

## Dos exposiciones madrileñas

Carlos Alfieri

### «Visiones huidizas». El regreso al realismo en los Países Bajos: 1925-1945

«Visiones huidizas. El regreso al realismo en los Países Bajos: 1925-1945» fue tal vez la exposición más sorprendente que tuvo lugar en España durante los últimos meses del año 2001 y principios del 2002, primero en la Fundación Carlos de Amberes, de Madrid, (institución que viene desarrollando sin estridencias una tarea cultural de primer orden) y después en el Palacio de la Merced, de Córdoba, como sede de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. La gratificante sorpresa operó sobre un doble rescate: primero, el de una corriente de la pintura del siglo XX singularmente importante que ha sido eclipsada por las llamadas vanguardias históricas; segundo, el descubrimiento de varios artistas de innegable relevancia que son, en general, muy poco conocidos fuera de Holanda y que lo eran casi por completo en España.

En el período inscripto entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial se registró en distintos países europeos el renacimiento de ciertas estrategias de representación pictórica realista, que reaccionaban ante movimientos de vanguardia como el cubismo, la abstracción, el dadaísmo o el futurismo. Su claro precedente es la obra de los grandes maestros de la pintura metafísica italiana, que conoció su fulgor desde 1913 hasta 1921, fundamentalmente Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, pero también Morandi, Sironi, Rosai, Pisis, Soffici, Alberto Savinio, cuya influencia fue vasta en Francia, Alemania, Bélgica, Holanda. Los equívocos que generó este resurgimiento de la figuración entre críticos e historiadores del arte fueron innumerables, tantos como nombres se utilizaron para designarlo, a veces paralelos, otras superpuestos y a menudo intercambiables: «post-expresionismo», «neorealismo», «verismo», «neoclasicismo», «realismo idealista», «nueva objetividad» (*Neue Sachlichkeit*, acuñado en Alemania en 1923 por Gustav Hartlaub, director de la Städtische Kunsthalle de Mannheim, en donde organizó con ese nombre, en 1925, una exposición de obras de «artistas que han mantenido o recuperado la fidelidad a la realidad tangible y positiva») o «realismo mágico» (creado también en 1923 por Franz Roh, quien en 1925 dedicó un penetrante libro, justamente canónico, a caracterizar, y

entre cuyos antecesores ilustres situaba al Aduanero Rousseau; su libro fue pronto publicado en España –1927– por la Revista de Occidente, traducido del alemán por Fernando Vela y con el título de *Realismo Mágico. Post Expresionismo*). «Nueva objetividad» y «realismo mágico» fueron los términos que encontraron mayor fortuna en su difusión.

Pero todas estas denominaciones, aunque aproximativas, resultan demasiado vagas para abarcar un fenómeno tan complejo y de manifestaciones tan disímiles. Para empezar, el concepto de realismo –dejando de lado las grandes dificultades que plantea su definición y tomándolo en su acepción más general– parece poco apropiado para describir la actividad de unos artistas que practicaban un simulacro de realismo destinado a dinamitar, en última instancia, sus propias bases. En todo caso, quizá sea más prudente hablar de una voluntad común de recuperación de la reconocibilidad del objeto pictórico. La tradición clásica del realismo había depositado una confianza absoluta en el carácter unívoco de la realidad (otra vez: más allá de lo que se entienda por ella) y en la capacidad de la pintura para representarla –y celebrarla– mediante los procedimientos técnicos adecuados. Estos nuevos «realistas» venían a sembrar la duda donde había existido la certeza, el enigma en lugar de la celebración. Acentuaban la índole ambigua de esa realidad y estaban dispuestos a desentrañar los significados ocultos que subyacían a ella. Parecían respetar estrictamente la claridad de las figuras, su ordenamiento en el espacio, las proporciones, la luz, el cromatismo y hasta las leyes de la perspectiva, pero todo eso no era más que pura apariencia. En rigor, se servían de procedimiento realistas para introducirles distorsiones más o menos sutiles (muchos optaron por rupturas más evidentes, como en el caso extremo de los surrealistas figurativos), con lo que los mejores de ellos lograron subvertir profundamente la realidad convencionalmente aceptada fingiendo seguir sus reglas.

