

> rativo para consumo de la nueva burguesía francesa y americana ávida de placeres estéticos y temas poco comprometidos ideológicamente.

Pintura volumétrica

Con cincuenta y cuatro años Gérôme inicia su carrera escultórica con el mismo interés con el que se volcó en la pintura volumétrica que ya entonces presagiaba un escultor en ciernes. Su modelo fueron las *tanagras*, figuras femeninas de terracota pintada, encontradas en las excavaciones de la localidad griega de Tanagra. El nuevo escultor ensaya alegorías de diosas mitológicas policromadas, modeladas con mezclas de materiales diversos, mármol, bronce, estuco, marfil y piedras preciosas. Sus efigies tendrán un éxito comercial inmediato e influirán tanto en el Modernismo, Lambert Escaler, como en el Art Decó, en los inquietantes mármoles pintados del vasco Quintin de la Torre y en el arte Kitsch contemporáneo.

La crítica, tanto académica como progresista, nunca toleró su éxito comercial ni su aparente falta de valores. Émile Zola, crítico de arte ilustrado y agudo, resaltando los aspectos negativos de la labor de Gérôme dio en el clavo: *pinta un cuadro para que sea reproducido mediante la fotografía y el grabado y se vendan así millones de ejemplares. Aquí el tema lo es todo, la pintura no es nada, la reproducción vale más que la obra*. Estaba hablando de las relaciones comerciales que estableció Gérôme con su suegro el impresor y galerista Adolphe Goupil. Los cuadros reproducidos en grabados se vendieron a centenares. El pintor ambicionaba llegar a un público mayoritario y buscaba deliberadamente temas impactantes. Extremó el exotismo teatral en sus escenarios africanos, llenó de truculencia su iconografía romana, *Ave Cesar, morituri te salutant, La última oración de los mártires cristianos, Pollice Verso, La muerte de Cesar*. También vendió erotismo en sus baños orientales o

El pintor ambicionaba llegar a un público mayoritario y buscaba deliberadamente temas impactantes

escenas de taller, en los que se autorretrata, antes que Hitchcock o Woody Allen, puliendo una estatua de mármol o limpiando las herramientas con una esponja mientras observa a la modelo desnuda. Cinco fotografías de Louis Bonnard, seguramente planificadas por el propio Gérôme, sobre sus sesiones de trabajo, forman una secuencia narrativa a modo de fotogramas consecutivos. Era la última vuelta de tuerca de un pintor que auguraba un cineasta. |



Recorrido

¿Qué no(s) dice Samuel Beckett?

Beckett Films
CENTRO ANDALUZ
DE ARTE CONTEMPORÁNEO (CAAC)
SEVILLA

Comisarios: Javier Montes y Yara Sonseca
Monasterio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas
Av. Américo Vesputio, 2
Tel. 955-03-70-70
Http://www.junta-deandalucia.es/cultura/caac/
Hasta el 20 de marzo

MARCELO EXPÓSITO

¿Qué hace a Samuel Beckett tan atractivo para el arte contemporáneo? La potencia de su acercamiento al soporte audiovisual que toma cuerpo a partir de *Film* (1964) es un motivo inapelable, pero no explica por sí solo su presencia regular en la teoría, la crítica y la práctica expositiva de los últimos quince años. Aventuramos una hipótesis: Beckett permite recrearse en una suspensión discursiva entre idealismo y materialismo, característica de la crisis estructural inmanente de la teoría estética que caracteriza al sistema del arte tal y como lo conocemos desde la segunda mitad del siglo pasado.

Nadie lo ha enfocado mejor que Jenaro Talens en su epílogo al *Teatro reunido de Beckett* (Tusquets, 2006). La escritura de este, por una parte, está “basada en la borradura del autor, en la impersonalidad”. Pero, por otra, el escritor es recuperado como fuente de autorización omnipresente, de forma que la tendencia de esa escritura al olvido y al despojamiento acaba por ser comprendida como el prolongamiento subjetivo –la mudez y la negativa a colaborar en cualquier ejercicio interpretativo de su corpus de obra– de un autor idealizado. Beckett, leído a través del arte contemporáneo, suele resultar

así curiosamente *duchampizado*: ambos, Beckett y Duchamp, nos enseñarían que se resiste al ruidoso mundo exterior de la banalización y saturación comunicativa mediante el progresivo silencio de la obra de arte, incluso del propio artista.

Evidenciar contradicciones

Hay dos procedimientos desveladores que el arte contemporáneo puede efectuar a propósito de Beckett. El primero fue puesto en práctica por la Documenta X (1997), y consiste en evidenciar tal contradicción. Beckett, nodo temático de esa Documenta, era emparejado con un texto de Adorno quien, en 1961, apreciaba cómo la escritura de aquél rechazaba servir para una ilusoria adaptación al mundo, identificándola así con el resistencialismo que una obra de arte ejerce mediante su irreconciliación con el orden. Pero a la vez se le situaba junto a la crítica que Joseph Beuys dirigía al silencio de Duchamp: “está sobrevalorado”, puesto que, al tiempo que suspende la naturalización institucional del lenguaje, remite a un idealismo de la gestualidad autorial, mistificando el trabajo que produce el arte.

El otro procedimiento fue ejercido por una exposición del Macba, *Un teatro sin teatro* (2007). Consiste en devolver al espectador la po-

testad de actuar como un sujeto activo frente a la pretendida opacidad de la obra: situando el cuerpo del sujeto –y no la obra ni su autor– en el centro del problema. Eso permite hacer también la retrospectiva de la obra filmica, televisiva y radiofónica de Beckett que ha sido literalmente *instalada* en el CAAC de Sevilla. Pero se diría que lo permite de una manera paradójica. El inteligente texto curatorial –firmado por Yara Sonseca y Javier Montes– abunda en la contradicción diagnosticada por Talens: la precisa lectura materialista de la obra beckettiana, que identifica elementos clave –por ejemplo, a propósito de la imposibilidad de reducir la imagen a ideograma–, convive con apelaciones constantes al autor como fundamento y con una inquietante vindicación del silencio y de la incommunicabilidad que no deja espacio para pensar de qué manera esa estética negativa pueda producir un espectador emancipado, productor de sentido.

Y sin embargo, la inmejorable distribución de las proyecciones en los fríos, húmedos, sombríos y reverberantes espacios del antiguo monasterio tiene como correlato una experiencia espectral exigente, que obliga a escuchar con el cuerpo lo que Beckett dice casi sin palabras. Los cuerpos fragmentados que en las obras audiovisuales y sonoras de Beckett susurran, murmuran y gritan, se solidarizan en la muestra del CAAC con un espectador que aprecia ahí cómo el silencio beckettiano puede ser también entendido como un desplazamiento del lenguaje verbal en favor de una centralidad del problema de la subjetividad, encarnada esta en un cuerpo que puede *hacer decir* a la obra en contra incluso de sus fundamentos de autoridad. |

‘Geister-Trio’
FOTOGRAFÍA: HUGO
JEHLE