

LA FIGURACIÓN Y LOS COMISARIOS

Juan Manuel Bonet

Escribir de otra manera la historia del arte no significa quitar a unos artistas para meter a otros, sino establecer un marco de reflexión amplio, no dogmático.

Nadie niega que el nuestro haya sido el siglo de las vanguardias: cubismo, futurismo, abstracción, Dadá, surrealismo, expresionismo abstracto, minimalismo, conceptual... Sin embargo, y mal que les pese a los comisarios (críticos, organizadores de exposiciones, directores de museo), ha seguido existiendo una tradición figurativa, cuyos protagonistas a menudo han sido ex-vanguardistas, y casi siempre han ido por libre. El presente ensayo plantea una reflexión sobre esa tradición, y sobre los motivos de su ocultación. Y aboga por una visión plural de la realidad contemporánea del arte, en la que quepan todos.

Que en el siglo por excelencia de las vanguardias, de los ismos, hayan seguido existiendo pintores figurativos, es algo que difícilmente admitirá un partidario a ultranza de aquellas. Si se supone que cada movimiento viene a quitarle algo al anterior, si se supone que el progreso tiende hacia un grado cero y que cada movimiento le resta algo al anterior, ¿cómo admitir las vueltas atrás, los retornos al orden, los reencuentros o reconciliaciones con la tradición, las derivas fuera de las grandes autopistas?

El amateur de arte recorre los grandes museos del mundo, y rara vez tiene ocasión de contemplar esa tradición figurativa como tal. Le contarán, con todo lujo de detalles, los movimientos "homologados", *artistically correct*, pero pocas ocasiones tendrá de contemplar la obra de quienes se salieron por la tangente. Se encontrará con algún Bonnard suelto –más raro será dar con un Vuillard, y más todavía con un Vallotton–, con algún Max Beckmann –pero apenas nada,

salvo en Alemania, de la “nueva objetividad”–, con algún Morandi –pero a duras penas podrá degustar algo más del *novecento*–, con algún Giacometti, con algún Balthus si la suerte le es propicia... y poco más. Tal como se las cuentan, o más bien habría que decir, tal como no se las cuentan, esas obras no las podrá percibir nunca como parte de la historia del siglo, sino más bien como rarezas, como flecos extraños, difíciles de ubicar. (Una excepción, justo es señalarlo: el Museo Thyssen, donde hay una sala sobre la figuración alemana de los años veinte, y otra con cuadros de Hopper, Balthus, Bacon, Lucien Freud, Kitaj, entre otros, y de la que cabe deducir una determinada lectura de esta tradición).

En el fragor del combate, las vanguardias decretaron abolido cuanto no entraba en sus planes. Si los neo-plasticistas andaban a la greña a propósito de si era aceptable utilizar o no la diagonal, o de si se permitía algún color más aparte de los complementarios, no cuesta trabajo imaginar lo que ellos, o sus congéneres soviéticos, o sus rivales los surrealistas, que también querían aplicar a toda costa un programa, pensaban de quien todavía creía posible practicar los géneros bodegón y paisaje: simplemente que se trataba de representantes de una especie a extinguir.

La ocultación de la tradición figurativa

La historia del arte moderno, tal como nos la han contado el MO-MA y demás museos que mandan, se ha construido sobre la base de esa segregación, de la ocultación de esa tradición que sobrevivía a todos los decretos. En manos de los comisarios, Derain o Marquet debían ser reducidos a su etapa *fauve*, y Giorgio de Chirico a la metafísica. Que Malevich, dejando a un lado el cuadrado suprematista, hubiese pintado, al final de su vida, paisajes y casas solitarias, se debía explicar por su sometimiento a una consigna. Balthus, Giacometti, Hélion, Luis Fernández, resultaban especialmente incómodos, porque eran ex-militantes, ex-surrealistas los dos primeros, ex-constructivistas los dos segundos, que se habían empeñado en desandar lo andado, algo que solo se le había tolerado, a regañadientes, al Picasso “ingresco” y neo-clásico de los años diez y veinte. Áreas enteras, por lo demás, eran sacrificadas para que todo cuadrara. ¿El *novecento*? Un

fenómeno local italiano. ¿La “nueva objetividad”? Un producto típico alemán. ¿La *american scene*? Lo que su nombre indica. Y así sucesivamente.

