

ARTE Y OLVIDO

Teorías y trayectorias artísticas
(1850-1950)

Vicenç Furió
Nuria Peist (eds.)



Colección **Singularitats**

ARTE Y OLVIDO

Colección **Singularitats**

ARTE Y OLVIDO

Teorías y trayectorias artísticas
(1850-1950)

Vicenç Furió
Nuria Peist (eds.)

ÍNDICE

- 9** Presentación. *Vicenç Furió, Nuria Peist*
- 21** Aproximaciones dialécticas a la noción de reverso en las artes de entresiglos
Tania Alba, Irene Gras
- 43** Fluctuacions en la reputació dels artistes: variants, causes i tendències
Vicenç Furió
- 59** Artista o artesano. Lo culto, lo popular y lo cotidiano en el arte
Nuria Peist
- 77** Artistas desconocidos y olvidados en y fuera de España (1850-1950)
Fernando Alcolea Albero
- 93** De los límites del arte y la artesanía. Procesos, creación y taller en la escultura del siglo xx
Cristina Rodríguez-Samaniego, Natàlia Esquínas Giménez
- 109** El escultor Josep Cardona i Furró (1878-1922): del elogio de la crítica a la invisibilidad museística
Fátima López Pérez, M. Àngels López Piqueras
- 131** À la recherche de Maurice Lobre (1862-1951)
Claire Bonnote Khelil
- 141** Pere Gastó (1908-1997) y «el misterio de lo inacabado»
Sergio Fuentes Milà
- 161** Francisco Bores (1898-1972) y su reconocimiento como pintor-ilustrador en el París de las primeras vanguardias
Judit Faura González

- 185** El pintor peruano Carlos Baca-Flor (1864/1869-1941)
y sus vínculos con el entorno artístico europeo
Ester Gallegos
- 201** De la admiración a la indiferencia. Las arquitecturas
de la Exposición Universal de Barcelona 1888 y su fortuna crítica
Joan Molet
- 229** Adolf Ruiz i Casamitjana (1869-1937): un arquitecte més enllà
de «La Rotonda»
Daniel Pifarré
- 245** Mujeres artistas y trayectorias de reconocimiento en la modernidad
catalana (1888-1939)
Vera Renau
- 267** Luces y sombras en el reconocimiento artístico de Emma Stebbins
(1815-1882)
Tania Alba Ríos
- 285** José León Pagano (1875-1964) i l'oblit del llibre d'entrevistes
als escriptors catalans del 1900
Enric Ciurans Peralta
- 297** Josep Planella i Coromina (1804-1890): el escenógrafo que vivió
más que sus obras
Clara Beltrán Catalán
- 323** La recepció del teatre àcrata de Felip Cortiella (1871-1937)
a la Barcelona de principis del segle xx
Clara Castillo Ragon

APROXIMACIONES DIALÉCTICAS A LA NOCIÓN DE REVERSO EN LAS ARTES DE ENTRESIGLOS

Tania Alba

Irene Gras

Universitat de Barcelona

Introducción y antecedentes

La contradanza de la postmodernidad no se efectúa en solitario contra el canon acumulado de la historia de nuestra cultura; también acompaña, como eco invertido, a las nuevas sistematizaciones de las teorías de la razón. Los límites del proyecto moderno, que la contradanza celebra, encuentran su «otro siempre necesario» en las reformulaciones de ese proyecto (Thiebaut, 1999: 393).

Para abordar algunas cuestiones relacionadas con el proyecto moderno, nuestra propuesta pretende hacer emerger nuevas interpretaciones y formas discursivas desde la perspectiva dual del anverso-reverso.

Conviene tener en cuenta que las mencionadas «contradanzas de lo moderno» ya implican esta dialéctica y que, en consecuencia, la expresión sirve para esclarecer lo que en el título de su ensayo Carlos Thiebaut denomina «la mal llamada postmodernidad». Así, en una línea similar a la ya planteada diez años antes por Matei Călinescu (en 1986), la posmodernidad no sería más que una de las caras de la modernidad (2003: 259-263). Un concepto, este último, que hacia la segunda mitad del siglo XIX se bifurca en un proyecto, de carácter utilitarista y progresista, y en su reverso, esteticista y rompedor (es decir, en forma de querella de «filisteos» contra «rebeldes»), a la vez opuestos y mutuamente influyentes (Călinescu, 2003: 55-60). Así pues, el canon moderno sería en realidad una re-

construcción sesgada, una estrategia para conferir un sentido homogéneo, ordenado y simplificado a una supuesta tradición que, de hecho, en su curso, contaba con diferentes líneas y perspectivas (Thiebaut, 1999: 377-379).

