

Entrevista con Christo y Jeanne-Claude

La libertad de lo fugaz

Se les conoce, sobre todo, porque envolvieron el Reichstag, pero su obra no se cifra en esa propuesta ni todo en ella es envoltura. Hablan a dos voces pero parecen una sola persona, y lo que dicen lo dicen con aplomo y soltura. Son dos grandes artistas del siglo XXI y están en el umbral de un nuevo proyecto.

De perfil respecto de Broadway, entre el esnobismo del Soho y el caos de Chinatown, habitan y trabajan Christo y Jeanne-Claude. Es viernes en Manhattan, frenético y nervioso, prendido del calor incendiario de agosto. En la esquina de Mercer Street, un letrado del Ayuntamiento advierte las penas contra quienes pinten grafitos, adorno del que goza, por entero, el cascarón de la casa de la pareja. Jeanne-Claude generosamente me recibe y me guía hacia la sala de visitas, que también es su galería privada. En las paredes cuelgan dibujos de *The Gates*.¹ En una vitrina al fondo se encuentra *Package 1961*, y las latas que envolviera Christo en 1958 sobre un pedestal. Christo aparece.

MAITÉ IRACHETA: *El mundo para ustedes parece tener la escala de una maqueta. ¿Cuál es el método de planeación de sus proyectos artísticos? ¿Es accidental? ¿Viajan buscando o viajan para encontrar? El de techar el río Arkansas, por ejemplo, cuya concepción inicial resultó del viaje que hicieran a Colorado con un amigo.*

CHRISTO: Queríamos buscar un río. Encontramos 89 en las montañas Rocallosas, y de éstos elegimos uno. Para algunos proyectos viajamos buscando, pero hay otros en los que sabemos exactamente lo que queremos. No es accidental.

JEANNE-CLAUDE: Si queremos envolver el Reichstag en Berlín no tenemos que buscar el Reichstag; sabemos exactamente dónde está el Reichstag, y sabemos dónde está el Pont Neuf de París y dónde Central Park. Sabíamos dónde estaban las islas de Florida que rodeamos [con tela color Pepto Bismol]. Pero, si que-

remos colgar una cortina gigante color naranja entre dos montañas, tenemos que salir a buscarlas en los valles. Si queremos sembrar sombrillas en Estados Unidos y en Japón, tenemos que viajar hasta encontrar los lugares adecuados. Son dos métodos distintos.

¿Por qué envolver el Reichstag?

JC: Por ser el Parlamento Alemán.

C: Desde 1961 surgió la idea [culminó en el 95]. Queríamos convertir un edificio público en una obra de arte, las opciones eran o un parlamento o una cárcel. Yo provengo de la Bulgaria comunista, de la que escapé en 1957, y quería hacer algo entre el Este y el Oeste. Berlín es la única ciudad en el mundo donde los dos puntos se entrelazan dramáticamente. En 1961, cuando se levantó el muro, el Reichstag —que era el viejo Parlamento alemán— quedó dividido; técnicamente estaba en la zona militar británica, pero catorce metros del edificio se encontraban en la zona militar soviética. Por eso decidimos envolver el Reichstag. Si hubiera nacido en Nebraska probablemente el Reichstag no habría significado nada para nosotros.

¿Por qué no una cárcel?

C: El Reichstag resultó más atractivo, su papel en el siglo XX fue



Costa envuelta, 90,000 metros cuadrados de tela y 56,3 kilómetros de cuerda, Little Bay, Sydney, Australia (1968-69), de Christo y Jeanne-Claude.

¹ *The Gates*, por Christo y Jeanne-Claude, proyecto para el Central Park de Nueva York. El proyecto se inició en 1979 y se materializará en febrero del 2005. La instalación estará conformada por 7532 puertas (4,87 metros de alto, anchura variable entre 1,82 y 5,48 metros) que se colocarán a lo largo de los 37 kilómetros de veredas que hay en Central Park. Unas cortinas de tela color azafrán se suspenderán del tubo superior de las puertas a 2,13 metros por encima del suelo. Las puertas tendrán una distancia de tres a 4,5 metros entre cada una, para permitir que la tela ondee horizontalmente hacia la puerta siguiente, y estos lienzos podrán observarse de lejos y desde lo alto de los edificios, a través de los árboles que en el invierno carecen de hojas. Las puertas estarán instaladas durante dieciséis días, después de los cuales se retirarán; los materiales serán reciclados. Ningún elemento en el ecosistema del parque sufrirá daño ni alteración. Como en todas las obras de sus autores, *The Gates* se financiará en su totalidad por cuenta de los propios artistas mediante la venta de estudios preparatorios, collages, dibujos, modelos a escala y litografías originales. Los artistas no aceptan patrocinios de ningún tipo, como tampoco ayuda del gobierno de la ciudad. La preparación de *The Gates* será fuente de empleo para cientos de trabajadores: la elaboración de todos los materiales se realizará en fábricas y talleres cercanos; además atraerá turismo. La instalación final de *The Gates* se llevará a cabo en cinco días; las cortinas de tela se despegarán el día de la inauguración.



