

## PINTURA

### PASE DE MODELOS DE LA TEMPORADA OTOÑO-INVIERNO: EXPOSICIONES EN MADRID

Por Manuel Fontán del Junco

**D**e algunas, no de todas, que ha habido muchas, y tan memorables como la muestra de Kandinsky/Mondrian, en La Caixa. Un pase sólo a algunas, las que continuarán abiertas hasta el próximo enero o febrero. Son: "Surrealismo español" y "Dalí joven", con las que el MN-CARS recoge su propia antorcha de "Breton y el surrealismo" (1991); "El siglo de oro del Paisaje holandés", en la Thyssen Bornemisza; "Tesoros del arte japonés", en la Fundación March. Y una muestra de artistas contemporáneos, la exposición "40 + ó -", en el centro cultural Conde Duque.

Cada una a su modo es modélica en su "género". Hay un clásico

co a secas (los paisajistas holandeses, que casi agotan el género). Hay un clásico casi contemporáneo a los holandeses, pero oriental (el periodo *Edo* de la cultura japonesa). Hay además dos clásicos de la modernidad: el surrealismo es una de las llamadas Vanguardias históricas, y el Dalí de 1929 ya es uno de sus representantes más destacados. Y hay doce artistas que, con una edad de más o menos cuarenta años, representan de algún modo un cierto contexto artístico de hoy mismo.

### El joven Dalí y la España surreal

André Breton, en uno de los manifiestos surrealistas: "yo creo en la *futura* disolución de la aparente contradicción entre sueño y realidad en una especie de realidad absoluta, la surrealidad". ¿Futura? Después de visitar "Surrealismo español" uno tiene la impresión de que el título es una redundancia, que España es el país surrealista por excelencia, que esta punta de artistas españoles vivía en la surrealidad, en la "belleza convulsa" (Breton). La exposición es gigantesca y exhaustiva: cerca de 200 obras de 47 artistas, más las exposiciones organizadas por la biblioteca y el centro de documentación del Reina Sofía, "La

---

## Artes y Letras

otra mirada/la palabra surrealista” (fotos, libros, revistas, cartas, manifiestos, documentos).

Abierta hasta el 9.I.1995, la disposición de esta muestra de surrealismo no es nada surrealista, sino perfecta en su organización pedagógica: la primera parte de la exposición establece la esencial presencia hispana en la vanguardia: Picasso como precedente, Dalí, Miró, Oscar Domínguez. A continuación, el visitante es conducido, atravesando unos arcos, de sala en sala, al “surrealismo por autonomías”. Madrid, con el ambiente de la Residencia (sobre todo Buñuel y Dalí), los dibujos de García Lorca, Maruja Mallo o el primer Benjamín Palencia. Pasamos a la notablemente inferior “Logicofobia”, un invento de pintores catalanes (Clavé, Cristófol, Carbonell y otros) “furibundamente en contra de la realidad”, a la que consideraban “una maquinaria de hacer bostezar”. Pero no tenían el talento necesario para desacreditarla, de modo que sus obras son las que menos soportan el *plus* de realidad que les da el estar expuestas.

Más: surrealismo aragonés (destaca F. Comps), facción surrealista tinerfeña, surrealismo en la diáspora (la semilla de los exilia-

dos en América: destacan E. Grannell y Esteban Francés). En medio, la síntesis de cubismo y surrealismo de la escuela de París (Cossío, Bore, Viñes), y el influjo de la preguerra civil en tantos artistas. Lo mejor de esta última parte son las *Bizarrerías* de ferial, con guardias civiles y barracas de tiro al blanco, que pinta José Caballero, y que tanto recuerdan al escalpelo pictórico aplicado por George Grosz al Berlín de la gran guerra.

En cuanto al sustrato teórico de la exposición: bien por las referencias al Dadá, Freud y la guerra, a la liberación de restricciones mentales, la apoteosis del *collage*, el fotomontaje o los automatismos como pruebas de la primacía concedida al subconsciente, el azar o el sueño. Las causas y los precedentes se explican bien. Pero vuelve a notarse que las exposiciones de las Vanguardias históricas se conforman con análisis culturales más bien unidimensionales y poco contrastados, en lo que respecta al significado mismo de las Vanguardias: esto se ve en la poca seriedad con que se muestra la relación entre arte y política. Porque entre las Vanguardias y la “hora de la verdad” (la guerra) hay más de un parentesco: Dalí consideró la nuestra “un episodio de historia natural” (“esos seres ibéricos, en-

---

tredevorándose en el otoño...”). Sin embargo, los carteles didácticos se limitan a torpes y tranquilizadoras contraposiciones (tipo liberadoras utopías *versus* atropello de libertades).

