

De Extremo Oriente a Extremo Occidente

Carlos Alfieri

Los mundos análogos de Georgia O'Keeffe

«Me sorprende que tanta gente separe lo figurativo de lo abstracto. La pintura figurativa no es buena pintura si no es buena en el sentido abstracto. Un monte o un árbol no pueden constituir una buena pintura simplemente por ser un monte o un árbol. Son las líneas y los colores conjuntados de manera que digan algo. Para mí esa es la base de la pintura. Muchas veces la abstracción es la forma más neta para eso intangible que hay dentro de mí y que sólo puedo aclarar con pigmentos» escribió Georgia O'Keeffe, una de las más poderosas y singulares artistas norteamericanas del siglo XX, en 1976. Nada refrenda mejor esta penetrante reflexión que su propia obra, y una buena ocasión para confirmarlo es la exposición «Georgia O'Keeffe. Naturalezas íntimas», que tiene lugar entre el 8 de febrero y el 2 de junio de 2002 en la sede madrileña de la Fundación Juan March. Curiosamente, la fama de O'Keeffe, enorme en los Estados Unidos, se proyectó tardíamente al extranjero. Esta muestra es la primera retrospectiva que se ofrece en España y, como es tradicional en la institución que la patrocina, es suficientemente representativa sin necesidad de contar con una desmesurada cantidad de cuadros. Quizá sólo se echen en falta algunos de los que dedicó a los rascacielos de Nueva York entre 1925 y 1929.

La pintura de Georgia O'Keeffe habita una zona intersticial en la que se superponen, se mezclan, se confunden lo abstracto y lo figurativo, lo orgánico y lo inorgánico, lo pequeño y lo inmenso. Ante sus cuadros, la percepción experimenta un tránsito incesante y embriagador entre formas que no parecen precipitarse nunca de manera definitiva, que cuando insinúan detenerse en una configuración evocadora de un objeto se burlan y ofrecen indicios que permiten permutarlo por otro, en un vaivén constante que pone en evidencia la precariedad conceptual de ciertas clasificaciones tradicionales de lo pictórico. Hay en O'Keeffe un instinto infalible para el color –colores predominantemente intensos, rotundos, netos– y un rigor para la composición que convierten sus cuadros en una especie de estructuras orgánicas cerradas sobre sí mismas, autosuficientes, autónomas; su

modo de relacionarse con la naturaleza no es la subordinación pasiva a su apariencia sino la creación de mundos análogos, paralelos pero independientes a partir de ciertos elementos celulares comunes. Esta suerte de manipulación genética logra resultados de una belleza deslumbrante, como sus extraordinarios paisajes de montañas o los universos complejos que laten en un puñado de hojas de otoño o en una sola amapola (¿vistas? ¿soñadas?)

Tanto como la certeza de encontrarse ante algo bello sus imágenes poli-sémicas generan inquietud. No se trata tan sólo de las manidas –aunque innegables– reminiscencias genitales de muchas de sus criaturas vegetales –evidentes en *Aro número III* (1930) y *Aro número IV* (1930), por ejemplo– sino de los deslizamientos visuales que sugiere toda su pintura. Uno de los procedimientos que utiliza para promoverlos es la escala insólita con que pinta sus objetos, que subvierte las convenciones compositivas vigentes hasta su época (una vez más, es preciso señalar la profunda influencia que tuvieron los encuadres fotográficos y cinematográficos en la manera de mirar de los pintores del siglo XX). Así, una flor vista desde arriba ocupa tanta superficie pictórica como una cadena de montañas. Ella expresó por qué decidió optar por ese tamaño: «Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo asocia muchas cosas con una flor –la idea de las flores–. Extiendes la mano para tocar la flor, te inclinas para olerla –quizá la tocas con los labios casi sin pensar– o se la das a alguien para agradarle. Aun así –en cierto modo– nadie ve una flor –realmente–, es tan pequeña –no tenemos tiempo– y ver lleva tiempo, como tener un amigo lleva tiempo... Así que me dije: voy a pintar lo que veo, lo que la flor es para mí, pero lo voy a pintar grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla...» Pero cabe preguntarse: ¿Es realmente una flor lo que estamos viendo? ¿La *Amapola* (1927) es una amapola, o el núcleo negro de esa vibrante mancha roja es un horrible insecto? ¿Los *Árboles en otoño* (1920-1921) no serán en verdad una extraña flor? ¿Y la *Flor blanca* (1929), un raro paisaje glacial, y los maravillosos estratos de color de *Cerros color ladrillo*, algún corte de tejido observado en el microscopio? ¿Acaso la *Pelvis con azul* (*Pelvis I*) –1944– es un fragmento de hueso de animal que deja ver el cielo a través de su gran agujero central o todo eso es la vista aérea de un lago en una llanura helada? ¿Cuadros como *Lake George (antes Paisaje con reflejo)* –1922–, o *Nube de tormenta, Lake George* (1923) no anticipan la pintura abstracta de los campos de color? El juego de remisiones visuales puede ser infinito, y cuando el mecanismo de la percepción ha viajado de unas a otras sin cesar quedan siempre, como un destilado persistente,