Reichstag envuelto (1995), de Christo.

importante. Se construyó por órdenes de Bismarck en el XIX para que fuera el primer parlamento democrático; décadas después, cuando llegó Hitler al poder, como no le gustaba lo mandó incendiar.

JC: En 1933.

C: El incendio del Reichstag fue famoso; Hitler culpó a los progresistas, a los socialistas y a los comunistas de ser ellos quienes lo habían provocado.

¿Y a los judíos no?

C: Probablemente a los judíos también. Y, claro, Hitler nunca se reunió con su consejo en el Reichstag: se reunían en la Ópera. Pero el Reichstag ha sido un símbolo importantísimo del *geist* alemán, y su momento cumbre fue durante la batalla de Berlín, cuando fue tomado por los soviéticos. Ése fue el hecho histórico que puso fin a la guerra.

Así que entonces tenían un interés político al envolver el Reichstag.

C: ¡No! Todos nuestros proyectos son muy sencillos. Tomamos prestado un espacio, rural o urbano...

JC: Y heredamos temporalmente lo que es inherente a ese espacio...

C: Fuimos herederos de la complejidad del Reichstag: su carga histórica y política ya estaba ahí...

JC: Y nuestro trabajo artístico lo heredó todo...

C: Nosotros no inventamos la complejidad de un espacio como Central Park; Nueva York tiene casi nueve millones de habitantes. Nosotros, eso sí, lo elegimos.

Pero hay, desde luego, una posesión temporal.

C: ¡No! Sólo lo tomamos prestado.

JC: No poseemos ninguno de estos lugares; ni compramos las islas de Florida ni la costa australiana. No somos dueños de nuestros proyectos porque no están a la venta, ni siquiera cobramos la entrada.

C: Son gratuitos.

JC: Los únicos dueños de *The Gates* en Central Park serán las personas que las puedan disfrutar, particularmente la gente de Nueva York. Van a ser de ellos.

C: Tal como ochenta millones de alemanes son dueños del Reichstag...

JC: Y fueron los dueños del Reichstag envuelto.

C: Tomamos prestado el espacio y en muchas ocasiones pagamos renta a los gobiernos. Todo lo que hay en el mundo pertenece a alguien.

Yo diría que hay un efecto de deseo y de poder, incluso —insisto— un acto de posesión cuando ustedes intervienen un espacio.

JC: ¿Deseo?

JC y C: ¡Pero no!

JC: Poder, no tenemos. Veinticinco años nos llevó conseguir el permiso para este proyecto. Lo único que nos interesa es crear una obra de alegría y belleza, no queremos nada más. No, no es poder.

C: El artista se inspira en la realidad, tiende a hacer de esa realidad su posesión. Por ejemplo, Monet. Se inspiró con la Catedral de Ruán, y cuando la pintó en rosa, azul y amarillo, no

ejerció sobre ella ningún poder: fue simplemente su interpretación, su propia visión. Con nuestros proyectos es igual: escoger el Pont Neuf que ha estado ahí por cientos de años, y envolverlo, equivale a las pinturas que de él han hecho diversos pintores, entre ellos Picasso.

Pero no me refiero a la apropiación material, sino a la visión particular sobre el objeto. La visión les pertenece. Serán eternamente propietarios del resultado.

JC: Nueva York es nuestra ciudad, pero no nos pertenece —aunque debo aceptar que yo sí poseo un Nueva York personal.

C: Nos interesa la arquitectura y trabajar con el volumen, como a otros tantos artistas les ha interesado.

JC: Pero el poder y la apropiación son dos conceptos que no tienen que ver con nosotros.

C: Nuestro trabajo es totalmente extrovertido, somos los artistas más fugaces del mundo porque ninguna de nuestras obras permanece. El ego adjudicado al artista es una prenda que no nos queda. Nuestro trabajo está concebido para ser temporal y perecer: pretende traducir una libertad absoluta.

Podrá no tener que ver con el concepto de apropiación, pero sí con el de “poder”, por cuanto éste se refiere a su capacidad de llevar a cabo ideas monumentales, a su habilidad de materializar sus intenciones.

C: Eso es libertad. Estos proyectos están destinados a ser un manifiesto poético de libertad. Ni siquiera nosotros somos dueños de lo que hacemos...

JC: Y nadie nos puede decir qué tenemos que hacer.