Pero esto no quita mérito alguno a esta muestra colosal, que ha supuesto un esfuerzo de presentación global, en una exposición temática, de una realidad (o una surrealidad) presentada hasta ahora en sus aspectos parciales. Según parece, se ha conseguido además recuperar piezas y obras dadas por perdidas, unificar un patrimonio disperso e introducir la muestra en los circuitos internacionales (Festivales de Viena y Verona).

“Dalí joven” (1918-1930), abierta hasta el 16.I.1995, es igualmente impresionante. Personaliza en tres etapas del catalán gran parte del proceso general vanguardista. Desde 1918-1922, una época que empieza con dibujos de niño y colorismo postimpresionista de temas y paisajes catalanes, pasa (en 1921 comienza el curso en la escuela especial de pintura de Madrid) al contexto más internacional del cubismo y el futurismo. Entre 1925-26 está presente la fascinación por Vermeer en los retratos, las preciosidades de tinta y acuarela con escenas del

Madrid nocturno, el cubismo en miniatura y en gran formato y las primeras premoniciones de surrealismo (*Penya Segats*, 1926; *Aparato y mano*, 1927). Entre 1926 y 1930 -Dalí expone en la Goemans de París en el 29- el surrealismo pleno, primero de dibujos minuciosos con manchas repentinas (algo explícitamente ensayado ya por Odilón Redon antes de 1916), y después algunas de las obras del Dalí más conocido (*El hombre invisible*, 1929-32). La documentación de apoyo a la exposición (cartas, bocetos, libros, fotografías) también es numerosa.

Dalí definía su actividad artística como un intento de “desacreditar la realidad”. Tres, cuatro siglos antes, innumerables pintores de los Países Bajos se habían aplicado, lenta y pacientemente, a acreditarla.

## **De la minuciosidad, virtud**

“El siglo de oro del Paisaje holandés” (hasta el 12.II.1995) es apabullante: 79 artistas en la primera muestra que se ve en España del género que los holandeses del XVI y XVII convirtieron en una edad de oro de la pintura de paisaje. Están todos, de los pioneros a los clásicos, y hay de todo, de paisajismo campestre al de ciudad o

a las marinas. A la pintura holandesa se la considera como un precedente de la modernidad, lo que viene a significar que fue un precedente del romanticismo y modelo del arte burgués: lo que está presente en todas sus obras es la ruptura con la perspectiva central y la idea del arte como espejo de la naturaleza, que casi coincide con la invención de la naturaleza típica en el espíritu europeo del XVI y el XVII, que el romanticismo haría radical. La muestra es enteramente fascinante, pero destacan, a mi modo de ver, y aparte del impresionante Rembrandt *El puente de piedra* -con su genial juego de luz sobre las copas del arbolado-, y de otros más conocidos como Ruysdael, Claes Berchem, que en *Cacería de ciervos* consigue uno de los más perfectos primeros planos de detalle, Pieter Lastman y Adriaen van de Velde.

La obra expuesta no ahorra una paradoja y una curiosidad. Esta muestra de "paisajismo colectivo", ¿no es sorprendente precisamente en Holanda, que es sobre todo un país plano? Los países planos tienen, más que paisaje, cielo. Esto lo saben los holandeses, claro, desde el XVI, desde van Gogh hasta los prospectos de KLM. Quizá por eso sea el cielo de estos cuadros lo que permanece

invariable, majestuosamente perfecto en todos ellos, por encima de las calidades diversas, peores o mejores, de mares, naves, cabañas, desmontes, caminos, puentes, escenas mitológicas y detalle en el dibujo de figuras. La curiosidad son los cuadros de Frans Post (1640 y 1650), *Paisaje brasileño con figuras* y *Casas en una plantación cercana al río Paraíba, Brasil*. Post debió tomarse tan en serio la divisa de Constanjtin Huygens ("grabad en vuestro pensamiento lo que veis, a fin de reproducirlo después con vuestra imaginación") que se va a Brasil y el paisaje brasileño parece no afectarle casi. Pinta un Brasil "holandizado", pinta paisaje holandés incluso cuando pinta paisaje brasileño: indiferentes a la latitud y a las figuras negroides de los indígenas, sus palmeras son abedules, sus ciénagas parecen pastos como los de las llanuras de Otterlo o Arnhem. Su cielo y su luz son holandeses. Es improbable que puedan encontrarse cielos como los de Post sobre el inacabable *Sertão*, a lo largo de todo el inmenso Brasil.