unas formas que pueden contener a muchas otras pero que existen, antes que nada, por sí mismas.

El 6 de marzo de 1986, a los 98 años de edad, moría Georgia O'Keeffe. Pese a una grave enfermedad ocular, pintó hasta los 90 años y dibujó a lápiz hasta dos años antes de su fallecimiento.

Mil años de stampa japonesa: lo sagrado y lo profano

Tanto la aparente desmesura como el sentido algo disperso que plantea su título pueden generar en quien se dispone a visitar la exposición «Budismo, monjes, comerciantes y samurais. 1.000 años de stampa japonesa» un sentimiento de desconfianza con respecto al cumplimiento de las ambiciosas metas enunciadas. Se trataría, sin embargo, de una suspicacia injustificada: la muestra que desde el 15 de abril al 2 de junio de 2002 albergará el Centre Cultural Bancaixa, de Valencia, tras exhibirse entre el 22 de enero y el 31 de marzo en el Centro Cultural Conde Duque, de Madrid, no sólo da cumplida cuenta de su cometido sino que constituye un testimonio en muchos sentidos relevante –por su calidad, por su carácter en buena medida novedoso en España– del prodigioso desarrollo que alcanzó el grabado en Japón.

La exposición, compuesta por 150 obras procedentes del Museo de Arte Gráfico de la Ciudad de Machida, abarca un vasto período tendido entre los siglos VIII y XIX y se asienta sobre dos núcleos principales: las imágenes creadas como instrumento de propagación de las creencias budistas –de las que hay ejemplos en los museos europeos– y las del *ukiyo-e* o imágenes del mundo flotante (o, quizá mejor, del mundo fluctuante), es decir, de la realidad efímera, grata pero fugaz, profana, a menudo frívola (no en vano abundan en ellas representaciones de cortesanas y de actores del teatro *kabuki*). Si las primeras tuvieron a los monasterios como su ámbito natural de producción, las segundas se multiplicaron al calor del ascenso de una burguesía comercial renuente al ascetismo, proclive a la exaltación de los placeres de la vida y a la celebración de los sentidos. La índole esencialmente pasajera del «mundo flotante» no movía a la clientela de los artistas del *ukiyo-e* a renunciar a él; por el contrario, la impulsaba a dejarse llevar por sus corrientes, a aferrarse ávidamente al goce de cada minuto y a conservar la representación de sus formas mediante las estampas. Tanto las necesidades religiosas como las de la vida seglar encontraron en la obra múltiple el vehículo estético más adecuado. El grabado en madera –en un país donde abundan las mejores maderas, como la

de cerezo, para tallar las matrices, y donde existe una fecunda tradición de elaboración de papel— se fue convirtiendo así en uno de los logros excepcionales del arte japonés. Durante el período Edo (1600-1868), particularmente en su segunda mitad, y en la era Meiji que siguió a aquél, alcanzaría la xilografía el más alto grado de refinamiento.

Esta muestra es pródiga en obras notables, como las estampas de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) pertenecientes a las series *Veinticuatro horas de los barrios de placer de Shinbashi y Yanagibashi* y *Treinta y dos expresiones de mujer*; las de Utagawa Hiroshige (1797-1858), correspondientes a la serie *Las cincuenta y tres estaciones del Tokaido*; las de Katsushira Hokusai (1760-1849), de la *Ilustración de cien poemas por cien poetas explicados por la nodriza*; las de Kobayashi Kiyochika (1847-1915), Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) o Utagawa Toyokuni III (1786-1864), entre otras. La sabia captura del temblor de un gesto, el dominio de los más leves recursos expresivos, un austero lirismo, la asombrosa capacidad para crear atmósferas y para fijar en sutiles trazos la presencia huidiza de lo que fluye hacen que aun las incursiones de los grandes artistas japoneses del grabado en el mundo flotante participen también, de alguna manera, del misterio de lo sagrado.