C: Libertad es antónimo de posesión y posesión es sinónimo de permanencia. Crear deriva de una urgencia incontenible, es actuar. Como un pintor con su tela: combina colores, no racionaliza: lo mueve la urgencia y el deseo puro. Ésa es una de las razones por las que no aceptamos encargos.

JC: Allá arriba tenemos cajones llenos de propuestas de gente que nos escribe y que pagaría todo lo que quisiéramos con tal de hacer esto o lo otro. No, gracias.

C: Por eso no aceptamos tampoco ser jurados. ¿Quiénes somos, Jeanne-Claude y yo, para juzgar a nadie? Hacer un juicio es una expresión típica en el arte. Los encargos son también expresiones típicas del arte. La cosa es que continuamente nos están invitando a participar como jurados en concursos de arte, y eso sólo deviene en una imposición de poder que no compartimos.

Aunque usted, Cristo, como ciudadano estadounidense naturalizado, tuvo que acudir al llamado de la Corte de Justicia para cumplir con sus “jury duties”.

C: Sí, todo el mes de julio.

JC: Pero eso es diferente, es la ley.

C: Estoy obligado por la razón de que me gusta tener un pasaporte, simplemente. No nos gusta. Vengo de un régimen muy opresivo así que soy sumamente, extremadamente alérgico a todo lo que se relacione con el poder.

Cristo, durante su juventud en Bulgaria trabajó para el gobierno “arre-

glando” el paisaje rural.

C: No para arreglarlo, sino para aconsejar a los campesinos cómo acomodar los tractores, los rollos de paja, hacer lucir la apariencia de las granjas, para mostrar a los turistas que viajaban en el “Expreso” la prosperidad del campo búlgaro. Aprendí mucho. Me hice de herramientas que me servirían después para tratar con granjeros japoneses, cowboys de Colorado, rancheros californianos, con el presidente de un país, con el regente de una ciudad o con el *sberiff* de un condado. Para nosotros, todos ellos son iguales, son claves para realizar nuestros proyectos.

¿Cómo lo manejan cuando los espacios son privados?

C: Con las 3,100 sombrillas del proyecto *The Umbrellas, Japan-USA*, por ejemplo, tuvimos que negociar directamente con 459 propietarios de tierra en Japón y veinticinco de California, que nos permitieran colocar sombrillas en sus propiedades. Una mujer en Ishikawa nos dio permiso de poner quince en su parcela.

JC: Y les pagamos renta. Teníamos mucha ilusión de encontrar un río en Japón para colocar algunas sombrillas, no sólo en los campos de arroz o frente a la oficina postal o detrás de la gasolinera o a un costado del templo. Encontramos el río, y el río nos enseñó dónde poner noventa de ellas.

Y las esparcieron como polvo mágico del cielo. Eso es bermoso: dejarse guiar por el discurso natural de los elementos en el paisaje, ser sólo otro pasajero.

C: Nuestra obratiene una dimensión estética: es dinámica. Una acción dinámica siempre es muy frágil, como el nómada que vive en el desierto una semana y después se va. Hay una dinámica física. Y con ella se relaciona también el material principal que utilizamos, la tela, porque es vulnerable, se mueve con el viento, y es tornasolada. No es estática.

JC: Cuando envolvimos el Reichstag, la tela se movía.

C: La fragilidad es muy importante. Es aérea, ligera. Le permite al aire desplazarse por dentro y por fuera: penetrar.

Su versatilidad inyecta vida a lo que encierra, por más inerte que esto sea; hace las veces de capullo; detrás de la tela parece advertirse un cuerpo latente. Es atractivo visualizar el Reichstag y el Pont Neuf respirando. Ustedes ban comparado la tela con la piel humana; al paisaje, esos inmensos retazos le vienen como una segunda piel. La tela azafrán de las 7,532 puertas, vistas desde lo alto, parecerá las escamas de un reptil vivo. Harán visibles las olas del aire. Y por debajo, el caminante podrá escoger los tramos para recorrer a discreción, y con 37 kilómetros por explorar bay para todos. El costo del proyecto debe ser estratosférico.

JC: No sabemos todavía cuál será el costo final. Cada proyecto es como la crianza de un bebé. Pagaremos lo que sea necesario. Es difícil estimarlo: cada hijo es distinto. Cada noche rezamos porque no vaya a ser demasiado ni tengamos que acudir al banco por un préstamo.

El proyecto The Gates se concibió en el 79, va a culminar después de veintiséis años de maduración, todo para que dieciséis días después desaparezca. ¿Qué parte del proceso considerarían el clímax?