Tal y como en su momento indicaba Jürgen Habermas, «Baudelaire parte de la famosa disputa entre antiguos y modernos, pero desplaza de forma característica los acentos entre lo bello absoluto y lo bello relativo» (1993: 20).

En ese momento, se confunden la experiencia estética con la experiencia histórica de la modernidad; dicho carácter dialéctico se confirmará más tarde en Walter Benjamin.

Desde el modernismo de Baudelaire hasta las vanguardias, pasando por Mallarmé, en el imaginario de la modernidad aún existen territorios poco explorados en su diagnóstico, como el concepto de genio, vetado históricamente a las mujeres (porque *a priori* estaban excluidas de la esfera pública) o el de subjetividad, con todo lo que implica en el proceso de construcción artística.

Por otro lado, en el anverso de lo hegemónico se encuentra el reverso de lo alternativo, que es susceptible de ser revisado para plantear diferencias y complejidades que acojan nuevas sensibilidades, como el feminismo o la conciencia multicultural. Y también aspectos considerados por la sociología del arte, en términos de reconocimiento u olvido.

Para tratar estos aspectos hemos planteado una estructura en dos partes. En primer lugar, trazamos una introducción teórica que enmarca determinadas cuestiones relacionadas con el concepto de reverso. Y, en segundo lugar, nos centramos en la consideración de los artistas a partir del desarrollo de cuatro ejes de la dialéctica anverso-reverso: visibilidad e invisibilidad, hegemonía y marginalidad, éxito y fracaso, consolidación y olvido.

La noción de reverso: consideraciones generales

Para introducir la noción de reverso, esto es, para indicar cómo se inscribe o se sitúa en el contexto de entresiglos XIX-XX que aquí nos ocupa, partiremos de dos artistas de la época hoy en día muy reconocidos. Ubicarlos en una determinada circunstancia en relación con

su entorno nos permite abordar la problemática dialéctica del anverso y el reverso.

Antonin Artaud escribió el ensayo *Van Gogh, el suicidado de la sociedad* en 1947, una obra que nos sitúa de lleno en la cuestión. Dice así:

Aquellos cuervos pintados dos días antes de su muerte no le abrieron, como tampoco las otras telas, las puertas de cierta gloria póstuma, pero abren a la pintura pintada, o mejor dicho a la naturaleza no pintada, la puerta oculta de un más allá posible, de una realidad permanente posible, a través de la puerta por Van Gogh abierta de un enigmático y siniestro más allá (1974: 37).

La identificación de Artaud con Van Gogh se reconoce en la vida, la obra y la consideración que tenía la sociedad del pintor holandés. La mirada de la época se debate en un juego de antónimos donde la posteridad, el reconocimiento, el éxito, el prestigio tienen como adverso el fracaso, categoría que perpetúa la dominación y, en cierta manera, legitima la desigualdad. Sin embargo, como reverso del propio reverso, podríamos considerar a «los que fracasan cuando triunfan».¹ El giro que vendrá de la mano de la posmodernidad apostará así por la «certeza del fracaso», que, como sostiene Daniel A. Siedell, es inherente a la condición humana y está, de hecho, presente en los grandes logros de la humanidad (Siedell, 2002: 105).

