

DAMIÁN BAYÓN

COMPARAR LO INCOMPARABLE: DE LA COLECCIÓN BARNES A MUCHO DEL ARTE ACTUAL

I

Como crítico suelo impacientarme con la conducta generalizada en estos últimos quince o veinte años, tanto por parte de museos, bienales y ciertas galerías privadas, que apañan algunos movimientos y artistas plásticos practicantes del llamado arte conceptual y sus derivados. Como historiador —¿Dr. Jekyll y Mr. Hyde?— suelo ser más sereno si aplico la célebre fórmula del francés Fernand Braudel al distinguir entre la *duración larga* y la *duración breve*.

Yo he trabajado siempre con la duración larga y he descreído de las modas efímeras, que son eso: "modas", justificables en la ropa y hasta en las costumbres, todas ellas en la órbita de la duración breve. En una reciente encuesta, los directores de instituciones dedicadas a la plástica contemporánea, se asombraban del desapego del público ante buena parte de lo que esas mismas instituciones promueven. Para ellas, la única forma de llenar la caja de caudales consiste en organizar —de buena o mala fe— enormes muestras de esos grandes maestros que van de fines del siglo XIX hasta mediados del nuestro: no vale la pena citarlos uno a uno, los conocemos todos. Y es que la gente de cierta cultura, sin ser necesariamente especialista, busca en las distintas expresiones artísticas del pasado reciente: inspiración, estímulo, y esa, en nuestros días mala expresión: el *placer estético*. Es decir, algo capaz de enriquecerlo sensible o intelectualmente, o ¿por qué no?, ambas cosas a la vez.

II

El acontecimiento de este otoño-invierno parisiense lo constituye la posibilidad de ver una buena parte de la fabulosa Fundación Barnes, de Merion (Pennsylvania), lujoso suburbio de Filadelfia.

Vaya aquí ahora una escueta información biográfica: de origen humilde, Albert C. Barnes (1872-1951) estudió medicina y pronto se hizo millonario explotando comercialmente un antiséptico —famoso en su tiempo— que se

llamó "Argyrol". Desde 1912 empieza a coleccionar pintura francesa, y diez años después decide establecer una Fundación con su nombre, cuya característica —inesperada— fue la de estar dirigida a la educación de sus propios empleados y obreros, ya que los críticos de arte lo exasperaban, por lo que les impedía sistemáticamente el acceso a su colección. Yo debí de verla allá por los años cincuenta, después de recibir, por carta, una primera negativa. Funcionarios importantes del MOMA de Nueva York contaban que algunos de ellos se llegaron a "disfrazar" de plomeros o electricistas, para echar aunque sólo fuera un simple vistazo a la célebre casa y sus tesoros. Hay anécdotas reveladoras. A la muerte del temible coleccionista, las autoridades tomaron cartas en el asunto y ahora, al menos, la Fundación está abierta al público en general durante los fines de semana.

Esta vez, aprovecho la inauguración de prensa y, entre un gentío indescriptible me precipito al Museo d'Orsay, en París, consagrado al arte de la segunda mitad del siglo XIX. La dirección ha decidido desocupar esta vez todas las salas de la planta alta dotadas de claraboyas y, por lo tanto, de luz natural, para mostrar en condiciones ideales esos cuadros "invitados". Lástima que la parte final de la exposición —donde se muestran cuadros de Picasso, Rousseau, Modigliani y otros pintores— no pueda verse igualmente bien en otras galerías más pequeñas; hay que recordar que el actual museo fue una antigua gran estación de ferrocarril y todo el ingenio arquitectónico moderno no pudo solventar los problemas de un itinerario de veras racional.

III

Advierto al lector que —en este caso—, para mí, los "cuatro jinetes de este triunfante Apocalipsis" son: Renoir, Seurat, Cézanne y Matisse. Que me perdonen por esta vez los otros, vale decir: Manet, Monet, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-

Lautrec, el Aduanero Rousseau, Picasso, Braque, De la Fresnaye, Soutine y Modigliani. Justifico mi selección alegando, no sólo que los citados cuatro artistas señalan distintas direcciones, sino que además son quienes están representados por mayor número de obras y —como ocurre especialmente en los casos de Seurat y de Cézanne— por algunas de sus más significativas.

