

## CRÓNICAS

WIFREDO LAM

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 6 de abril a 15 de agosto de 2016

Esta exposición monográfica sobre Wifredo Lam (Sagua La Grande, 1902 – París, 1982), segunda que acoge el MNCARS, ofrece una amplia visión de la trayectoria vital y plástica del artista cubano. A través de doscientas obras y más de trescientos documentos –incluyendo material gráfico y de archivo–, la muestra abunda en matices y vías de interpretación. Su discurso pretende alejarse, según sus creadores, “de las lecturas culturalistas [de la obra de Lam] por demasiado reductoras”, planteando, a la manera de un “manifiesto poético”, la complejidad de un artista que ocupa un lugar extraño, ciertamente paradójico, en la Historia del Arte contemporáneo. Con el apoyo institucional del Centre Pompidou y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, las labores de comisariado corren a cargo de Catherine David –con la asistencia de Cécile Zoonens– y, en el caso de la edición española de la muestra, de Manuel Borja-Villel, director del MNCARS.

La agitada vida de Lam estuvo marcada por la tragedia. Su esposa e hijo mueren a causa de la tuberculosis, en 1935; su apoyo al gobierno legítimo de España al producirse el golpe de Estado de 1936 le lleva a pelear en el bando republicano y, posteriormente, al exilio, en 1938. La huida es un tema que sobrevuela su vida y su obra, también desde el punto de vista pictórico, como se manifiesta en su compleja relación con la obra de los maestros europeos, antiguos y modernos, que Lam conoció –y asimiló–, sobre todo en España y Francia, tales como Picasso, Anglada Camarasa, El Bosco o El Greco. Esa misma huida aparece a veces bajo la forma del ensimismamiento, de la contemplación del origen como fuente de inspiración, entre el sincretismo y la mirada del subalterno –por sus orígenes mestizos–. El compromiso político –desde 1953, también, con la Revolución cubana– se une al compromiso moral y estético con la búsqueda auténtica de lo “primitivo”, en un sentido ontológico-mágico, alejado del exotismo colonial con que se ha explicado a veces su obra bajo el paradigma eurocéntrico.

La exposición arranca con las primeras pinturas de caballete de su etapa española (1923-1938), en las que percibimos una rápida evolución del academicismo de los primeros años –*Retrato de Zoa Conversa*, 1927– a la influencia picassiana y de Matisse, incontestable en obras como *Le Réveil, I* (1938), pertenecientes al primer período franco (1938-1941). Una etapa ésta en la que su proximidad con el grupo surrealista será determinante, y en la que llaman nuestra atención las ilustraciones para *Fata Morgana* de Breton o el *Jeu de Marseille* –producido en colaboración con Masson, Domínguez o Ernst, entre otros–.

Un segundo exilio cierra el primer período europeo e inaugura la etapa americana (1941-1952), que se abre con piezas en las que vemos a Lam inmerso en una búsqueda, que se traduce en lo que Suset Sánchez denomina pinturas de “máscara de luna”, tales como *Le Bruit* (1943). En ellas observamos una muy particular interpretación de los discursos de la modernidad pictórica, que se muestra con fuerza en *Le Sombre Malembo*,

*Dieu du carrefour* (1943) o la maravillosa densidad de *La jungla* (1943). Motivos como la máscara pasan de ser síntesis formales a encarnar lo sobrenatural. Aflora en estas obras la sombra de lo “real maravilloso”, definido por Alejo Carpentier como lo mágico en “estado bruto”: una realidad habitada por fantasmas de carne y hueso. Su gramática se compone de figuras mixtas, a un mismo tiempo masculinas y femeninas, humanos y bestias, en las que emplea la figuración como un ejercicio de hibridación consciente, más allá del ilusionismo surrealista. Del mismo modo ocurre con sus paisajes, que expresan una concepción muy particular del monte cubano, en escala, color y forma. En este fructífero período, tal vez el más interesante de la exposición, Lam entró en contacto con personalidades como las de Lydia Cabrera o Fernando Ortiz, cuya influencia se cifra en un interés creciente en la cultura afrodescendiente, materializada por ejemplo en la elección de la santería como bajo continuo, que “emana” de él a través del recuerdo de su familia materna. Las referencias a los *orishas* y a elementos totémicos aparecen continuamente en deliciosos dibujos como *Homenaje a Jicotea* (1943) y en pinturas de gran formato como *Umbral* (1950), donde asistimos a una nueva evolución, al nacimiento de un nuevo lenguaje, una genuina poética donde lo moderno y lo atávico conviven con naturalidad.