«Si Nonell hubiera nacido francés o siquiera se hubiera adaptado a París, sometido a la agitación y a la fuerza de la propaganda francesa [...], habría sido un valor internacional». Así de contundentemente lo expresa Josep Pla, al dedicarle un *homenot*, quien describe los fracasos del pintor catalán Isidre Nonell (1874-1911), haciendo un diagnóstico rotundo sobre el artista en su contexto: «Todo lo que decía Nonell era de artista, de hombre de reflexión, de observación y de

¹ Se trata de una expresión hoy día habitual que tiene su origen en el título de un capítulo del ensayo de Sigmund Freud *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor analítica*, de 1916. El autor constata en esta obra que algunos individuos, al triunfar, caen en la melancolía y otros sentimientos de tipo negativo en lugar de sentir la euforia del éxito, y considera este hecho como un tipo específico de carácter. Para un análisis de esta idea y su relación con otros conceptos afines, véase BLASCO (2000).

tacto —de posesión, en fin—. Como tal tenía toda la época en contra» (Pla, 1969: 237).

Como muestra significativa, podemos citar a Eugeni d'Ors, que en la revista *Pèl & Ploma* publicó un cuento titulado «La fi de l'Isidro Nonell», donde imaginaba cómo la pobre gente representada en sus cuadros acabaría matando al artista para así «librarse para siempre de las garras innobles de la fealdad» (Ors, 1902: 253).

Sin embargo, Nonell no hacía ningún tipo de concesiones: «Yo pinto y punto», exclamaba (cit. en Jardí, 1986: 226). Y, a diferencia de Van Gogh, obtendría su gran triunfo en 1910, en la exposición del *Faianç Català*, poco antes de morir con tan solo 38 años. El día después de su muerte, se decía que en vida nunca había vendido un cuadro (E. P. D., 1911: 1).²

Pero vayamos por partes. En primer lugar, para abordar la noción de reverso, conviene que nos detengamos un momento en la definición etimológica de la palabra, en su significado primigenio. En lo que se refiere a la etimología, el término «reverso» designa la parte opuesta a algo, especialmente al anverso en monedas y medallas. Aparece como voz en castellano en 1570 y, como indica Covarrubias (1911, R: 12) y luego también Corominas, se toma del italiano *reverso* (del participio latino *reversus*: 'vuelto hacia atrás, retrocedido'), que asume en parte el sentido del nombre clásico *reversio*, *reversionis*: 'vuelta atrás, inversión, retroceso' (Anders, 2001-2022).

Por tanto, la noción o idea de reverso depende en gran medida de la mirada o percepción ejercida por el sujeto y por el cuerpo social, sobre sí mismos o sobre el entorno. El escritor Julio Cortázar (Bella, 1997: 111), en su afán de explorar el reverso de la realidad a través de lo fantástico, esgrime que esta no resulta unívoca, sino variable, y que se conforma de acuerdo al sujeto que la experimenta en cada caso. El reverso surge no por sí mismo, sino en contraposición a su anverso, y ambos son fruto de esa mirada subjetiva: aquello que en algún momento fue considerado un reverso ahora puede devenir lo contrario,

² El Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) tenía previsto abrir el 14 de mayo de 2020 la exposición «Nonell, la bellesa en l'estigma». En el título vemos claramente la intención de la muestra y cómo el reverso se convierte en anverso (véase QUÍLEZ; VALLÈS, 2020).

algo aceptado y normalizado. Ya lo hemos esbozado y habremos de insistir en ello. De manera que el reverso, en todas sus connotaciones, permite nuestra apertura a zonas inexploradas, actúa como amplificador de nuestra capacidad de percepción y potencia nuestra adaptabilidad a lo desconocido, a lo diferente, a lo que nos resulta extraño. En este sentido, también podríamos relacionar el reverso con el «otro lado», tal como nos invitaba a descubrir en 1906 el escritor Giovanni Papini en la introducción de su obra *Lo trágico cotidiano*:

Estamos acostumbrados a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver sus sombras, abismos, enigmas y tragedias, hasta el punto de que se necesita tener un espíritu extraordinario para descubrir los secretos de las cosas ordinarias. Ver el mundo común de manera no común, tal es el sueño de la fantasía (cit. en Calvesi, 1990: 26).

Desde este punto de vista, la realidad y su representación se manifiestan como un caos en la frontera donde los límites de lo irracional y la racionalidad se identifican como el anverso y el reverso de una dialéctica entre lo visible y lo invisible.

Rastrear «las diversas modalidades de presencia de lo invisible en lo visible es, sin duda, uno de los temas más apasionantes del arte europeo desde sus inicios» (Antich, 2007: 15).