Aunque críticos hubo, y estoy pensando en Jean Cassou, Pierre Courthion o James Thrall Soby, cuyo interés por las vanguardias no les impidió estar pendientes de Bonnard, Vuillard, el Matisse de Niza y del buen sillón, Marquet, Balthus o el último Monet, lo normal fue más bien lo contrario. A propósito de Monet, un estudio de la recepción crítica de sus "Ninfeas" resultaría en ese sentido aleccionador, ya que tuvieron que pasar cerca de treinta años, para que encontraran, gracias a André Masson, a Clement Greenberg, a Sam Francis, el público que merecían. En los veinte, no pasaban de ser la obra de un anciano casi ciego, que se suponía ya había cumplido su “papel” histórico, muchas décadas antes.

“Plus jamais Claudel”, escribían algunos sobre las paredes del París de 1968. Podían haber escrito, con similar ignorancia, “Plus jamais Vuillard”. Precisamente aquella primavera se celebraba en la Orangerie de la capital francesa, una retrospectiva del ex-nabis, uno de los pintores peor entendidos del siglo, alguien al que le colgaron los sambenitos de “burgués”, “decorativo”, y demás pecados de lesa modernidad. Si el esplendor de Bonnard ha encontrado relativamente pocas dificultades ante los ojos incluso de la crítica más militantemente vanguardista, si Valloton con su pintura aparentemente fría pero de tan especial intensidad, ha terminado venciendo él también la mayor parte de las resistencias, Vuillard en cambio sigue con esos sambenitos colgados, pese a su manifiesta capacidad, o eso me parece a mí, para trascender su época, la época de los salones y de las lámparas naranja y de Proust, para elevarla, como el último de los nombrados, a ese plano intemporal que debe ser el del arte.

Con los años, uno desconfía más y más de los movimientos, y confía más en los individuos. Descubrimos un día que existe Charles Lacoste, el amigo de Francis Jammes, el paseante solitario de los muelles bordeleses y de las calles desiertas con cafés encendidos en el crepúsculo. Otro día, nos topamos con el belga Léon Spilliaert, paisano de Ensor, con sus visiones del mar del Norte, del Casino de Ostende, de un dirigible en su hangar, y con su “prefiguración hiperbórea de la metafísica italiana” (Jean Clair). O caemos en la cuenta de la maravilla que son el venezolano Armando Reverón, su Caribe

blanco y luminoso, su deliberada pobreza, su pintar al ritmo de la hama, y de que su arte, lejos de ser "periférico" o "pintoresco", puede ser central, con esa rara centralidad que tienen tantas veces las cosas del Nuevo Mundo, los versos esquinados de Eguren o César Moro, la música de Villa-Lobos, la prosa del Lezama de "Tratados en la Habana", las maderas de Torres García, la fotografía de Alvarez Bravo...

Italia ausente

Un hecho que no dudo en calificar de escandaloso, uno de los hechos que prueban de modo palmario que la historia del arte moderno todavía no está escrita como debiera serlo, es la postergación a la que a estas alturas sigue estando sometido el arte italiano de entreguerras. Si exceptuamos a Giorgio de Chirico y a Morandi, ese período en el que tanto abundan los buenos pintores, sigue, sí, condenado a ser "de consumo local".

Morandi, que para mí es, más incluso que Giorgio de Chirico, el gran nombre de aquella cultura y de aquel tiempo, ha sido durante décadas el gran ausente. Hombre sedentario, que prácticamente no se movió de su Bolonia natal, hombre monótono, que repitió una y otra vez los mismos motivos, su primera exposición individual no-italiana, organizada por el *Gemeentemuseum* de La Haya, y que luego viajó a Londres, tuvo lugar en una fecha tan tardía como 1954. En lo que se refiere a premios internacionales, hay que subrayar la lucidez del jurado que en 1957 le otorgó, cuando muy otros eran los vientos de la moda, el Gran Premio de la Bienal de Sao Paulo. Todavía hoy, por lo demás, pocos son los museos internacionales que poseen obra suya. Que siga ausente, sin ir más lejos, del Guggenheim, cuyas reservas están llenas, en cambio, de reliquias de reinas por un día, nos da una idea de que efectivamente el autor de aquellos mínimos bodegones no fue percibido en su tiempo como el gran creador que para nosotros es.

A los veinte años, ya me había conquistado la obra de Morandi, pero en cambio consideraba a Filippo de Pisis, ex-compañero suyo y de Giorgio de Chirico en el grupo metafísico, como un pintor superficial. Esa es la imagen que efectivamente difundían de él los comisarios. Con el tiempo, sin embargo, he llegado a darme cuenta de lo ad-

mirables que son las naturalezas muertas, las vistas de Venecia y de París de este pintor que fue también, desde su juventud, un excelente escritor.