### **Delicados *touchs***

"Tesoros del arte japonés" (hasta el 22.I.1995). Apenas un poco después de que los holandeses alcancen su momento cumbre,

---

Japón conoce lo que sus historiadores consideran una época comparable a la Edad Media occidental...y eso que se da entre principios del XVII y mediados del XIX. Entonces es cuando Japón cierra sus fronteras y sus contactos con el exterior (es el llamado *sakoku*) en una época que se conocerá después como período *Edo* (antiguo nombre del actual centro de Tokio). Se cierra el país ante la inestabilidad sociopolítica que las misiones cristianas, que predicaban la igualdad ante Dios de todos los hombres, y los comerciantes, que la facilitaban en el aspecto económico, amenazaban con introducir en el sistema japonés. El resultado en el aspecto que nos interesa: autarquía artística y florecimiento de lo típicamente japonés.

Pero el *Edo* es sobre todo un período de popularización de la cultura antigua. Todo lo que identificamos como "típicamente japonés" -realidades designadas por palabras como *Geisha*, *kimono* o *haiku*- pasa a serlo en este período. Si se bucea más, en la procedencia de muchas de esas realidades se advierte que Japón, como todo país, debe a la preservación de sus esencias tanto como nada, que su historia cultural es la historia de la recepción generosa de in-

fluencias extranjeras. Cortadas éstas durante la *Edo Jidai*, lo apropiado y lo propio, mezclados, aprovecharon para estereotiparse como típicamente japoneses. El mecenazgo de la época contribuyó a ello.

De modo que lo que se expone no son sólo objetos exclusivamente artísticos, sino el tipo de objetos pertenecientes a un mundo en el que el arte carece de estatuto de autonomía y es indiscernible de ámbitos de la realidad como los de la etiqueta, la representación política, la ornamentación -la vida. Así, espadas e increíbles máscaras y armaduras. Así, estuches y pequeñas "cajas de escritura" decoradas en laca; fuentes, platillos y cazos para el té en pintura sobriedriada, delicadísimas xilografías, biombos. La ornamentación es primorosa: dibujos de garzas, grullas o mariposas, motivos florales (peonías, camelias, cerezos, hojas de arce). Incluso la lluvia es pura línea clara. En correspondencia con el espíritu de la época, las costumbres populares (como las de la serie de xilografías de Hokusai, admirado por los impresionistas europeos) y lo nacional están en primer plano: las representaciones de historias (la historia del clan *Heike*), de cuentos (las escenas del cuento *Genji*), de símbolos

---

## Artes y Letras

nacionales (el monte *Fuji*, toda la serie de cuadros con el tema del teatro popular, el *Kabuki*) llenan los dos pisos de esta muestra.

Ver una exposición es, como todo el mundo sabe, muy cansado. La visita a ésta es un descanso. La delicadeza oriental de la época *Edo* no la han perdido los nipones. El comisariado de la exposición es tan refinado como lo que se muestra en ella: las salas de la March están enmoquetadas, y sólo hay una tenue y pacífica luz, apenas un lustre para destacar delicadamente los delicados objetos expuestos entre sombras.

### Doce en el patíbulo

La cultura *Edo*, la pintura holandesa, el surrealismo español, Dalí: todo eso pertenece desde hace tiempo al archivo de lo culturalmente valioso. Por lo que hace a la crítica, pertenecen al Olimpo de las cosas con las que no vale la pena enfrentarse. El crítico ante ellas es casi un informador trivial, un archivero que da algunas indicaciones orientadoras (o ninguna). Mandan los historiadores.

Pero sobre la obra de doce españoles/as de más o menos cuarenta años (Carlos Aquilino, Manuel Arcenegui, Carles Gabarró,

Ana García Pan, Iluminada García, Roberto González Fernández, Pilar Lara, Teresa Pajares, Alberto Reguera, Sergio Sanz, Juan Ugalde, Joan-Pere Viladecans) hay que decir algo. En esa medida están en el patíbulo, en el patíbulo imaginario de los críticos, que naturalmente es un patíbulo sobre todo para los propios críticos, unos señores que se caracterizan por llegar tarde, cuando los pinceles ya están secos y los cuadros colgados, y por meterse donde no les llaman.

En crítica de arte está claro lo que no hay que hacer: ni literatura a propósito de plástica, ni operaciones sentimentales como alabar o mostrar disgusto. Como esto se hace, y mucho, resulta menos claro lo que un crítico debe hacer, pero al menos hay dos cosas que debe intentar: "mostrar la tendencia" (Steiner). "Tomar partido" (Baudelaire).

*Mostrar la tendencia:* la tendencia básica y generalizada es que el arte de hoy quiere ser realista. La dificultad es que a finales del siglo XX resulta difícil saber qué es lo real. A pesar de lo cual, la tendencia es reconocible. En este caso, según creo, en dos rasgos de las obras expuestas por los participantes en la muestra "40 + ó -".