Odilon Redon confiesa precisamente: «Toda mi originalidad consiste, pues, en hacer vivir humanamente a los seres inverosímiles según las leyes de lo verosímil, poniendo, siempre y cuando sea posible, la lógica de lo visible al servicio de lo invisible» (Redon, 2013: 35), y lo hace a propósito de sus melancólicas y monstruosas criaturas híbridas, que parecen emerger de sus más delirantes pesadillas. Por su parte, unos años más tarde, en un ensayo de 1920, Paul Klee dirá: «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible» (cit. en Partsch, 2003: 17); por tanto, y en relación con el proceso artístico, no se trata ya de «reproducir» o mimetizar el mundo exterior, sino de «construir» lo visible, a partir de las experiencias del propio artista.

Además, como desarrollaremos más adelante, el anverso también está relacionado con lo conocido y (re)conocido, lo normativo, tradicional, académico, oficial, lo aceptado y valorado, lo expuesto, visible, lo consciente, el *logos*... El reverso, por el contrario, implica

un diálogo con la alteridad, lo extraño, lo irracional, el mito, lo reprimido, lo alternativo, lo desconocido, lo oscuro, lo marginal, miserable, lo maldito, rechazado, criminalizado, lo invisible, olvidado, desaparecido.

En relación con el propio sujeto, que se mira y analiza a sí mismo en una autodisección que parte de la primacía de la subjetividad y el sentimiento (como reversos de la razón ilustrada) del Romanticismo y se exagera en el fin de siglo, cabe tener en cuenta que el reverso tiene que ver con su parte oscura, oculta, familiar a la par que desconocida, latente. En definitiva, siniestra. Lo reprimido, según el psicoanálisis freudiano, acaba siempre retornando con una fuerza equivalente al mecanismo represor, del cual, además, emerge (Freud, 2000: 142). Para el filósofo Friedrich Schelling, que ofrece una primera definición moderna de lo siniestro (*Das Unheimliche*) en 1842, este afecto tendría que ver con todo «aquello que debería haber permanecido oculto y sin embargo se ha manifestado», revelado (Schelling, 1857: 649). Así, aquello que los racionalismos rechazaron por considerarlo impropio, peligroso, incluso atroz, como mostraba el famoso grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, podía resultar también de una gran fecundidad creativa. En esta línea, el autorretrato simbolista explorará este reverso del ser desde la fascinación egotista y a través de diversas formas: la configuración de la sombra, del reflejo en el espejo, del doble, del *alter ego*, etc. Esta autocontemplación interior comporta también una indagación en los aspectos reprimidos e inconscientes, esto es: de las profundidades de la psique. Parafraseando a Carl Gustav Jung (1997: 23), todo lo que el sujeto se niega a reconocer se personifica en la sombra. Se percibe así una disgregación del yo, cuya pérdida de control resulta a la vez perturbadora y atrayente, y de la cual rápidamente se constatará su potencia creadora.

Esta interacción entre el goce y el dolor también se halla en el ámbito de la estética. La dimensión siniestra del sujeto conecta de manera clara con la teoría acerca de lo sublime y las sensaciones dolorosas que este hace emerger, como el terror, el horror o el miedo, las cuales, sin embargo, pueden revertir en un placer (o displacer) de tipo estético. Como explica Edmund Burke en su tratado *De lo sublime y de lo bello* (1757): «Cuando el peligro o el dolor acosan demasia-

do, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero, a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días» (Burke, 1987: 29).

El mismo concepto de belleza, de hecho, posee un reverso que pone de manifiesto su lado extraño, doloroso, incluso perverso e infernal.³ Una estela ya iniciada en el Romanticismo⁴ en autores como Víctor Hugo, que la relacionaba con la muerte: «La muerte y la belleza son dos cosas profundas | que contienen tanto azul y tanto negro, | que parecen dos hermanas terribles y fecundas | con un mismo enigma y un mismo misterio» (cit. en Eco, 2004: 302).

