

El deshielo de la memoria

Ilya y Emilia Kabakov

Centro de Arte Contemporáneo
Alemania, s/n. Málaga
Hasta el 21 de mayo

Por J. B. Díaz Urmeneta

LOS 22 CUADROS que forman la muestra de entrada sorprenden. Grandes lienzos cubiertos de blanco muy matizado del que surgen fragmentos de paisajes o figuras: todo un contraste con los espacios adustos, reflexivos aunque no libres de humor, de instalaciones como *El palacio de los proyectos*, expuesta hace años en Madrid. Pero la sorpresa pasa. Pronto se advierte que las pinturas, pese a los heterogéneos formatos, componen un espacio calmado en suave contrapunto con las paredes del museo.



Under the snow. Pintura número 4, de Ilya y Emilia Kabakov.

Hace más de treinta años, Ilya Kabakov trabajó otras *Pinturas blancas*. Eran obras que se apartaban de otros monocromos en la pintura rusa: no anticipaban el *final lógico* de la pintura (como pretendió Rodchenko) ni evocaban el punto cero del que brota toda fecundidad (como perseguía Malevich). Los cuadros de Kabakov aludían a una *exposición imaginada* y su blanco expansivo apuntaba a la inviabilidad del arte en un régimen totalitario o empujaba al espectador a la audacia de *imaginar por sí mismo*, o quizá sugiriera ambas cosas.

Pero en la presente exposición el blanco une a su valor conceptual otros claramente icónicos: habla de nieves, hielos o nubes,

según la triple denominación de la serie, *Bajo la nieve*, como reza el título, pero también *Deshielo* o *Más allá de las nubes*.

Las figuras que aparecen en los desgarrados de la blanca superficie recuerdan en efecto a las vistas desde un avión que sobrevuela un campo de nubes y también sugieren la variedad que oculta una sociedad presuntamente uniforme. El término *deshielo* completa la polisemia: ¿alude a la apertura de los primeros años del Gobierno de Jruschov, tras morir Stalin, o es una fértil imagen de la memoria involuntaria? Ésta *retiene* el pasado, *congelándolo*, y lo devuelve después en jirones que mueven la fantasía.

El proceso de la serie hace pensarla en esta dirección. Las figuras de la primera tela parecen evocar imágenes (no escenas) populares rusas, que en las siguientes lo son de la sociedad soviética (desfiles militares, culto al *líder*, brillante plano del metro de Moscú o un esforzado estajonovista). El lenguaje pictórico evoca con ironía el del *realismo socialista*. El sexto lienzo cambia: el blanco se expande, dejando sólo cuatro pequeñas brechas y en el séptimo, cuando los huecos vuelven a abrirse, aparecen rostros menos precisos, solitarios y expresivos. Muy pronto las figuras parecen girar: vuelven la espalda al espectador y atienden hacia *el otro lado*, un *tercer espacio*, ya evidente en la undécima pintura, que abre un nuevo espacio en el fondo del cuadro. Así, a la estampa propagandística y a las figuras de la desazón suceden paisajes no exentos de ingenuidad. Acaban también contrayéndose hasta reducirse a una grieta o un enigmático círculo en el vigésimo cuadro. En el siguiente, el mayor de la serie, se pierde toda narración: los huecos abiertos en el cuadro muestran rostros y motivos diversos, separados entre sí.

Esta cadencia hace pensar en un vasto ejercicio de la memoria donde los hilos biográficos y los sociales, la experiencia y la esperanza se entretienen. Refuerzan esta impresión los cuidados dibujos preparatorios: trazos y manchas parecen huellas de una esforzada elaboración.

La obra reciente de los Kabakov ha insistido en este quehacer aunque las figuras aparecen ahora en planos quebrados de perfiles geométricos, como los de un cristal al romperse. Las obras expuestas en Málaga retienen, por su factura, una reflexión más densa sobre la propia pintura: qué oculta y qué deja ver, aunque esto último sea en ocasiones un mal recuerdo, otras veces una esperanzada ilusión y otras la prosa con que encadenamos las horas y los días. ●



Amorfosis 003, de A. Ortiz.