Desde las primeras salas asistimos a la "explosión" de Renoir, pintor, por antonomasia, de la mujer, tal como en el siglo XVI lo había sido Tiziano. Últimamente entre un público que se considera elitista ha sido un lugar común encontrar cursi a Renoir, un artista que, como se dice en inglés *you love to hate*. Lo que pasa es que esa pintura carnal es para estómagos fuertes, carnal pero no vulgar, ya que a partir de la mujer "real" que le posa, Renoir inventa un juego de interferencias de formas curvas, de tonos nacarados que tiñen todo lo que rodea a esa mujer ideal —vestida o desnuda—: niños, frutas, paisajes, jardines en sol y sombra, el agua del mar, todo el cielo.

Domina este conjunto *La fuente* (1895-97), un cuadro apaisado, reposante, todo en rosas, malvas, verdes tiernos. En Merion se enfrenta a la enorme composición mural de *La danza*, de Matisse, friso en donde, el pintor más joven, logró el propósito de integrar la dinámica de los cuerpos estilizados con la severa linealidad de una arquitectura moderna de intención clásica.

Georges Seurat (1859-91), de breve existencia, revoluciona el arte de otra manera. Si los tardo-impresionistas —cuyo modelo sigue siendo Renoir— buscaban lo cambiante de la atmósfera, los brillos encontrados, Seurat, en cambio, con su teoría del divisionismo de la pincelada en multitud de pequeños puntos cromáticos perseguía una especie de estatismo monumental. Lo fue elaborando a través de los años hasta hacerlo fructificar en amplias telas que fueron centro de atención de algunos jóvenes. Su muerte prematura lo deja como un caso aparte, ya que ninguno de sus continuadores —salvo Matisse— compartió su talento.

Barnes tuvo la oportunidad de comprar las *Modelos posando* (1886-88), gran cuadro de casi dos metros de alto por dos y medio de ancho, donde Seurat despliega una composición triangular que sólo alguien como él podía atreverse a postular. Se trata de tres desnudos femeninos en las tres posturas fundamentales: de espaldas, de frente y de perfil, contra un fondo que no es un telón neutro sino dos



Georges Seurat, *Modelos posando*, 1886-1888.

muros en perspectiva angular. La figura central divide el cuadro en dos zonas: del lado izquierdo se ve un fragmento de otra enorme tela de Seurat, su *Domingo estival en la Grande-Jatte* (hoy en Chicago); por el lado derecho, una simple pared donde cuelgan cuatro cuadrillos y un bolso. El "puntillismo" de Seurat fue sólo utilizado con talento por su propio inventor: puesto que en vez de transformar la tela en un simple mariposeo de manchitas cromáticas, esa misma atomización le sirve para "construir" su cuadro, de modo opuesto a como lo iba a hacer Cézanne.

Cézanne, justamente, otra de las pasiones del coleccionista Barnes. Recuerdo cómo, de joven, me intrigaba la críptica dedicatoria de Elie Faure en su fascinante *Historia del arte*, que era mi biblia. Rezaba esa dedicatoria: "A Renoir, a Cézanne", como si se tratara de los dos polos de una misma excelencia. Ecléctico como Elie Faure, era también, pues, el coleccionista norteamericano, ya que sabía ir del Renoir de la fosforescencia de "la carne que tiente con sus frescos racimos" (Darío *dixit*), a las geométricas construcciones cezannianas, menos austeras de lo que tal vez puedan parecer a primera vista.

Cézanne es un excelente ejemplo del artista que afronta el partido opuesto a su vocación inicial. Su pintura comenzó siendo pastosa de materia, barroquizante en la pincelada, de tonos oscuros como resabio de un romanticismo tenebroso. Hay aquí unos primeros *Bañistas* (1875-76), todavía de trazos cargados de pigmento, aunque el obsesivo tema (pintó más de doscientos "Bañistas", masculinos y femeninos) esté tratado ya con una composición moderna. Y apenas nueve años más tarde comienza una *Montaña Sainte-Victoire* (1885) que le llevará dos lustros terminar, en que la técnica es la opuesta: so-

bría, de capas transparentes de colores claros aunque no saturados, como azules, tierras, ocre, verdes, rojos, violetas.

El museo invitante no ha querido privarse de comparar algunas telas suyas con las de la colección Barnes; es así como vemos —lado a lado— dos estupendas naturalezas muertas (de los años noventa), amplias, que podrían ellas solas, hacer la gloria de un artista. No obstante, los "platos fuertes" de Cézanne son aquí dos, que menciono por orden cronológico: los *Jugadores de cartas* (1892-94, 1.34m X 1.81m) y las *Grandes bañistas* (1900-05, 1.32m X 2.19m).