Carlo Carrà y sus puertos. Mario Sironi y sus ciudades tentaculares. Ottone Rosai y su Florencia desierta y melancólica. Scipione o Mafai los romanos. El fabuloso Alberto Savinio. Todos estos pintores merecen un destino mejor, más universal, del que hoy reciben, como lo merecen, en Francia, el segundo Derain –otro “culpable” de haber renegado de su propio pasado, para mirarse en el espejo de la tradición–, el segundo Marquet, Christian Bérard, y algunos otros.

Si de Francia nos dirigimos a Alemania, cosas parecidas observaremos. Ha costado trabajo, pero Max Beckmann u Otto Dix ya parece que empiezan a ser apreciados internacionalmente. Pocas ocasiones hay, sin embargo, todavía, de contemplar cuadros de la “nueva objetividad”, de lo que Franz Roh bautizó en 1925 como “realismo mágico”. Y hay ahí pintores excelentes: Schrimpf, Davringhausen, Christian Schad, el ex-dadaísta...

Otro ámbito figurativo cuya importancia no sospecha el espectador europeo medio, porque pocos de nuestros museos lo toman en consideración, es el norteamericano. Los únicos nombres que han logrado traspasar las fronteras son Hopper –del que enseguida hablaré–, Wyeth –por el “Mundo de Cristina”, y por su ubicación en el Whitney Museum– y Georgia O’Keeffe, que cae bien a las feministas. Pero sigue la penumbra envolviendo a pintores tan estupendos como Joseph Stella, Charles Demuth o Charles Sheeler, el “precisionista”, que era además un gran fotógrafo.

Hopper, que supo expresar como nadie la atmósfera de su país, y que hoy está hasta en la sopa –pero lo aguantará, como lo aguantan Picasso, Matisse, Miró, Lorca o Pessoa–, se quedó durante prácticamente toda su vida en un nombre de consumo local. Su primera retrospectiva europea, celebrada en la Hayward Gallery de Londres, fue póstuma, y tuvo lugar en una fecha tan tardía como 1971. Los únicos museos europeos que poseen obra suya son el Musée Cantini de Marsella –que hace unos años compró un dibujo– y el Museo Thyssen de Madrid.

Caso paralelo al de Hopper, y así lo presentamos Dis Berlin y yo en unas páginas que le dedicó “El Europeo”, fue el del soviético Alexander Deineka. Si Hopper supo hacer gran arte con lo que tenía a su

alrededor, los Estados Unidos, Deineka hizo otro tanto en un marco ni que decir tiene que infinitamente más siniestro, el de la URSS de Stalin. Durante mucho tiempo conocí tan solo su cuadro de los defensores de Leningrado, que es como un Ibarrola *avant la lettre*, y otro de temática romana, más tardío y amable. Al azar de una estancia en Sofía descubrí un álbum sobre él, gracias al cual descubrí sus visiones náuticas y aeronáuticas de los años treinta, tan cargadas de belleza, intensidad y misterio.

Pintores que no salen en las revistas

Si esos realismos de los veinte y los treinta todavía no gozan de un auténtico reconocimiento internacional, la cosa es todavía más cruda en lo que se refiere a aquellos pintores que han proseguido por ese camino, ya en la posguerra, en época se supone que dominada por la abstracción, cuando no por el concepto. Y sin embargo, ahí están esos pintores. Balthus, ya maravilloso en los treinta, época de su inolvidable cuadro callejero parisino. Giacometti, además un grandísimo escultor. Zoran Mucic, pintor croata educado en Venecia –sus vistas de la Giudecca–, residente hoy en París, todavía en activo pese a su avanzada edad, del que hace poco se vio en Valencia, en Bancaja, una espléndida retrospectiva, y en torno al cual Jean Clair prepara otra para el Grand Palais. Antonio Calderara, italiano que recorrió, de un modo muy personal, el camino que lleva de una figuración purista, a la geometría. Británicos como Paul Nash, Graham Sutherland, Francis Bacon, Lucian Freud, Auerbach, Hockney, Patrick Procktor, Arikha, Kitaj, Alex Katz, que tanto le gustaba a Carlos Alcolea, Irving Petlin. El italiano Salvo, sus puertos, sus minaretes, sus bodegones de libros. Dokoupil en algunas zonas de su obra. Roberto Cabot, Jean-Baptiste Sécheret.