JC: El momento en que las 7,532 puertas queden completamente montadas a lo largo de los 37 kilómetros de la serpentina de veredas, y las cortinas de color azafrán se suspendan entre cada una de ellas creando el puente ondulante bajo el cual podamos caminar.

Parecería obvio. Pero el afán de mi pregunta se debe a la naturaleza efímera y perecedera de su obra. Jugaba con la idea de que el clímax podía ser el momento de desmontarlo todo, la hora en que el paisaje regrese a su armonía original, cuando quede sólo en el recuerdo su magia monumental. Porque, finalmente, la única permanencia que ustedes buscan es la caprichosa: la de la memoria.

JC: Que parezca un cuento: “Había una vez...”

¿Han viajado a México? ¿Considerarían algún proyecto en México?

C: Sí. Dimos una conferencia en el Museo Tamayo en 1995. No consideramos realizar proyectos ahí porque no tenemos coleccionistas grandes y no hay museos que hayan adquirido obra.

La originalidad de sus proyectos se inscribe en el arte como punto de partida a una estética nueva. Incluso su método de creación, que es auto-financiado, resulta un fenómeno extravagante. ¿Cómo les gustaría que evolucionara su influencia entre los artistas jóvenes?

C: No reparamos en esta idea, ni tampoco nos importa lo que la gente piense de nosotros ni de nuestros proyectos.

¿Qué piensan de las obras de arte subastadas en millones de dólares, como el último Rembrandt que Sotheby's vendió a Steve Wynn, el dueño del Hotel Bellagio de Las Vegas?

C: Me parece bien.

JC: Es un acto hecho libremente.

C: Es resultado del sistema de valores en el que vivimos. En la sociedad capitalista, lo que se vende son mercancías. Nosotros sí participamos en el mercado del arte, pero somos nuestros propios *dealers*. Los proyectos los construimos mediante nuestra empresa; y no sólo vendemos, en ocasiones compramos nuestras propias piezas. [Como es el caso de *Package*, creado por Christo en 1961; lo adquirieron de un coleccionista de Nashville por cincuenta mil dólares —éste, originalmente, había pagado sólo trescientos dólares. Actualmente Christo y Jeanne-Claude lo están vendiendo en 1.8 millones de dólares, y lo exhiben en la galería de su casa.]

JC: Toda la documentación del proyecto del Reichstag, reunida como en una sola pieza, la estamos vendiendo en quince millones de dólares. Y desde luego no es que sea el verdadero valor de la pieza, pero así es como funciona el mercado.

¿Qué opinan de la obra de Warhol?

C: Nosotros no hablamos de otros artistas.

JC: Pero tenemos un cuadro bellissimo que pintó de Jackie Kennedy allá arriba en el comedor.

Así que no podrán opinar nada sobre Richard Serra y sus espirales gigantes, que se exhiben en el Museo Dia en Beacon, en Nueva York.

JC: No. Pero lo desafortunado es no tener nada de Serra.

Magritte tiene esta pieza fabulosa que he contemplado horas, Los amantes; fue parte de la exposición del surrealismo en el Met el año pasado. Los rostros ocultos por un pedazo de tela que discretamente delinea el contorno de los perfiles en un beso. Y la pintura de Henry Moore “Crowd looking at a tied-up object”, de 1942.

C: Sí, pero esas referencias son a propósito de cuando envolvíamos; ahora ya no envolvemos.

JC: Nosotros quisimos adquirir esa pieza de Moore, pero es parte de la colección de un lord.

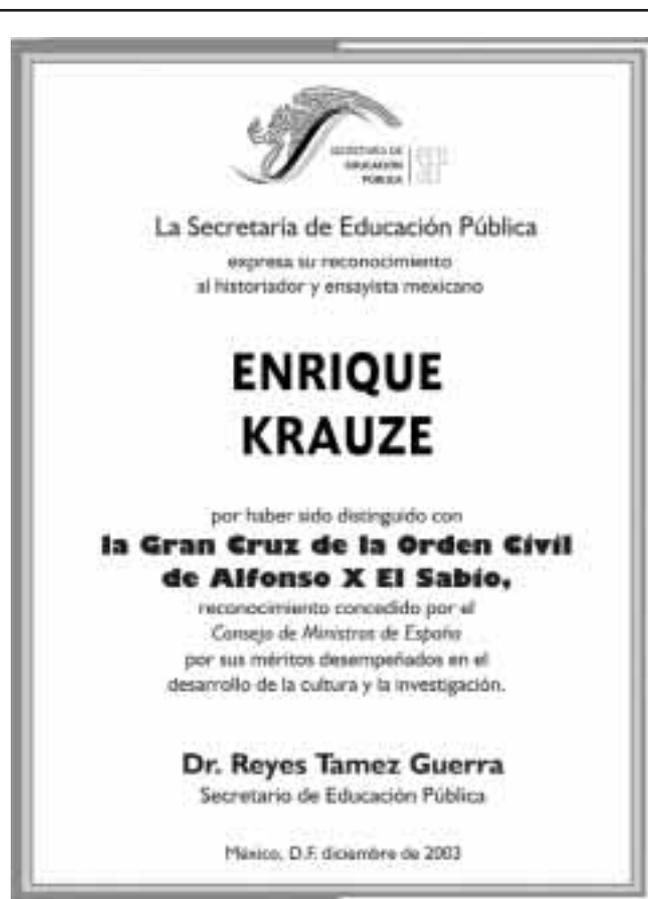
A lo largo de la historia del arte, la fascinación del artista por la tela es evidente.

