Dalí, Millares, Tàpies, Palazuelo, Mark Rothko o Francis Bacon.

La colección, con todo, como certeramente indica el comisario de la muestra, Felipe Vicente Garín Llombart, cuenta con una serie de aspectos específicos que le dan originalidad, como, entre ellos, la apuntada variedad de escuelas y la amplitud temporal. También es importante destacar en ella la notoriedad que alcanza el dibujo como género en sí mismo, presencia que casi permite hacer en la exposición un recorrido en paralelo al de las pinturas, destacando entre estos dibujos el brillante conjunto del *Álbum Alcubierre*. No son menos interesantes algunos conjuntos temáticos de obras que muestran una coherente filiación coleccionista y que han permitido a la exposición abrir varias secciones, como es el caso de las interesantes vistas de Madrid, el abundante grupo de bodegones y floreros, las “vedute” italianas, la obra de Goya y lo goyesco o, en fin, la pintura de las más destacadas escuelas vanguardistas de finales del siglo XIX y del siglo XX.

De este modo, estas mismas características atribuidas a la colección, han permitido a la exposición agrupar y dividir la producción, rigurosamente analizada pieza a pieza en las fichas del catálogo redactadas por Almudena Ros, en torno a cinco grandes secciones (“Madrid, Villa y Corte”, “Del gótico al humanismo”, “Cuando el hombre convierte la naturaleza en arte”, “Las vedute, Goya y su mundo” y “De la impresión a la ruptura”, estas últimas presentadas en varias salas) y mostrarla de un modo muy coherente, algo que hasta ahora no se había hecho con la colección en su conjunto y que permite al visitante conocer la calidad y el rumbo que, también desde el coleccionismo artístico privado, ha vendido adentrándose en España en las últimas décadas. Hay que congratularse, por tanto, de que el Ayuntamiento madrileño haya emprendido esta iniciativa de acercamiento al ciudadano de un esfuerzo que, sin duda, comienza con el interés, la pasión y el entusiasmo del coleccionista de arte.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO
Instituto de Historia, CSIC