Los maniqués y las estatuas que habitan los cuadros de De Chirico o Carrà, los autómatas, los muñecos, los juguetes, los seres mineralizados hablan de un hombre reificado. No en vano escribió De Chirico: «Ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de ‘cosa’. Éste es el método de Nietzsche». Se ha señalado con acierto que los artistas de la «nueva objetividad» o del «realismo mágico» pintaban los retratos o los paisajes como naturalezas muertas, y las naturalezas muertas como retratos. Así, el hombre deviene un objeto entre objetos, se borran las jerarquías entre ellos y se motiva una nueva percepción de las cosas en la que su pura presencia adquiere un significado revelador, primigenio.

Ese «mirar las cosas como si fuera la primera vez» fue formulado por Giorgio de Chirico en sus escritos como una búsqueda decisiva del arte

metafísico: «Una obra de arte verdaderamente inmortal sólo puede engendrarse a través de una revelación. Schopenhauer ha definido probablemente de la mejor manera y explicado (¿por qué no? semejante momento en el punto en que *Parerga y Paralipómena* dice: «Para tener ideas originales, extraordinarias y tal vez inmortales basta con extrañarse del mundo durante ciertos momentos de un modo tan completo que los sucesos más comunes parezcan nuevos e insólitos y revelen, así, su verdadera esencia». Si en vez de ideas (...) imagináis el nacimiento de una obra de arte (...) en la mente de un artista, tendréis el principio de la revelación en pintura». Y en su célebre texto «Sobre el arte metafísico», publicado en la revista *Valori Plastici* en 1919, volvía a apoyarse en el filósofo alemán: «Schopenhauer define como loco al hombre que ha perdido la memoria. Una definición llena de agudeza, ya que, en efecto, lo que constituye la lógica de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros y viceversa. Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra, puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar; quién sabe cómo vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena. Sin embargo, la escena no habría cambiado, soy yo quien la vería desde otro ángulo. He aquí el aspecto metafísico de las cosas». En otros escritos propugnaba De Chirico la necesidad de «penetrar en el enigma de las cosas consideradas generalmente insignificantes», puesto que «todo lo que existe en el mundo está pintado como un enigma; y no sólo los grandes interrogantes que siempre nos planteamos a nosotros mismos: el porqué de la creación del mundo, o por qué y para qué nacemos, vivimos y morimos». Por ello, la pintura metafísica deberá aproximarse «al estado de sueño y a la actitud mental de un niño» para expresar «una extrañeza parecida a la que tienen a menudo las impresiones de los niños, sólo que creada conscientemente».

De Chirico se valió de la yuxtaposición incongruente de objetos para romper la cadena habitual de relaciones funcionales entre ellos y revelarles una nueva identidad, a veces monstruosa, siempre misteriosa; estas recombinaciones icónicas y descontextualizaciones, que constituyen una gramática onírica, lo erigen como padre del surrealismo. Su violentación de la perspectiva hasta convertirla en «una perspectiva abrupta, contraída, obli-

cua, articulada en espacios sesgados y cada vez más complicados, que contribuirá de manera fundamental a crear esa profunda e irrepetible atmósfera de sus escenarios metafísicos», como muy bien señala el crítico italiano Maurizio Calvesi, al igual que la «morfología de las simples arcadas, e inclusive de algunas torres fantásticas, como las modalidades proyectivas de su *torpe* y arcano montaje en el espacio, resultan –sorprendentemente pero con total evidencia– derivadas del mismo repertorio de primitivos, de la pintura del Trecento toscano». En efecto, no cuesta mucho descubrir en las pinturas del período metafísico de De Chirico el eco de las arquitecturas de un Giotto o un Duccio di Buoninsegna. Ocurre que, más que una escuela nacida y extinguida en un lapso histórico concreto, la pintura metafísica italiana del siglo XX fue la sistematización y recreación profundamente original de una sensibilidad presente a lo largo de toda la historia del arte, que se caracterizó por su visión de la realidad como enigma y misterio.