JC: La primera envoltura fue la de Adán con una hoja de parra. Llevamos cinco mil años desenvolviéndonos de lo mismo.

Para terminar, y agradeciendo su paciencia, tengo entendido que todo lo hacen juntos, a excepción de: 1) viajar en el mismo avión; 2) dibujar —Jeanne-Claude no dibuja, Christo se encarga y no tiene asistentes, 3) las juntas con su contador fiscal, a las que Christo se resiste. ¿Se bañan juntos?

JC: Sí, menos las mañanas en que Christo se levanta antes que yo. —

— MAITÉ IRACHETA



Queremos tanto a Quentin

La esperadísima cuarta película de Quentin Tarantino llegó desde hace tiempo a las salas de cine. Y a pesar de que hemos leído algunas críticas que declaran su decepción ante esta entrega, sabemos que lo queremos, y que lo seguiremos queriendo. Pero, ¿por qué? En este texto, Mauricio Montiel responde, por todos nosotros, esa pregunta.

Sí, hay que confesarlo: queremos a Tarantino, el *enfant terrible* o *idiot savant* —así de polarizadas son las emociones que despierta— nacido el 27 de marzo de 1963 en Knoxville, Tennessee —el pueblo del que proviene el célebre reloj de oro de *Pulp Fiction* (1994)—, y criado por su madre en Manhattan Beach, un suburbio clasemediero al sur del aeropuerto de Los Ángeles, donde tuvo sus contactos tempranos con la industria filmica: primero como acomodador en el Pussycat Lounge, un cine porno al que homenajea quizá inconscientemente en *Kill Bill-Vol. 1* (2003) a través de la camioneta que The Bride a.k.a. Black Mamba (Uma Thurman) roba para dar movilidad a su venganza —una camioneta llamada, de modo cien por ciento tarantinesco, *Pussy Wagon*—, y luego como dependiente en Video Archives, el negocio de renta de videos donde trabajó de los veintiuno a los veintiséis años rodeado de otros trogloditas del celuloide. (En *The New Yorker*, Larissa MacFarquhar relata que la competencia cinéfila entre los empleados del negocio era tan encarnizada que uno de ellos se suicidó al descubrir que su vida, a diferencia de la de Tarantino, no apuntaba al éxito.) Lo queremos no sólo porque en el nombre lleva la condena de la trivía cultural que estaba destinado a revolucionar —su madre lo bautizó así en honor al Quentin de *El sonido y la furia* de Faulkner y a Quint Asper, el personaje interpretado por Burt Reynolds en la serie televisiva *Gunsmoke*—, sino también porque, como anota MacFarquhar, su “amor por la trivía, al igual que el amor por la cultura popular, es una forma de nostalgia: una versión *junk food* de la magdalena proustiana”. Lo queremos pese a la siguiente afirmación de David Carradine, el Caine o Pequeño Saltamontes de la serie setentera *Kung Fu*, otro de los protagonistas de esa insólita resurrección actoral inaugurada por John Travolta en *Pulp Fiction* y continuada por Pam Grier y Robert Forster en *Jackie Brown* (1997): “Tarantino dice que quiere hacer películas con Uma Thurman por el resto de sus días, que él es Josef von Sternberg y ella su Marlene Dietrich.” Sí, lo queremos con todo y su megalomanía galopante, que lo ha hecho declarar, entre otras perlas:

a) Que le gusta el *remake* de *Sin aliento*, realizado en 1983 por Jim McBride, más que el original de Jean-Luc Godard (aunque *A Band Apart*, el nombre de su compañía productora, provenga

del filme godardiano *Bande à part*);

b) Que la versión de *Lolita* de Adrian Lyne (1997) es superior a la de Stanley Kubrick (1962): “Carajo, no sé si éste siquiera leyó la novela” (ten por seguro que la leyó, Quentin, y además el guión es de Vladimir Nabokov; ¿y por qué tachar a Kubrick de “hipócrita cuya línea ideológica era: no hago películas sobre la violencia sino contra la violencia”, si es obvio el parentesco temático y estructural entre *Reservoir Dogs*, tu debut de 1992 que ya es parte de la educación sentimental de una generación, y *The Killing*, prototipo de *film noir* fechado en 1956?);