El primero es un clásico entre sus escenas de interior, con tres personajes activos y dos comparsas, más una mesa "protagonista", ya que sus rectas organizan el resto del cuadro todo en curvas. Nada queda inerte, todo esta vibrando mediante sub-tonos que tejen una sorda gama terrosa bajo una dominante general azul. Un "partenón" de cuadro, donde no hay nada que agregar o que poner ("no le toques ya más, que así es la rosa", advertiría Juan Ramón, más tarde).

Con las *Bañistas* —verdadero "testamento" del propio año de su muerte— debo de hacer mi *mea culpa*: nunca ese tema de Cézanne ha contado entre mis favoritos. No obstante, esta vez, me siento anonadado ante tanto atrevimiento: los ejes de todas esas mujeres y troncos de árboles, convergen hacia un punto alto que queda fuera del cuadro, como si se tratara de las varillas de un abanico invertido. El color se ha vuelto a oscurecer, las nubes del fondo impiden que la mirada se pierda en lejanías: todo está indicado y nada queda insistido. No es un cuadro fácil —hay que convenir— sino una obra tan fuerte como el mejor de los murales de cualquier época y escuela.

En fin, Matisse para terminar. Y un Matisse que Barnes se entretuvo en mostrar en su evolución, como ningún otro museo del mundo puede hacerlo. Están aquí, desde los inicios en 1904 como *Lujo, calma, voluptuosidad* (del verso homónimo de Baudelaire), de un puntillismo un tanto ingenuo, del cual, casi instantáneamente, va a surgir la invención "fauve", fragmentada aún en *La dicha de vivir* (1905-06), pista que les regala a esos jóvenes que eran entonces Derain, Braque, Vlaminck, para pasar

—él— a otra cosa, incalificable, que de ahora en adelante deberemos llamar el *matissismo*, pues no entra en ninguna otra clasificación. De 1908 a 1918, Matisse hará crecer una de las ramas principales de la pintura moderna, sin perspectivas fugadas, a puro cromatismo, herencia de un Gauguin que fuera cambiante, provocador: el *Rifeño sentado* (1912), es un buen ejemplo de lo que digo. Toda nuestra sensibilidad actual está prefigurada desde hace ochenta años por este gigante: nuestras favoritas y violentas oposiciones tonales (en la ropa, la decoración, la publicidad), aplicadas a través del arabesco, mediante una suerte de "rapidez de captación" por parte de quien pinta, simétrica de la "rapidez de captación", por parte de quien mira.

El resto es historia: desde las "odalisca" de los años veinte, cuando el artista pinta en Niza su "harem", en la luz tamizada que se filtra por las persianas, hasta la gran composición ausente: los tres monumentales lunetos de *La danza* (1932-33), de la cual hay aquí, en París, la primera versión en el Museo Municipal de Arte Moderno. Sólo cuerpos grises, sin detalles, moviéndose frente a un fondo de grandes rayados diagonales en rosa, azul y negro. Nada más y nada menos.

IV

Corolario: no culpo a la época presente de una involuntaria crisis plástica: *el espíritu sopla cuando quiere*. Lo único que reclamo es reconocerla. Por siglos, Inglaterra no produjo grandes pintores, había que importarlos: Holbein en el siglo XVI, Van Dyck en el XVII. A partir de entonces, en el XVIII aparecen los grandes retratistas como Reynolds, Gainsborough y, más tarde —ya en el XIX— Constable, Turner, precursores de todas las modernidades empezando por el impresionismo.

Sepamos esperar: mi maestro argentino, Jorge Romero Brest nos decía desde 1960 que la pintura de caballete estaba "terminada" y los pintores "muertos": él también confundía duración larga con duración breve. Hay todavía cosas inéditas en la plástica, cosas que un día, artistas que no podemos *a priori* prever, nos propondrán. Conste que no estoy, sistemáticamente en contra de lo que se hace ahora. Lo estoy contra los responsables de museos, bienales, galerías privadas que sólo privilegian lo absurdo, aburrido, chocante. La inmensa mayoría de los artistas valiosos —hoy ignorados o rechazados arbitrariamente— saben que siempre estoy con ellos. ■