Subrayar la importancia de estos nombres, en su mayoría inencontrables, por supuesto, en las páginas de las revistas de arte que dictan la moda, y cada uno de los cuales merecería ser glosado *in extenso*, no quiere decir pretender que deban ser a la fuerza todos ellos más importantes que los nombres admitidos. En unos casos así será, y no me cabe duda, pongo por caso, de que la pintura italiana del *novecento* merece más atención que *Fluxus* o que el *nouveau réalisme*. En

otros en cambio, estaríamos más bien recuperando para la historia a un fantástico minor painter –a Ottone Rosai, o a Paul Nash–, obviamente sin pretender que sea más importante que Mondrian, o que Rothko. No se trata, por lo tanto, de sustituir, como quisieran ciertos “revisionistas” y reaccionarios –pienso en discursos del tipo de los que periódicamente nos echa Francisco Nieva en la tercera de ABC, o en Oscar Tusquets, para el cual por lo visto José María Sert es más importante que Picasso–, sino de ampliar el campo. No de restar, sino de sumar. Imaginable debería ser un museo al fin completo del arte moderno, en el que Klee o Barnett Newman, convivieran como Arikha o Mucic, en el que la atención que merecen Cornell o Günther Forg, no impidiera colocar el foco que requieren la obra de Carrà, Reverón o Luis Fernández.

El caso español

A propósito del último de los mencionados, sigue costándoles a muchos historiadores y críticos, el reconocer que junto a las grandes aportaciones de nuestra abstracción, han seguido existiendo, también en España, importantes pintores figurativos por libre. Entre los propios artistas existe también esa resistencia. Las extemporáneas declaraciones contra Antonio López García, en "ABC Cultural", del por tantos otros conceptos admirable Tàpies son sintomáticas de una cierta intolerancia, todavía.

El espectador que visita el Reina Sofía, por ejemplo, difícilmente puede hacerse una idea, de la existencia, aquí, de voces figurativas. Lo sabrá todo sobre los terceras filas del surrealismo catalán, pero, tal como han colgado los comisarios la colección permanente, pensará que la figuración, en España, desapareció del mapa hacia 1930, más o menos con las "Verbenas" de Maruja Mallo. Ignorará hasta la existencia misma de Luis Fernández, Ucelay, Lugrís –una especie de Cunqueiro de la pintura–, Oramas –un realista mágico y esencial de Las Palmas, autor, en la inmediata preguerra, de una obra tan breve como admirable–, Ramón Gaya, Juan Bonafé, Zabaleta, Ortega Muñoz, Quirós, Cristino de Vera –tan justamente reivindicado por Pepe Espaliú, y que empieza a encontrar su lugar–, Constantino Grandío, Carmen Laffón, Antonio López García, Fermín Aguayo, Xavier

Valls o Luis Marsans. No entenderá muy bien de qué va, en solitario, la "Pareja de artesanos" de Julio López Hernández. Sabrá de Cossío y Caneja, pero sólo podrá contemplar cuadros de cuando eran pintores que se parecían a otros de París; no de cuando, ya en los años cuarenta, se convirtieron de verdad en los Cossío y Caneja esenciales que admiramos.

Una rosa de Luis Fernández

En un curso sobre crítica de arte que dí en esa fantástica Bauhaus fin de siglo y donostiarra que es Arteleku, propuse a los alumnos, tras comprobar que lo sabían todo sobre Beuys y sobre el "Cuadrado blanco sobre fondo blanco" de Malevich, que redactaran una cuartilla sobre una humilde rosa de Luis Fernández. Pocos fueron los que me entregaron el ejercicio, y entre estos pocos, dos tan solo los que se manifestaron atraídos por aquella imagen. Para la mayoría, aquello era algo que les quedaba muy lejos. Hubo incluso quien, llevando al paroxismo una lectura "ortodoxa" del siglo, escribió que le parecía inconcebible que alguien que había pasado por el constructivismo y el surrealismo, pudiera pintar así, de forma tan atrasada.

Efectivamente, alguien como Luis Fernández desconcierta, trastoca todos los esquemas al uso. Efectivamente, cuesta trabajo reconocer en el autor de esa rosa, y de esas "Vanitas", y de esas marinas extremadamente despojadas, al ex-neo-plasticista, al ex-surrealista, al ex-discípulo de Picasso. Cuesta entender el por qué de esa vuelta a la tradición.

La ausencia de Luis Fernández de los fondos del buque insignia de nuestro arte, a estas alturas del siglo, y cuando la dirección de la pinacoteca hubiera podido negociar con Telefónica, que posee un conjunto soberbio de cuadros suyos, constituye un hecho auténticamente grave.