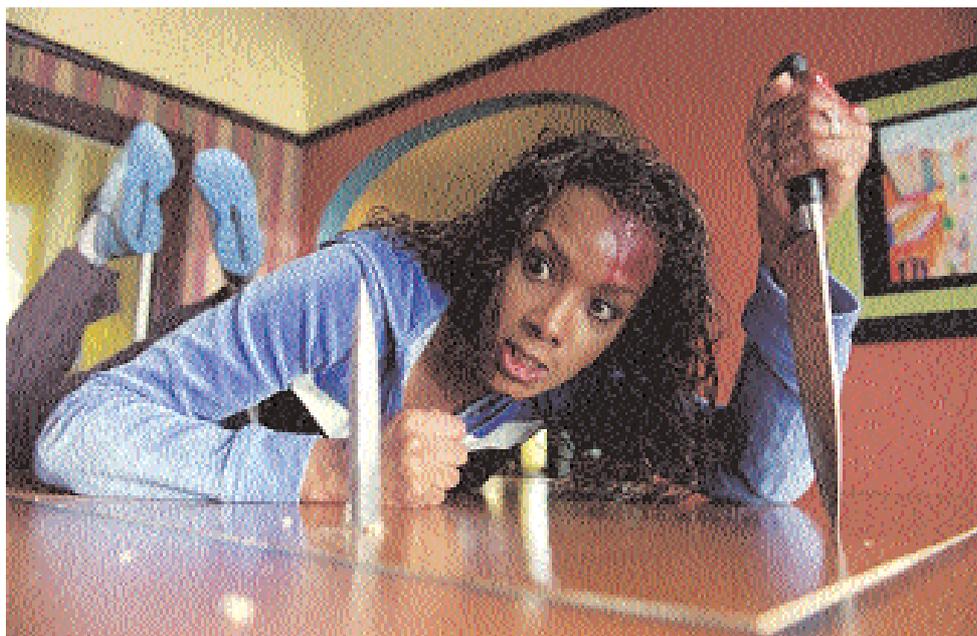
c) Que el *remake* de *Psycho* efectuado por Gus Van Sant es “tal vez uno de los mayores experimentos en la historia del cine” y que Alfred Hitchcock “no es un mal director, pero que se joda. No me importa. No es un icono religioso. Es un tipo fácil de apreciar cuando empiezas a filmar, pero creo que con el tiempo te queda chico” (no es un mal director: mil gracias);

d) Que mientras *Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction* y *Jackie Brown* ocurren en el Universo Quentin, un orbe en el que personajes filmicos chocan con la realidad, *Kill Bill* sucede en el Mundo del Cine: “Cuando un habitante del Universo Quentin va al cine, ésta es la clase de película que ve” (curioso que todos los títulos de sus cintas, incluida *Inglorious Bastards*, un proyecto sobre la Segunda Guerra Mundial en el que trabaja, tengan dos palabras como título).

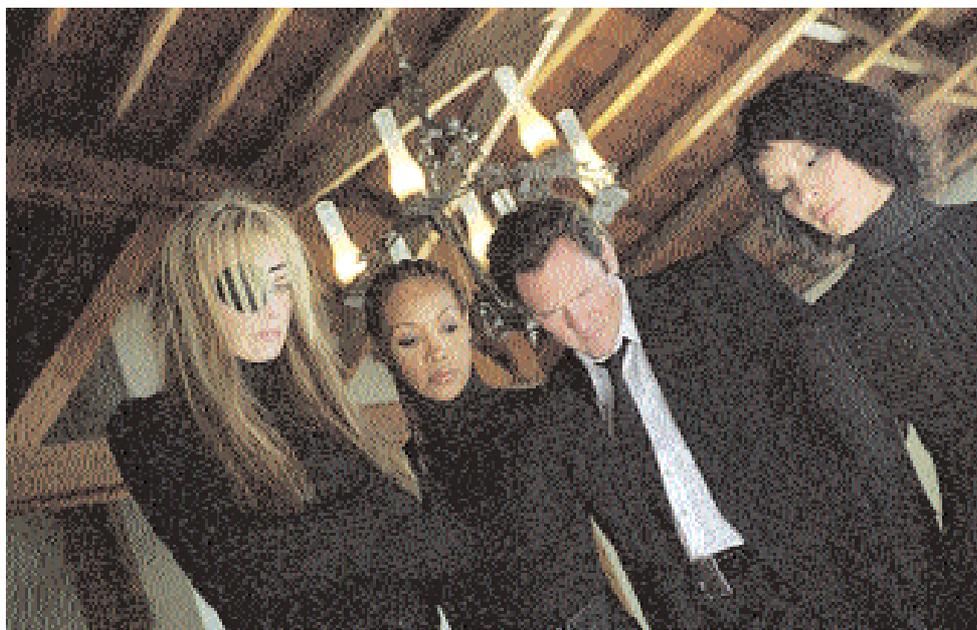
Lo queremos porque ha hallado en la violencia, según dice, una forma de coreografía especialmente intrincada y excitante. Lo queremos aunque *Kill Bill-Vol. 1* se anuncie como la cuarta película de Quentin Tarantino —¿a quién le interesa, por ejemplo, que *Raging Bull* sea el undécimo largometraje de Martin Scorsese?— y, siguiendo la patología serial de Hollywood, haya sido dividida en dos como por una de las espadas samurái que la atraviesan. (El segundo volumen de *Kill Bill* se estrenará en febrero de 2004, pero en DVD la cinta será tratada como unidad.) Lo queremos porque asegura que entre un director y su público se establece una relación sadomasoquista en la que el público cumple el papel masoquista. Lo queremos aunque un crítico de la talla de David Denby opine que *Kill Bill-Vol. 1* “es lo que se conoce formalmente como decadencia y comúnmente como basura [...] Algunas secuencias poseen una brillante elegancia

