

En clave visual

Nieva negro

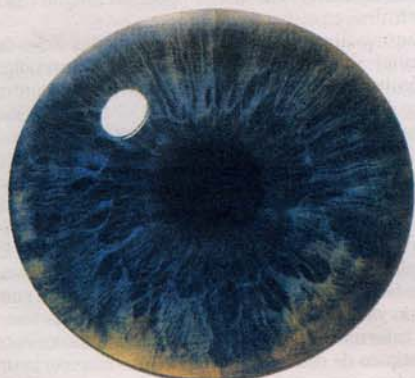
Fundación Canal. Madrid. C/ Mateo Inurria, 2
Comisario: Pablo Llorca. Hasta el 23 de agosto

EN el marco del casi extinguido PHE'04, se incluye *Nieva negro*, una estupenda colectiva formada por siete de los autores más representativos de la creación audiovisual canadiense. Atom Egoyan (*El Cairo*, 1960), dramaturgo, artista plástico y cineasta, presenta *Hors d'usage* (2002), una vídeo-instalación, con dos monitores, que recoge un emocionante testimonio y la manipulación de una grabadora de sonido de los 70, fetiche que retrotrae a la protagonista a su infancia. La pieza estrella de la muestra es *Camera* (2000), cortometraje de David Cronenberg (Toronto, 1943), que registra el conmovedor relato de un viejo actor —un impecable Les Carson— sobre la melancolía, la vejez, el deseo y la muerte.

Del también realizador Mike Hoolboom (Toronto, 1959) se proyecta *In the Future* (2003), un extracto del largo *Imitations of Life*; entre el apropiacionismo cinematográfico y la película documental, plantea una trepidante reflexión sobre la construcción de la memoria. Donigan Cumming (Danville, 1947) está representado con cuatro instantáneas de la serie *From Pretty Ribbons* (1989-1990): un desgarrador retrato de la decrepitud física y mental del ser humano, valiente desafío a la estética políticamente correcta. De Guy Maddin (Winnipeg, 1956), se ha seleccionado la expresionista *Cowards Bend the Knees* (2003), una cinta cuya visualización queda fraccionada, real y metafóricamente, en cuatro partes que hay que ver (espíjar) a través de pequeños agujeros horadados en el muro. Pionero del cine experimental, Michael Snow (Toronto, 1929) exhibe *La Ferme* (1998): una de sus «piezas estáticas», compuesta por fotogramas encadenados que muestran una vaca, multiplicada hasta formar un auténtico rebaño, que observa, curiosa, la cámara que la retrata. El dibujante Marcel Dzama (Winnipeg, 1974) se interna en el ámbito del cine con *The Arm Wrestling Bear* (2001), un divertido cortometraje, entre surreal y expresionista, con la aparente inocencia, espontaneidad y humor absurdo habituales en su trabajo.

Pocos peros se le pueden poner a esta muestra; su comisario ha acertado al elegir a creadores que comparten interés por asuntos perturbadores, tratados con sobriedad y elegancia, pero sería arriesgado afirmar que su condición de residentes en Canadá es lo que determina esta elección. En todo caso, este espléndido, aunque necesariamente parcial repaso del audiovisual canadiense es una refrescante oportunidad de paliar la sequía expositiva que asuela la ciudad.

María García Yelo



Michael Snow: *Concepción de la luz* (1992)

Andalucía vista y prevista

Pintura andaluza en la colección

Carmen Thyssen-Bornemisza
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid
Paseo del Prado, 8. Hasta el 5 de septiembre

AMÍ me gusta mucho una novela andaluza de los hermanos Cuevas, escritores al alimón, que se titula *Historia de una finca*. Pero un día me dijo José Antonio Muñoz Rojas —sabio en angloandalucismos— que de entre las más o menos cercanas, la mejor en ese punto era *La feria de los discretos*, de Baroja. Puede ser. Es novela paródica, y en eso lleva su pizca triste. Paródica —pero salvadora, que es lo difícil— de todo lo supuestamente andaluz: la maja y la navaja, lo que Juan Ramón llamaba «para turistas y complacedores de los turistas: la mansión de la jitanería exterior». Ocurre allí que un joven de Córdoba, ya medio inglés, antes de hacer pie de vuelta en su tierra, escucha que un francés le dice en el carruaje: «Nosotros conocemos muy bien España. Hay dos Españas: una, la del Mediodía, que es la de Gautier, y otra, la de Hernani, de Víctor Hugo». O sea, que lo traía aprendido. Ya en su Mediodía, Quintín, el cordobés, también piensa que «esto es sol y no aquél de Inglaterra, que parece una oblea pegada a un papel de estraza». Es decir, que su mirada no podía ya no ser... inglesa.