Para «hacer ver el mundo como si fuera la primera vez», una preocupación que compartieron todas las vanguardias, era preciso despojar a la percepción de las adherencias que la costumbre había fijado en ella como un espeso velo y devolverle su virginal capacidad de asombro. Había de provocar un extrañamiento del mundo para disolver su engañosa familiaridad y poder así captarlo de una manera nueva. Los posibles caminos para lograrlo eran muchos. El crítico formalista ruso Víktor Sklovski, por ejemplo, destacaba como tarea central del arte las *des-figuración* de la imagen habitual de la realidad, y apuntaba una metodología para conseguir el extrañamiento del objeto que consistía «en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la dureza de la percepción». Los artistas de la «nueva objetividad» adoptaron un camino opuesto: se apropiaron de los sistemas de representación realista, que buscan crear la ilusión de realidad por medio de la semejanza con el objeto representado, y los *des-naturalizaron* y tensaron hasta un punto de exacerbación que hacía estallar sus propios supuestos. Se puede decir que a través de un exceso de nitidez, de un «exceso de realidad», de la concentración obsesiva y la reproducción minuciosa de ciertos detalles, de la manipulación de subrepticias violaciones de las cadenas habituales de significación, llegaron a un extrañamiento aún mayor del objeto. Así como mirar fijamente al sol no proporciona más luz sino oscuridad, en sus obras la extrema precisión de las figuras, la claridad que suele envolverlas, lejos de acentuar su «realidad» remiten a la alucinación y el delirio. Nada más fantasmagórico, más irreal, que estas figuras inmóviles, hieráticas, que parecen ser portadoras de un secreto indecible; han sido rescatadas del sueño más que de la vigilia y, aunque son reconocibles en su banalidad, aparecen cargadas de pronto de una cualidad ominosa, amena-

zante. Uno de los mejores cuadros de la exposición que nos ocupa, *Wilma con un gato* (1940), de Carel Willink, ejemplifica de manera emblemática la creación de una atmósfera aparentemente plácida de la que surge, sin embargo, un desasosiego misterioso y devastador.

Es de sobra conocido que Freud prestó lúcida atención a este fenómeno, y en su famoso ensayo *Lo siniestro*, escrito en 1919, se aventuró a indagar «bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas». Por otra parte, no resulta para nada casual que la obra de Kafka fuera venerada en Holanda por el círculo de amistades de la pintora Charley Toorop, una de las más destacadas de la neofiguración de entreguerras. Su compatriota Ben Stroman, en el libro *La Nueva Objetividad en la literatura*, de 1935, situaba penetrantemente al autor de *La metamorfosis* como genial precursor de esta corriente: «Nunca unos pensamientos tan ominosos, fantásticos y elevados –escribió– fueron expresados de modo tan sobrio, directo y realista, en un marco de acontecimientos tan cotidiano». (Esta pertinente cita la proporciona Ype Koopmans en su artículo «Modernidad y cotidianeidad», que integra el excelente catálogo de la exposición, en el que sobresalen los ensayos de Estrella de Diego, comisaria de la muestra, y Valeriano Bozal).

El surgimiento de estas peculiares formas de realismo en la etapa transcurrida entre las dos guerras mundiales fue saludado alborozadamente o vilipendiado como «un retorno al orden» (Jean Cocteau prefirió rebautizarlo como *rappel à l'ordre*) tras el desorden provocado por las primeras vanguardias. Hoy parece evidente que tanto sus exégetas como sus detractores se confundían. ¿Qué regreso al orden era éste que simulando representar la realidad con exigente fidelidad no hacía más que desacreditarla, sembrar la duda sobre la naturaleza de su aprehensión, subrayar sus sentidos ocultos? ¿No se trataba más bien de una estrategia embozada, carente de las estridencias de ciertas vanguardias pero no por ello menos demoleadora? ¿No será acaso la adopción engañosa de la respetabilidad del realismo para subvertirlo desde dentro? En todo caso, el verdadero retorno al orden –a un orden geométrico, platónico– lo encarnaba genuinamente la pintura abstracta de Mondrian.

No fueron pocos los críticos e historiadores del arte que, aun en nuestros días, han atribuido un carácter de restauración conservadora al movimiento figurativo de entreguerras y hasta han destacado, incluso, sus concomitancias con el fascismo. Se sirven para ello de algunos datos objetivos que no constituyen un secreto para nadie, como las vivas simpatías que profesaron hacia el fascismo buena parte de los pintores metafísicos italianos, al menos en un primer momento (otros, como Mario Sironi, lo hicieron hasta