Evidentemente, también podríamos hablar de la dicotomía entre Eros y Tánatos: como expone Georges Bataille, «el movimiento del amor, llevado hasta sus últimas consecuencias, es un movimiento de muerte» (Bataille, 2005: 46).⁵

Otra de las nociones relacionadas con la idea de reverso es la de «alteridad», a partir de la cual podemos establecer una serie de diálogos que en el siglo XIX tienen mucho que ver, por ejemplo, con el colonialismo. Los contextos críticos ocultos del colonialismo pueden abordarse, no desde el lado del conquistador, sino desde el del

³ Sin embargo, estos reversos de la belleza tradicional acabarían deviniendo nuevas categorías estéticas, las cuales serían admitidas en el ámbito del arte, aunque algunos autores, como Karl Rosenkranz (1992) en su *Estética de lo feo*, las agruparan en aquella que propiamente había sido considerada el «gran» reverso de la belleza: la fealdad.

⁴ Como observó la teórica literaria estadounidense Terry Castle (1995: 7-11), las transformaciones culturales del iluminismo racionalista ya produjeron como efectos colaterales (como su reverso) una «nueva experiencia humana» que amalgama la angustia, la extrañeza y la incertidumbre intelectual. Esta autora ubica el origen de lo siniestro en el siglo XVIII, insistimos, en el Siglo de las Luces. No obstante, su desarrollo teórico no se inicia hasta el siglo XX, con importantes precedentes en la estética anterior alrededor, sobre todo, de las teorías sobre lo sublime y las preocupaciones por aquellos aspectos dolorosos, como el miedo, el horror, el terror o el sufrimiento ajeno.

⁵ Con ello va más allá de Freud, que ya había apuntado la contraposición de dos principios psíquicos elementales: las pulsiones de Eros y Tánatos, de amor y de muerte o destrucción. Dos pulsiones que entrarían en conflicto, y no en beneficio de la adaptación al principio de realidad, o para conseguir un bien mayor ulterior, sino como una lucha intrínseca, ya que «la meta de toda vida es la muerte» (Freud, 1992: 38).

conquistado. La nobel estadounidense Toni Morrison, en *El origen de los otros* (2016), que es una recopilación de conferencias sobre la raza y la tendencia del ser humano a la creación del otro, reflexiona sobre la identidad propia y la que proyectan los demás sobre cada individuo. Asimismo, es a lo largo del siglo XIX cuando se producen las independencias de los países latinoamericanos, que son el reverso del imperialismo español.

Fruto de las incursiones imperialistas, de raíces antiguas, se da la atracción por aquello que fascina precisamente por su diferencia, en cuanto que reverso del progreso occidental. Lo exótico, a la vez que atrae por la supuesta «pureza» e «ingenuidad» de su cultura, también repele, justo por la idiosincrasia de las propias costumbres y producciones que puedan poner en duda la supremacía occidental. El dominio cultural, la apropiación y la exhibición deshumanizadora son el reverso perverso de la imagen que la burguesía decimonónica proyectaba mediante las grandes exposiciones internacionales, el orgullo de sus costumbres y la integración estética producto del contacto con «otras» culturas.

Edward W. Said (2002), en su libro *Orientalismo*, de 1978, critica el significado del término «orientalista», examinando cómo llega a Occidente lo que se considera oriental, durante el colonialismo. Según Said, el orientalismo hace referencia a una realidad ficticia, que al imaginar cómo son los pueblos «orientales» acaba exaltando a Occidente. De alguna manera, esta noción aparece para ejercer una perspectiva de dominio: «[...] el despertar de Oriente bajo el impacto de las ideas occidentales», que se refiere claramente a Occidente como creador de ideas y a Oriente como bebedora de ellas. Aunque, por otro lado, no solo se utilizaba de forma despectiva, pues cabe decir que el término era bastante polisémico y también hacía referencia a los estudios en torno a Oriente. En este sentido, se considera al orientalismo como una actitud de fuerte interés y admiración hacia determinadas culturas interpretadas como «exóticas», entendiendo que «lo exótico» forma gran parte de las ideas en las que se basa el Romanticismo. Ambos conceptos están íntimamente relacionados, ya que será en la época romántica cuando, desde Occidente, el movimiento orientalista adquiera una verdadera importancia y designe la representación (imitación o mistificación) de determinados aspec-