Otro hecho grave es que lo mismo suceda con Ramón Gaya, tan bien representado en la Colección Arte Contemporáneo, a la que el Reina Sofía ha pedido otras cosas. Gaya, que empezó a pintar en 1920, cuando tenía diez años, y que sigue haciéndolo hoy, es un pintor –y un escritor– que ha hecho su obra al margen de las vanguardias, de las que se descolgó en 1928. Tiene cuadros sencillamente

prodigiosos. Negarle al visitante del Reina la posibilidad de beber en uno de sus vasos de agua, de dejar errar la vista por uno de sus espejos o por una de sus lagunas o por uno de sus huertos, me parece una decisión incomprensible, sobre todo cuando en cambio se considera necesario infligirnos obras de Rosario de Velasco, Massanet o ¡Balbino Giner!

Voces nuevas

Entre los artistas jóvenes, es más frecuente encontrarse con un seguidor de Beuys o Tàpies, que con alguien que confiese querer pintar en sintonía con Morandi o Gaya. Y sin embargo en las últimas décadas han seguido emergiendo no pocas voces figurativas. Entre los discípulos de Antonio López los hay tan personales como José María Mezquita o Juan José Aquerreta, que casi no salen, el uno de Zamora, y el otro de Pamplona. Son de una gran calidad los bodegones de Rafael Cidoncha a los paisajes de Pedro Salaberri. Tampoco faltan nombres más jóvenes, de Félix de la Concha o Damián Flores a Francisco Menéndez Morán, pasando por Luis Rodríguez Vigil, o por neo-metafísicos como el primer Dis Berlin, Pelayo Ortega, Antonio Rojas, Angel Mateo Charris, Gonzalo Sicre o Marcelo Fuentes, o por un artista de formación post-minimalista como es el tinerfeño Luis Palmero, alguien que ha mirado a Oramas, que por un cierto lado nos podría recordar a su tocayo Fernández, y que demuestra que hoy más que nunca el verdadero creador es reacio a las catalogaciones apresuradas.

Dis Berlin ha jugado un papel importante de catalizador. El ha sido el descubridor de muchos de los nuevos valores figurativos, el articulador de las colectivas neo-metafísicas "El retorno del hijo pródigo", uno de los impulsores del rebrotar de interés hacia el episodio italiano, y alguien receptivo a Hopper, Deineka, Lugrís, Ucelay, Oramas, al raro Felix Kelly, y quien se terciara, incluida, por lo demás, buena parte de las vanguardias futuristas, constructivas y surrealistas. Dis Berlin, que es autodidacta, ha hecho, en definitiva, exactamente lo contrario de lo que hace una gran mayoría de los alumnos de Bellas Artes: no aceptar el bagaje de lo *artistically correct*, componerse él, con total libertad, su propia visión de las cosas.

Pelayo Ortega, cantor de la provincia, se hace fuerte en Gijón, reivindica el ejemplo de Evaristo Valle y Nicanor Piñole, homenajea a Zabaleta y a Torres García. Marcelo Fuentes, que ha reflexionado mucho sobre Hopper y sobre Morandi, y que conoce de sus años mozos el idioma de las vanguardias, pinta una Valencia esencial, y a la vez densamente literaria.

¿Retorno al orden?

En una ocasión un crítico madrileño joven al que me acababan de presentar, Juan Antonio Alvarez Reyes, me dijo algo así como que yo era “partidario del retorno al orden”. Ante mi asombro, me explicó que así me veía, por las defensas que había escrito de ciertos pintores figurativos. Le expliqué entonces, y vuelvo a explicarle ahora, que no soy un “especialista en figurativos” ni un “especialista en raros”. Que entre mis pintores preferidos de este siglo están, además de algunos de los mencionados en el presente texto, otros como Mondrian, Rothko, Josef Sima, Strzeminski, Tanguy, Cornell o Schwitters. Y que si mi actitud puede ser interpretada como él lo hacía, era simplemente porque muchos otros críticos, que jalean el neo-conceptual de turno, tienen en cambio por norma no escribir sobre figurativos, o si lo hacen, escribir a la contra, como él acaba de hacerlo por cierto, en Diario 16, de la retrospectiva de Julio López Hernández que he organizado para la Comunidad de Madrid, retrospectiva que califica nada menos que de episodio en la lucha vanguardia-reacción, y de momentánea toma de partido de dicho organismo... en favor de la segunda.

Insisto en lo mismo que dije respecto del ámbito internacional: escribir de otra manera la historia del arte no quiere decir quitar a Tàpies o Millares o Broto para que su sitio los ocupen Luis Fernández o Ramón Gaya o los realistas madrileños, sino establecer un marco de reflexión lo suficientemente amplio y lo suficientemente no-dogmático, para que en él quepan cuantos artistas, de uno u otro signo, por la excelencia de su obra puedan ser considerados como las voces representativas de nuestra época. Una época que, por mucho que algunos no estén dispuestos a reconocerlo, también ha sido, está siendo, figurativa. ■