El siguiente bloque narra su salida de Cuba en el año 1952 y su regreso a Europa –primero a París, luego a Suiza–, con retornos puntuales a América –La Habana, Nueva York–. En esta etapa destaca sobre todo su relación con el grupo CoBrA, al que accede gracias a su amistad con Asger Jorn, con quien además trabajó. La influencia de este colectivo se aprecia en un creciente interés por materiales que remiten a la cultura popular, que le lleva a experimentar con la terracota en platos o vasos que miran al arte prehistórico –*Sin título*, 1959–. En este sentido, es determinante su contacto con la población italiana de Albisola, famosa por su ancestral tradición ceramista. Allí residirá de forma continuada desde 1962 hasta el final de su vida, en 1982.

La exposición se completa con un catálogo que reúne tres interesantes artículos realizados por la comisaria, por Kobena Mercer y por Paula Barreiro, junto a una muy acertada antología de textos que sirven para contextualizar la vida y la obra de Wifredo Lam, de Mabille o Leiris a Stokes Sims, aunque echamos de menos a Aimé Césaire y su lectura de la *négritude*. En resumen, sólo queda elogiar el trabajo realizado por Catherine David y compañía; una exposición que aporta una visión completa y compleja de un autor poliédrico como Lam, cuya obra ha de ser leída en la clave de una modernidad híbrida, rebasando los binarismos preconcebidos sobre centro-periferia y cuestionando la omnipresencia de los estilos personales de las Vanguardias Históricas –aunque no negando su importante influencia–.

ÓSCAR CHAVES AMIEVA  
Instituto de Historia, CSIC

## LA SOTA DE DIAMANTES. HACIA UNA HISTORIA DE LAS VANGUARDIAS RUSAS.

Málaga: Colección del Museo Ruso, enero a julio de 2016

«Sota de diamantes» (*Bubnovi valet*) fue un nombre provocador, que recogía una popular expresión rusa empleada para el que no es digno de confianza, ideado por el pintor Mijáil Lariónov para designar a una renovadora agrupación –y en realidad el primer movimiento de vanguardia en Rusia– cofundada en 1910 por varios artistas rusos –el propio Lariónov, Piotr Konchalovskiy, Natalia Goncharova, Iliá Mashkov, Aristarj Lentúlov y Róbert Falk– que, buscando el resurgir del arte del país, combinaron la pasión por los movimientos postimpresionistas europeos –pesando especialmente la influencia cézanniana, además del cubismo, fauvismo, futurismo y expresionismo– con el primitivismo, la cultura popular y folclore rusos. A pesar de su fundación por convencidos figurativistas, durante más de una década la asociación (que dejó de existir en 1917, pero cuyas exposiciones continuaron hasta 1927) fue dejando entrar a exponer en sus salas y promocionando a casi todos los artistas de las vanguardias rusas: Kasimir Malévich, Vladímir Tatlin, Olga Rózanova, Aleksandra Ekster, Vasili Kandinsky, Marc Chagall, etc.

Los artistas vinculados a la «Sota de diamantes», por tanto, en algún modo fueron protagonistas en el terreno artístico de los extraordinarios cambios culturales acaecidos en la Rusia de comienzos del siglo XX.

La exhibición de esta muestra en la Colección del Museo Ruso de Málaga, con sede en las amplias salas de la antigua Tabacalera, comisariada por Yevguenia Petrova y Joseph Kiblitsky, representa, por tanto, una verdadera y pionera ocasión de conocimiento de los inicios del vanguardismo ruso en España, por lo que hemos de celebrar la iniciativa de su organización. La ocasión ha sido posible gracias a los ricos fondos del Museo Ruso de San Petersburgo y su acuerdo de exhibición permanente con el Ayuntamiento de Málaga, y nos presenta tanto a destacados artistas permanentes de este pionero colectivo como a otros colegas rusos del momento que mostraron sus obras ocasionalmente con la agrupación. Esto es, se exhibe obra de los años iniciales de la misma a través de quince artistas, entre los que están todos los miembros fundadores citados más David Burliuk, Aleksandra Ekster, Aleksandr Kuprín, Kasimir Malévich, Alekséi Morgunov, Aleksandr Osmiorkin, Iván Puni, Olga Rózanova y Aleksandr Shevchenko.