visual, pero uno abandona la sala sin sentir nada. Ni desesperanza. Ni desaliento. Ni diversión. Nada”. (Paul Schrader, cineasta, guionista y también crítico, no ha sido tan visceral al exponer sus reservas: si Scorsese y él —diciéndole el héroe existencial, aludiendo sobre todo a *Taxi Driver* y *Raging Bull*, Tarantino introdujo el héroe irónico; no le queda claro, continúa, si Scorsese y él tienen cabida en el extraño mundo nuevo en que se ha convertido el cine.) Lo queremos porque no pudo prever que con *Pulp Fiction*, modelo de ruptura narrativa, consolidaría un estilo paródico que lo transportaría hasta Cannes, a años luz de aquel negocio de renta de videos en California; ni mucho menos que, al reventar de un balazo accidental el cráneo de un ladronzuelo, Vincent Vega (John Travolta) plasmaría en el parabrisas trasero de un auto la espesa escritura de la posmodernidad. La oreja mutilada por Mr. Blonde (Michael Madsen) al compás de “Stuck in the Middle With You” en *Reservoir Dogs* —una oreja que parecería desprenderse del cuerpo de *Blue Velvet*, de David Lynch— ya escuchaba, aturdida, ese ritmo definitorio de finales del siglo XX.

Querámoslo o no, el ritmo de los *soundtracks* de Tarantino —lo que una compilación llamó *The Tarantino Connection*— ha moldeado y reflejado nuestra sensibilidad anfibia, que se mueve con igual soltura en las aguas del *revival* musical que en la tierra pop de las referencias cruzadas, esas magdalenas de McDonald’s. Aunque, viéndolo bien, más que *soundtracks*, son parte de un discurso paralelo al visual, o mejor, constituyen un metadiscursivo que en *Kill Bill-Vol. 1* alcanza un grado superlativo; incluir melodías *kitsch* (“The Lonely Shepherd”, del flautista rumano Zamfir) al lado de temas de filmes casi ignotos como *Twisted Nerve* (Boulting, 1969) y *The Grand Duel* (Santi, 1972), o de viejas series televisivas como *Ironside* y *El avisón verde*, habla de una estrategia que trasciende el simple homenaje, el gracejo, para pulsar nuestros resortes memorísticos y proponer una lectura cultural que desborda los límites de la



La venganza según Tarantino.



Hannab, Fox, Madsen y Liu: el sanguinario Deadly Viper Assassination Squad.

pantalla. ¿Y qué es *Kill Bill-Vol. 1*, a fin de cuentas? Pues es la cuarta película de Quentin Tarantino, con todo lo riesgoso y apasionante que implica la etiqueta. Y no, definitivamente uno no sale del cine sin sentir nada. Uno no puede permanecer impasible ante un sangriento despliegue de fibra filmica que fusiona el *spaghetti western*, las cintas de *blaxploitation* y las artes marciales, el *gore* y la animación oriental, a menos que pertenezca justo al Universo Quentin, ahí donde el violín más pequeño del mundo se toca con indiferencia por las pobres meseras que no reciben propina. —

— MAURICIO MONTIEL FIGUEIRAS

Rembrandt en Xochimilco

El ruido y la prisa (el sonido y la furia) nos vuelven distraídos. Tanto es así, que no hemos reparado en que, en el Museo Dolores Olmedo Patiño, se exhiben más de sesenta grabados del maestro barroco del claroscuro.