El último paraíso de los instintos

A Sevilla, donde la corte artística del Duque de Montpensier hizo olvidar la antigua primacía académica de Cádiz, llegaron en pleno Romanticismo los pintores ingleses David Roberts o John Fredrick Lewis, o el David Wilkie que ilustró los *Cuentos de la Alhambra* de su amigo Washigton Irving. Eran viajeros románticos como los escritores que quisieron ver en España el único territorio intocado, buensalvajista, el último paraíso oriental de los instintos en libertad que quedaba en Europa. Y lo vieron, de tan previsto que lo tenían, aunque algo decepcionados todos —como Merimée o Disraeli— por no haberse encontrado con un solo bandolero. También lo vio así Serafín Estébanez El Solitario, y un pintor de morismo parecido, José Elbo, amigo de Esquivel, de quienes es una lástima que no veamos nada en la colección de Carmen Thyssen. Pero lo que cuenta es que se ha hecho costumbre (con razón) decir que los pintores andaluces y los andaluces en general aprendieron a ver la incontaminada Andalucía con aquellos ojos foráneos ahitos de cultura. Pero es una consideración sociologista, cultural. Porque, de un mal tópico, puede resultar una buena pintura. O no. Y ése es el problema. Estos complacedores de turistas encontraron buen mercado para sus *souvenirs*, incluso en Inglaterra, adonde un marchante de «Pepe» Bécquer enviaba sus cuadros, o, allí mismo, entre la burguesía andaluza que quería amueblar sus casas a la moda majista y pintoresquista, o sea, la europea que decían aquellos viajeros, coleccionistas, sin embargo, de Murillo. Así, Andalucía —antes que Castilla y su paisaje krausista, descubiertos por Francisco Giner, que era de Ronda— fue España, al menos a efectos imaginísticos. Sobre todo la Andalucía mora, esa tan actual en la actual tibetanización de España (que decía Ortega) nacida de la coyunda imaginaria que tan bien ha explicado en sus libros Serafín Fanjul.

Si estas pinturas andaluzas del tramo romántico no pertenecieran a la colección de Carmen Thyssen, podrían pasar. Son tremendas. Y es pena que la visión de Pérez Villamil —ya muy inglesizada, a fuerza de ver cosas de Roberts y estampas recortadas de revistas— no dé aquí más que las bambocadas bandoleriles o las a duras penas *vedute* de Barrón (que pintó otras veces algo mejor) o Cortellini o Manuel Cabral Bejarano (que aprendió a pintar al fin de sus días). Estas reyertas de mesón sólo



Fragmento de *Un paseo por el río* (1890), de Sánchez Perrier

se parecen a esos cuadritos con muñecos intercambiables que explican las combinaciones de los mestizajes hispanoamericanos. Ciertamente y en general, hubo que esperar a que Carlos de Haes sustituyera en San Fernando a Villaamil para que la observación positiva ocupase ante el paisaje el sitio fantástico de la invención romántica de segunda mano. Y a que hubiera mejores pintores, claro. Yo recuerdo mi encantamiento adolescente ante cuadros del Museo de Málaga, el mórbito y espeluznante de Simonet, *Noche clara en la Caleta*, del valenciano Muñoz Degraín, o el preciosista *Después de la corrida*, de Denis Belgrano. Me embelesaban. Tampoco hay aquí ejemplos comparables de ese segundo tiempo. Hay acuarelas de Wessel de Gumbarda, remedos fortunescos de Mariano Obiols y José Gallegos, varios casaconistas o monaguillistas, aunque no Salvador Viniegra.

El verdadero observatista

Por su parte, Moreno Carbonero o Reyna Manescau se acercaron a Martín Rico y sus venecias, de las que nos quería librar en 1897 y desde la revista *Luz*, Santiago Rusiñol. Quien conoció a Haes y aprendió de él fue el marinista Emilio Ocón, aunque el verdadero observatista, como sí se ve aquí, el verdadero Beruete andaluz fue —a veces— Ricardo Verdugo Landi. Antes, José Jiménez Aranda, mucho más interesante en sus pinturas intimistas que en las que aquí se muestran, había formado, ya viejo, su particular Escuela de Barbizon en Alcalá de Guadaíra, donde se ejerció el corotiano Sánchez Perrier. Así que, lo que se dice haber... aquí hay cosas. Pero no como el *Interior de la Fábrica de tabacos de Sevilla* (que está en Sevilla), de Gonzalo Bilbao, que en general ejerció la «jitanería exterior», o como los paisajes de José Arpa y Perea. La única pintura que, a fuerza de exacerbarlo, rebasó el tópico de ella misma fue la de Romero de Torres. La razón por la que una pintura sobrevive al tópico extrapictórico bajo el que se presenta es incierta, pero —cuando se da— evidente. En la mayoría de estas pinturas no se da. Nos queda, eso sí, un como encantamiento azoriano, un aroma de flor de naranja entre la penumbra de los cuadritos, sobre aparadores de los que cuelgan puntas de pañitos de encaje. Pero este ya es otro asunto.

Enrique Andrés Ruiz