No faltan tampoco, haciendo de paso un guiño a España y su cultura popular, cuadros considerados emblemáticos en los inicios de este colectivo, como el que expuso en 1910 Iliá Mashkov titulado *Aurorretrato y retrato de Piotr Konchalovskiy*, en el que aparecen retratados ambos artistas casi desnudos, como atletas o boxeadores, pero en un calculado marco cultural –en un salón o habitación burguesa convencional, entre cuadros, libros e instrumentos musicales–, sosteniendo Konchalovskiy en la mano la partitura de un fandango, mientras sobre el piano aparece el tema taurino de la *Marcha del Paseo a Ricardo Torres «Bombita II» y Antonio Fuentes*. Y no es la única obra en esta línea mostrada en la exposición, puesto que allí también se exhibe el retrato *Matador* (1910), del propio Konchalovskiy. Hay que recordar, en este sentido, no solo la integración del gusto por lo popular y el neoprimitivismo en esta agrupación, sino también los viajes a España de algunos de estos artistas, como el propio Konchalovskiy, quien había viajado al país entre mayo y octubre de 1910, junto al reputado pintor Vasiliy Súrikov (que también era su suegro), resultando su visita a Madrid, Toledo, Granada, Sevilla, Valencia y Barcelona una experiencia trascendente para ambos y que, en el caso del cofundador de «Sota de diamantes», también contribuyó a aumentar su sensibilidad sobre los temas españoles y a apoyar luego, tras el desenlace de la guerra civil española, a artistas como Alberto Sánchez, Julián Castedo o José Sancha, llegados con el exilio a la Unión Soviética.

Hubiera estado bien, para contribuir a conocer mejor estas aproximaciones y conexiones artísticas, ilustrar más en la exposición este tipo de relación con España no solo con Konchalovskiy, que pintó otros tantos cuadros alusivos al país y su cultura popular, sino también con ejemplos de otros artistas fundadores o expositores con la agrupación, como es el caso de Natalia Goncharova y Mijáil Lariónov, que viajaron por el solar ibérico en 1916 con las puestas en escena de los ballets de Serguei Diághilev. En cualquier caso, la muestra organizada por el Museo Ruso de San Petersburgo no defrauda y constituye un excelente acercamiento a los primeros momentos de la vanguardia en Rusia; lo cual, además, sin duda marca en España un camino de aproximación y conocimiento directo de la trayectoria artística de dicho país a través de este tipo de muestras en Málaga, que no habrá que perder de vista.

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
Instituto de Historia, CCHS

### CAMPO CERRADO. ARTE Y PODER EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA. 1939-1953

Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 de abril a 26 de septiembre de 2016

En un artículo tan fascinante como misterioso, titulado con precisión “El surrealismo entre viejo y nuevo mundo” (*Cuadernos americanos*, 1944), Juan Larrea defendía la esencia hispana de la última instantánea de la inteligencia europea a través de Luis Buñuel, Salvador Dalí, Óscar Domínguez y él mismo, por oposición al “minotaurismo bestial de la figura de Hitler, dueño del laberinto intestino de las naciones occidentales”; una metáfora, la del minotauro y el laberinto, perfectamente extrapolable al ámbito español, bastante más reducido en comparación pero a la larga mucho más complejo y difícil de escapar, siempre a la espera de un anhelado Teseo que no aparecía...

Dicha idea parece caracterizar la década de 1940 en toda su extensión y resuena por cada uno de los recovecos de *Campo cerrado*: en el título de la exposición, tomado de la serie *El laberinto mágico* de Max Aub; en la organización de los espacios, ciertamente intrincados, aprovechando la tortuosa infraestructura del museo; en la disposición de las piezas, repartidas por las paredes, vitrinas, peanas y salas de proyección, generando múltiples recorridos y experiencias; y, por supuesto, en el contenido de lo mostrado, que concita los desfiles de la victoria y las marchas de los exiliados hacia campos de concentración, los proyectos faraónicos de arquitectura conmemorativa y las incipientes propuestas del Movimiento Moderno, las manifestaciones sutiles del exilio interior y el posicionamiento reivindicativo de los expatriados, las plataformas de difusión artística internacional del régimen y los escenarios de la represión como cárceles y checas. Todo lo cual sirve en buena medida para romper los silencios historiográfico y museístico, relativo uno y casi absoluto otro, eclipsados ante la trascendencia de lo inmediatamente anterior, por la carga simbólica de la II República y el trauma de la Guerra Civil, e inmediatamente posterior, por las implicaciones del éxito del informalismo y las tensiones de la Guerra Fría, ambos con fortunas críticas muy superiores.