Aitor Ortiz

Galería Max Estrella
Santo Tomé, 6. Madrid
Hasta el 23 de mayo

TAL VEZ los dos géneros más antitéticos en las artes sean la escultura, que se manifiesta como una masa sólida y pesada que ocupa un volumen en el espacio, y la fotografía, que se concreta en una finísima emulsión, literalmente virtual, adherida a una superficie plana. Precisamente este antagonismo ha atraído a muchos artistas que practican la escultura, la fotografía o ambas artes a la vez. Desde luego, las posibilidades que se están experimentando en estos últimos lustros son múltiples y sorprendentes. Aitor Ortiz (Bilbao, 1971) es un fotógrafo que se ha especializado en la fotografía de arquitectura, un subgénero enormemente interesante y nada fácil de realizar. Creo que este dato es interesante para comprender algunos de los rasgos de su obra "creativa", ya que la fotografía de arquitectura reclama una visión analítica y un conocimiento de las cualidades espaciales. De la misma manera que el arquitecto construye el espacio, el fotógrafo, que tiene que transmitir las cualidades de ese espacio, debe construir las imágenes que de él ofrece. Esa construcción visual pasa por la elección del punto de vista, la posición del ojo espectador, el cálculo de la mejor distancia focal, la relación de escalas, la calidad de la luz y de las sombras arrojadas, etcétera. La fotografía arquitectónica, al contrario de lo que se pueda pensar, no es objetiva. Estos rasgos del "oficio" sin duda le han servido a Aitor Ortiz para intentar una representación del espacio que escape de la mera imagen para cobrar volumen y, después, para terminar invadiendo las salas en las que expone.

Precisamente partiendo de impecables imágenes en blanco y negro del desaparecido edificio Windsor, tomadas después del incendio, construye físicamente unas torres que distribuye por el espacio de la sala como si fueran esculturas. No trata de dotar de volumen a las imágenes sino "construir" con fragmentos de ellas, cortados en tiras regulares, unas secuencias de imágenes que siguen la trama de las ventanas y que, en su repetición, dotan de ritmo a los volúmenes. Pero la expresión más interesante de lo que la fotografía en el espacio puede aportar a la escultura la consigue con una gran fotografía de una pieza de hormigón, abstracta y muda, que, mon-

tada sobre una plancha de aluminio plegada, conforma un espacio interior al apoyarse sobre un rincón de la sala. J. Maderuelo

Bernard Plossu

Centro de Arte y Naturaleza
Doctor Artero, s/n. Huesca
Hasta el 14 de junio

ENTRE LOS años 2007 y 2008 Bernard Plossu realizó diversos viajes por la provincia de Huesca con el objetivo de registrar el paisaje; el resultado son las más de 300 fotografías que forman esta exposición, titulada *Pais de paisajes*. La relación de la obra de Plossu con el viaje y la experiencia, algo que le caracteriza, está nítidamente presente en este conjunto de imágenes, al igual que su sentido de la percepción estrechamente vinculado a conceptos como la sensación, la evocación o la emoción. Y sin embargo, este acercamiento al territorio, pese a contener todos los rasgos que le caracterizan, presenta una cierta esencialidad que matiza su mirada. Hay dos elementos que llaman la atención, en este sentido. Uno es el control que ejerce sobre la imprecisión, un recurso habitual en su trabajo. Aquí no juega en ningún momento con la nitidez de las imágenes, con el descentramiento del encuadre o con el movimiento. El otro es la ausencia de la figura humana. Plossu se mantiene alejado de unos núcleos de población que sólo observa desde lejos como si en ningún momento quisiera romper el diálogo íntimo con la naturaleza que parece presidir su itinerario. Un viaje



Hoya de Huesca (2008), de Bernard Plossu.