---

Primero: mayoría de obras figurativas (4), semifigurativas (3), abstractas (1) y coloristas (2) sobre las conceptuales (sólo 2). Esto dice poco. Más significativo resulta el segundo rasgo de la muestra: que lo que había en ella eran -exceptuando el *Combinables A'* de Iluminada García, las "cajitas" de Pilar Lara y las obras de Teresa Pajares- ...cuadros.

Pero que en una exposición de 1994 lo que haya sean cuadros es todo menos obvio. Resalta un aspecto que es el que me gustaría señalar y con el que voy a tomar partido. Se trata de que, a finales del siglo XX, el cuadro -la pintura enmarcada, o sin marco, pero circunscrita- parece haber agotado sus recursos estéticos. Por eso la experiencia básica que se tiene en cualquier muestra de arte contemporáneo es que *hoy resulta imposible pintar un cuadro que sea un mal cuadro*. Esto ocurre porque, desde hace mucho tiempo, la peculiar idea de voluntad artística que ha alimentado a todas las Vanguardias históricas -que dentro de cinco años serán "del siglo pasado"- ha querido que también lo buscadamente malo, lo *kitsch*, lo cursi, sea arte: algo artísticamente "bueno", o sea, valioso, o sea, musealizable, o sea, sacro. A finales del siglo XX, la reacción

del público ante esta realidad es exigir a las obras de arte que se ofrecen al menos un valor, que, curiosamente, fue, junto a la *mímesis*, uno de los primeros desterrados por las Vanguardias modernas: la perfección técnica. Entre la variedad de artistas de la exposición "40 + ó -" todos cumplen este requisito.

*Tomar partido:* me decido por las obras que presentaba Teresa Pajares, sus tres... ¿cuadros?: la duda aquí significa valor. De los doce, es la que "rompe" los marcos, en el sentido literal: los de sus cuadros, sus tres superficies negras y grises. En efecto, "fuera de" uno de ellos hay dos pequeños rectángulos negros. Otro está descolgado, apoyado en el suelo. Otro es una superposición de superficies, con marcos ladeados, entrando en el cuadro y éste saliéndose de ellos. Bueno: ¿y qué? Que en sus obras hay una conciencia de que lo problemático hoy es el propio cuadro. Y el cuadro vale aquí como un símbolo de la noción moderna de realidad. El cuadro es la forma artística moderna por antonomasia, es la figura que encarna el modelo sujeto-objeto, con el que el hombre se está enfrentando a la realidad desde la invención de la objetividad científica y desde que empezó a conjugar frente al

mundo sobre todo la primera persona del singular, el yo: pues un cuadro es algo limitado que está, como objeto que es, delante de mí, que lo contemplo o lo juzgo. El cuadro encarna la moderna autonomía del arte (está separado de los ámbitos vitales y profanos por su marco). El cuadro encarna la transformación del primitivo arte, que era ornamento de lo sacro, en arte sagrado por sí mismo: su formato manejable lo secularizó, al hacerlo independiente de los antiguos lugares de culto -las paredes de los templos: frescos, retablos-, desde los que se deja transportar a las casas (arte burgués) y a los modernos lugares de culto (los museos), donde ha sido re-sacralizado.

La obra de T.P. problematiza el principio de realidad en que se ha apoyado el arte moderno. T. P. no es "moderna". En su caso, uno se encuentra con cuadros que no figuran nada, o que no se sabe qué figuran, o que ni siquiera se puede decir que sean cuadros. Si el objeto es confuso, si hay partes del objeto fuera del objeto, yo, el contemplador...¿en qué relación quedo con él? Las obras de T.P. obligan al juicio reflexionante, que consiste en que lo particular (sus tres "cuadros") no se deja fácilmente subsumir en una celdilla de

la generalidad, y por eso hay que inventarles una, buscarles un contexto. En el caso de T.P. creo que queda claro que el cuadro ha agotado sus recursos estéticos, y queda problematizado el esquema moderno de un yo que juzga con distancia objetiva objetos perfectamente separados de él. *Pero esto es justo lo que está pasando en la conciencia artística de finales de siglo, en la que los planteamientos de la praxis artística moderna están en crisis y no está nada claro que estén siendo sustituidos por otros.* Por eso, mientras la mayoría de los artistas expuestos son "modernos", la obra de Teresa Pajares está en el contexto sucesor de la modernidad artística, que es el de la instalación. Como las obras de Mario Merz o Joseph Beuys, lo que se rompe en las suyas es el contexto sujeto-objeto, porque forman un contexto en el que no es fácil seguir diciendo quién es quién, en el que la distancia entre objeto contemplado y contemplador está rota (en un *happening* ¿soy actor o espectador?). Las obras de T. P. son algo así como instalaciones en germen. Hacén pensar: con ellas recordamos que el mundo es como una gran instalación, y que su realidad carnavalesca no se deja atrapar en los cuadros que vamos haciendo de ella. ■