El desprecio por el arte y la alta cultura que ha demostrado el gobierno foxista sólo es un reflejo de una sociedad mediatizada que ha intercambiado los valores esenciales por la inmediatez y vulgaridad de la moda, la fama y el dinero. Sólo así nos explicamos que una exposición de Rembrandt pase inadvertida en los medios de comunicación impresos, que la crítica no tenga interés en volver su mirada hacia los más de sesenta grabados que se exponen desde noviembre y hasta enero en el Museo Dolores Olmedo Patiño, y que las instancias culturales del gobierno sean incapaces de promocionar la exitosa gestión del director de un recinto que nos ha traído una muestra que debería ser un acontecimiento ineludible. Quizá el desprecio a esta exposición soberbia se deba también a que despliega un conjunto de obras gráficas y no de pinturas, pero resulta absurdo tener que recordar que el artista expuesto significó un hito no sólo para el ámbito pictórico, sino que revolucionó la historia del arte también gracias a su estilo dibujístico y a la forma magistral con que trabajó el grabado en metal, haciendo aportes ineludibles en el lenguaje de la línea, la composición al claroscuro y la forma desacralizadora de abordar temáticas clásicas. De hecho, como bien ha señalado Jakob Rosenberg en su monografía del creador holandés, éste era reconocido internacionalmente en vida como grabador, y como pintor sólo fue apreciado temporalmente en su país natal.

Es increíble tener que repetirlo a estas alturas, pero las cualidades de un grabado son intransferibles a una pintura, así como las de un óleo lo son a las de una escultura. Muchos de los trabajos presentados en esta exposición, son piezas tan importantes para la historia del arte como lo pudieran ser un mural de Diego Rivera o una escultura de Rodin. En el arte, la importancia de una obra no se mide por el costo ni el tiempo invertido en ella o en su tamaño: es por ello por lo que valoramos igual un breve relato de Jorge Luis Borges que las largas novelas de Tolstói o Dostoyevski y, por lo mismo, un original múltiple, como lo es un grabado o una litografía, no es menos que un original único como una pintura al óleo.

El espectador de esta exposición encontrará un universo im-



Descendimiento de la cruz, grabado de Rembrandt exhibido en el Museo Dolores Olmedo.

presionante de ideas, pasiones y guiños del ingenio en los pequeños papeles que se distribuyen en la única sala de la muestra. Verá la irreverencia y audacia con que el artista se acerca a ciertos pasajes bíblicos, como el colocar a un Jesús joven y lampiño rodeado de doctores, discutiendo con ellos mientras un perrito faldero se lame los huevos al pie de la composición. Encontrará también el dramatismo orquestado para escenas como el instante en que Cristo despierta a Lázaro de la muerte. Aprenderá lecciones de un mundo sutil al ver la llama flotante que se abre paso en la penumbra del grabado que representa a un joven leyendo a la luz de una vela. Encontrará personajes que resumen, en su constitución física y en sus facciones, toda una historia de vida, como en los aguafuertes dedicados a mendigos o en la soberbia figura de un adinerado comerciante persa. Podrán ser testigos de los trazos deshilados que Rembrandt regaló al futuro del arte desde la punta seca, y que sólo podrían ser aprovechados siglos después por artistas del XIX y XX. Serán testigos del milagro del artista que materializó la luz, la volvió materia plástica y la utilizó a su gusto en estampas y telas, bañando objetos o generando atmósferas, apareciendo siempre en tensión con la sombra y la oscuridad. Muchos de los grabados que están hoy en Xochimilco son trabajos considerados obras maestras de la humanidad, como por ejemplo el prodigioso *Descendimiento de la cruz*, que realizó antes al óleo, pero que es tan genial en el blanco y negro del aguafuerte como en la paleta que utilizó en pintura. Esta composición, que tanto debe al Rubens admirado por Rembrandt, es una de las creaciones en que la languidez de un cuerpo muerto es capturada en todo su peso de fardo inanimado; quizá únicamente la *Piedad* de Miguel Ángel tenga un planteamiento tan logrado. En la composición, la osadía de Rembrandt vuelve a aparecer cuando se autorretrata sobre una escalerilla que se recarga en la cruz, ayudando él mismo a bajar al Cristo asesinado.

Sólo me resta recomendar al lector que, si visita esta muestra y lo que encuentra ahí lo emociona, se acerque al exhaustivo y delicioso estudio que Simon Schama nos regaló bajo el título de *Los ojos de Rembrandt*. —

— FERNANDO GÁLVEZ DE AGUINAGA