que se inclina por la mirada lenta, por el paseo más que por el desplazamiento, por el encuentro más que por la búsqueda del punto privilegiado de observación. La presentación de las obras privilegia la agrupación de las imágenes buscando el diálogo antes que el contraste: el caminar del fotógrafo dialoga con el volar de los pájaros; el detalle conversa con la montaña; lo habitado, con la ruina; el horizonte, con el camino; lo vegetal, con lo mineral. No hay en estas fotografías un juego de tensiones sino una conciliación en la que la evocación del tiempo se construye con la misma densidad en unas ruinas que en las formaciones geológicas. Plossu parece haber encontrado en este trabajo, contenido y esencial, la expresión de lo que considera el ciclo natural que envuelve al hombre y a la naturaleza. Alberto Martín

EXTRAVÍOS Grupo

Por Francisco Calvo Serraller

EN 1902, EL HISTORIADOR del arte Alois Riegl (1858-1905), uno de los más brillantes representantes de la Escuela de Viena, publicó el ensayo titulado *El retrato holandés de grupo* (La Balsa de la Medusa), que acaba de ser traducido a nuestra lengua con un siglo largo de retraso. "¡Nunca es tarde, si la dicha es buena!", dice el proverbio español y habrá que darle la razón. Antes o después, ¡qué más da!, todavía me sigue sorprendiendo que, al filo del siglo XX, alguien mirase un cuadro desde la perspectiva de lo que significa un "grupo", término etimológicamente extraño, que accede a nuestra lengua a través del uso italiano, pero sin que su raíz sea latina, sino germánica. Según Corominas, procede del gótico *Krupps*, que significa "objeto abultado", que es, si se aplica a un conjunto de seres humanos, como una agregación de filiación indiscriminada. Es cierto que, al fin y al cabo, los hombres hemos sobrevivido gracias a formar, en primera instancia, bolsas abultadas, pero a las que después hay que pesar y medir, algo de lo que se ocupa la física, la matemática, el derecho,

pero también el arte, que traslada el asunto a otra dimensión cualitativa.

Según Riegl, el arte clásico antiguo y su recreación renacentista moderna se encargaron de ordenar los grupos, no sólo determinando la identidad de cada uno de los miembros de un conjunto, sino, sobre todo, organizando su destino común a través de una historia con sentido. Este sentido era simultáneamente moral y artístico; esto es: el grupo debía ser a la vez bueno y bello, o, lo que es lo mismo, al concertarse un colectivo en una misión común ejemplar, resplandecía. Pero "fijar, pulir y dar esplendor" es un noble oficio para épocas donde hay tan escasas mudanzas que no merece la pena prestar atención, ni a lo que pasa, ni a lo que se hace, porque, al fin y al cabo, cualquier irregularidad se puede agrupar en un bulto depositado a extra-muros.

De todas formas, cuando no se logra reciclar ese creciente desorden residual, hay que inventarse un orden más elástico, que permita abordar el orden desde

fuera. Esto es lo que acaece, a partir del siglo XVI, en la soterrada disputa entre el arte italiano y el nórdico, buscando el primero embutir la realidad objetiva en una representación cúbica, mientras que el segundo se evade por entre el espacio libre que circunda la figura o que rebulle en su interior. Es entonces cuando se fragmenta un conjunto y la energía liberada da libre curso a múltiples grupos que campan, cada uno, por sus respetos, a su aire.

Se puede trazar la historia, como Alois Riegl pulcramente lo hace, del retrato colectivo holandés, pero lo esencial del nuevo modelo no es tanto las características formales del modo en que un grupo de personas organizan su nueva imagen, sino la energía incontrolada que les impulsa a hacerlo hasta acomodarse. La historia del arte es la narración de cómo se han rellenado los huecos para que todas las figuras encuentren su lugar, pero el arte se ocupa siempre de quienes no han salido en la foto. No hay quien predetermine cuál es su objetivo, porque dispara al bulto. ●