

El sublime paisaje de Friedrich a Rothko (y una coda hasta Richter).

Ahora que tanto se prodigan las exposiciones de comisarios estrella a mayor gloria de grandes nombres de artistas consagrados, es una iniciativa original y meritoria una muestra organizada en memoria de un gran historiador del arte por un grupo anónimo de comisarios, de la plantilla de la Fundación Juan March. Yo he tenido la mala fortuna de verla con tanta gente que apenas podía divisar por ejemplo, los dibujos de Friedrich dedicados a las estaciones del año, que se ofrecían aquí en primicia, tras la exposición berlinesa en que se los dio a conocer hace poco. Por eso no me siento en disposición de reseñar aquí mis reacciones ante esta interesantísima exposición, abierta del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008, sino mis comentarios sobre lo que he podido estudiar más a fondo, que son las publicaciones editadas a propósito de la misma: un librito bilingüe con un ensayo del artista Sean Scully, que reflexiona sobre las conexiones entre Friedrich y Rothko a propósito del más famoso libro de Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, al que también rinde tributo el catálogo de la exposición, maltitulado: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*.

Una desafortunada traducción en la versión española de Alianza Editorial convirtió *Northern* en "nórdico", como si Rosenblum, sólo se hubiera ocupado en su libro de los artistas de Dinamarca, Suecia, Noruega, Islandia y Finlandia; por desgracia, esta exposición ha desaprovechado la oportunidad de enmendar esa confusión, a pesar de que aquí el error es aún más abultado, pues en la lista de obras sólo hay dos

artistas nórdicos: el noruego activo en tierras alemanas Johan Christian C. Dahl, y el noruego también activo por un tiempo en Alemania Edvard Munch. Tampoco la especialización en paisaje es fiel al libro original de Rosenblum, que en realidad abarca todos los géneros, incluido el retrato y otras pinturas de figuras, sosteniendo la tesis de que podría trazarse una línea genealógica desde el romanticismo a la *Colour-Field Painting* o pintura espacialista, caracterizada por una espiritualidad religiosa, misticista incluso, propia de los artistas del Norte de Europa y de Norteamérica, fundamentalmente protestantes.

La tesis era, en principio, muy atractiva, pues el puritanismo protestante suele ser enemigo de las devociones icónicas y el carácter septentrional más introvertido. Pero hay que situarla en el contexto en el que surgió, un ciclo de conferencias que el profesor norteamericano impartió en la Universidad de Oxford allá por 1972. Todavía no se habían desarrollado mucho los estudios del arte del siglo XIX, de manera que Rosenblum no conocía a los equivalentes nórdicos del luminismo impresionista, como los daneses de la colonia de Skagen, liderada por Peder Severin Krøyer, o el sueco Anders Zorn, tan dados a pintar bailes, paseantes y merendolas campestres, de manera que pudo escribir falacias que aquí se jalean inoportunamente, como “Ni las meriendas campestres ni los paseos de los impresionistas podrían tener lugar en esos sacrosantos paisajes nórdicos: éstos son, más bien, santuarios donde contemplar los misterios últimos de la belleza”. O todavía peor: “En el norte protestante, mucho más que en el sur católico, iba a tener lugar un tipo distinto de traducción de lo sagrado a lo profano, en la que nos parece sentir que los poderes de la divinidad han dejado en cierto modo la carne y el hueso de los dramas del arte cristiano para penetrar, en cambio, en los dominios del paisaje”, una aseveración sectaria que no resiste la prueba más evidente, que sería contrastar si los artistas de la católica Bélgica, país independiente tras la romántica revolución de 1830, eran menos espirituales que sus colegas holandeses, cuando unos y otros

evolucionaron a la par desde la tradición del paisajismo holandés hacia el simbolismo finisecular (que fue especialmente intenso entre los belgas)... o comparar si la trayectoria artística del paisaje en los siglos XIX y XX en Baviera ha diferido de la de los territorios protestantes, o si la concepción poética del espacio representado ha sido entre los irlandeses (incluido Sean Scully) totalmente distinta de los británicos y norteamericanos. Se eluden estas consideraciones en el libro catálogo aquí comentado, aunque Werner Hofmann y alguno de los demás autores de los artículos establecen muchas comparaciones que se salen del marco teórico preestablecido que, evidentemente, se les queda pequeño. Me da la impresión de que Rosenblum se centró sobre todo en lo que mejor conocía, y conforme se fue dando cuenta de que el traje que había confeccionado mentalmente se rompía por todas las costuras conforme fue sabiendo más de la compleja realidad histórica abordada, también se sintió en la obligación de legarnos obras mucho más completas, como su impresionante libro de referencia *El arte del siglo XIX* (escrito en colaboración con H.W. Jason) publicado en 1984, que es la Biblia que todos consultamos aún hoy.

Este otro manual, sin embargo, fue ya recibido con una creciente contestación en las universidades norteamericanas por los postmodernos partidarios de la *Critical Art History*, que en cambio no han arremetido tanto contra el famoso libro de los años setenta, que era una respuesta al canon de la Modernidad, pero proponía otra narrativa diacrónica: frente al prestigio del clasicismo moderno que parte de los impresionistas y culmina en la Escuela de París, Rosenblum dio pedigrí a la Escuela de Nueva York buscándole unos ancestros en Alemania y el Norte de Europa (una dicotomía cuyo epítome museístico encarnaban inicialmente en Manhattan el MoMa frente al Guggenheim). Pero en nuestra sociedad actual, tan por encima ya de esos discursos teleológicos, resulta extraño que siga habiendo misioneros de uno u otro bando... y sobre todo, llama la atención que lo sea una institución española como la Fundación Juan

March, pionera en la promoción de la abstracción lírica de los pintores de la Escuela de Cuenca, quienes brillan por su ausencia en esta exposición y su catálogo, donde no reciben ni una alusión, por no remontarnos a Benjamín Palencia, Ortega Muñoz, Díaz Caneja o Beulas, protagonistas hace poco de la muestra *Paisajes esenciales* en el CDAN de Huesca (véase mi reseña en el número anterior de esta revista) o a los devotos paisajistas tardodecimonónicos de la Escuela de Olot.

Lo triste es que, mientras el público hacía cola para ver esta excelente exposición, pero cuya tesis reduce a un estereotipo la polifacética historia del paisajismo en los países septentrionales y a la vez discrimina las importantes aportaciones del arte español en el tema del paisaje espiritual (y del iberoamericano, como el caso fascinante de Armando Reverón), yo visité en solitario el mismo día la muy mística exposición *TRANSfiguración* organizada por la Comunidad de Madrid en la Sala Alcalá 31 donde, por cierto, había un par de obras del aragonés Vicente Pascual Rodrigo, uno de los fundadores de “La Hermandad Pictórica” que, mucho antes y con mucha más razón que Anselm Kiefer o Gehrhard Richter merecieron el apelativo de “neorrománticos”, que les otorgó el historiador y crítico de arte (entusiasta del informalismo) Julián Gallego, según me contaba hace poco Ángel Pascual Rodrigo. ¿Para cuando una exposición y libro que homenajee póstumamente a este insigne aragonés y contrarreste la balanza, después de este vasallaje ante el predominio cultural nórdico, digo, norteno? A mí me gustaría que se hiciera en el Museo Thyssen, donde seguro que Guillermo Solana y Javier Arnaldo tendrían mucho que decir sobre el simbolismo espiritual en el arte y los paisajistas de aquí y de allá. Pero tampoco estaría mal que el CDAN recogiera el guante.