No en vano, el discurso curatorial diseñado por María Dolores Jiménez-Blanco parte de 1939, justo el punto final de la reciente *Encuentros con los años 30*, y llega hasta 1953, momento en el que se legitima la abstracción en España, articulando el ínterin que separa las dos fechas a la manera de “un mapa con varios caminos posibles”: *Una nueva era*, re-construcción literal y figurada de una determinada identidad nacional; *Retornos y academias*, triunfo de la figuración tradicional enraizada en la Escuela española y tímida renovación en los Salones de los Once; la dialéctica entre *Campo y ciudad*, mitificado aquél y los pueblos de colonización frente a la devaluación de las dinámicas urbanas; *La irrupción de lo irracional. El postismo*, primera y fugaz recuperación del espíritu vanguardista, de importante influencia; un pequeño *Intervalo teatral*, para valorar las aportaciones desde la perspectiva escenográfica; los *Exilios* mexicano y argentino, además de una cierta fijación con Picasso y Miró; *Arquitecturas*, solución a las problemáticas sobre la unión de las artes, la vivienda y la nueva religiosidad; *Primitivo, mágico, oscuro*, la impronta de la Escuela de Altamira y sus consecuencias en grupos como Pórtico, Dau al Set o LADAC; y la *Apropiación oficial de lo moderno*, que abriría un nuevo período tras el reconocimiento de la aparente modernidad española por parte del bloque capitalista. Un número inmenso de pinturas, esculturas, dibujos, fotografías, carteles, maquetas, cine, televisión, libros, revistas y materiales de diversa índole, a pesar del riesgo que supone mezclar lo documental y lo estético, configuran en conjunto una panorámica lo bastante amplia para introducir con soltura un debate escaso de precedentes pero a la vez también lo bastante concreta para sugerir vías de desarrollo ulterior. Y es que, aun siendo mucho lo expuesto, quizá incluso excesivo en su ambición, no se agota en ello *Campo cerrado*, sino que se desborda mediante otros recursos paralelos, oportunos hilos de Ariadna para avanzar a través del laberinto.

Cuatrocientas páginas de catálogo, prologado por Jordana Mendelson con “Frivolidades y la seducción de salvar las distancias” y epilogado por T. J. Clark con “Cuando se pierden todas las esperanzas. Picasso y *La caída de Ícaro*”, revelan un manejo exhaustivo de las fuentes y complementan el relato de las obras en sala: lo desarrolla la comisaria mediante una justificación profunda de su planteamiento, y lo avalan quince especialistas en la materia en torno a otros tantos temas fundamentales, seleccionando y comentando cada cual una antología de textos primarios. Continúa esta línea el seminario *Fieramente humanos. Estudios culturales sobre los años 40*, en el que Jesusa Vega, Jordi Gracia, Laurence Bertrand-Dorleac, Mari Paz Balibrea, Germán Labrador Méndez y Jo Labanyi hacen confluír respectivamente historiografía del arte, historia intelectual, creación artística, historia de la literatura, cultura visual y análisis filmico; y la culmina, por último, el ciclo audiovisual *Vida en sombras. El cine español en el laberinto (1939-1953)*, programado por José Luis Castro de Paz, a lo largo de diez sesiones que tratan la comedia, la propaganda, el drama, el costumbrismo, el suspense, el deseo amoroso o el éxodo rural, entre otros aspectos, desde lenguajes cinematográficos diversos.

Después de vueltas, vueltas y más vueltas, y poca revuelta por cierto, Juan Larrea nos devuelve la clave al recordar que “por tales parajes no se encuentra la salida del Laberinto. Dédalo, la conciencia constructora, sabe que sólo es posible evadirse de él por superación, batiendo alas”; y desde el cielo, gracias a la distancia y la altura de miras que proporciona el tiempo, pero con la precaución de no caer en una visión dulcificada de la realidad, alcanza uno a reconocer los callejones de la historia y los derroteros del destino. *Campo cerrado* es un laberinto para perderse, pero también para encontrarse.

PABLO ALLEPUZ GARCÍA