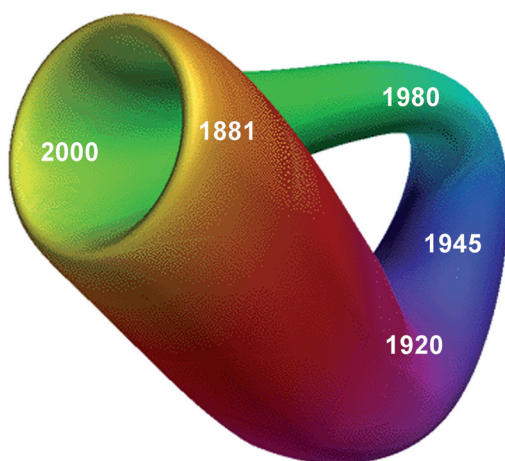


el retorno de lo imaginario

Realismos entre XIX y XXI

the return of the imaginary

Realisms from the 19th to the 21st Centuries



el retorno de lo imaginario

Realismos entre XIX y XXI¹

"Enfrentado a una realidad verdaderamente infinita, el artista está obligado a elegir, a poner de lado lo accesorio, a retener lo esencial, a reconocer una jerarquía de lo real"

Ernst Fischer²

Toda colección es incompleta, pues en su diversidad no puede dar cuenta del infinito cosmos de obras y experiencias que componen la historia del arte. Cada obra nos hace llegar su intensidad y su enigma desde el instante en que fue creada; forma parte de una gran constelación en la que ninguna es superflua y que se muestra a nuestra presencia, que transforma continuamente el pasado a la luz de las esperanzas y los miedos del futuro: recíprocamente, los relatos históricos nos constituyen, organizan nuestra sensibilidad, nuestra imaginación, nuestro sentido de la realidad.

Realismo en un campo expandido. ¿Pero cómo sabemos lo que creemos saber? El precario andamiaje de nuestras percepciones cotidianas es ilusorio, y no hacemos sino repararlo y afianzarlo continuamente, incluso al precio de distorsionar los hechos para que no contradigan nuestras percepciones, ni nuestras emociones, ni nuestras ideas de la realidad, en vez de acomodarlas a los hechos incontrovertibles. Esto es válido para las sensaciones, para las emociones, para las ideologías y también para las ciencias... La representación³ es ante todo una construcción imaginario-simbólica, una mediación interpersonal que filtra y "administra" la realidad. Y en efecto, la realidad es resultado de la comunicación⁴. Todo realismo admite cierta evidencia –sensible, emocional, lógica– como prueba de verdad, en tanto la evidencia es sólo el efecto de una presuposición de la veracidad de lo evidente. Esa sensación de autenticidad proviene de la invisibilidad de su técnica, pues como profecía autocumplidora, el realismo se ofrece como un "estilo sin estilo", sugiriendo un "efecto de verdad" sin deformaciones subjetivas o culturales. El atractivo primario del **realismo** proviene de una promesa de comprensión (inteligibilidad) y comunicación (convivencia), que nos mantiene a salvo del vértigo de un saber imposible, impensable de lo real..., aunque persistentemente, lo real irrumpe, y sus cambios y sorpresas advierten de la precariedad y de la arbitrariedad de esa red de "verdades", provocando crisis de representación y exigencias de renovación...

Frente al irresistible aluvión de los estilos, la modernidad quebró la consistencia de nuestro sentido de realidad. El arte del inicio del XIX –neoclasicismo y romanticismo– afligido por la pérdida de naturalidad, consciente de su nueva e incomparable sensibilidad, se aferrará a sistemas de referencia conocidos, para entablar un diálogo con aquello que sólo puede ya contemplar como pasado, como ajeno. Victor Hugo escribía en 1824 que lo que torturaba sus pensamientos no era una necesidad de novedades, sino una necesidad de verdad, y la necesidad era inmensa⁵. Los realismos y los naturalismos decimonónicos procuraron evitar lo inevitable, aferrándose a la inmediatez para legitimar una incierta dimensión de verdad, aprovechando los conocimientos de la psicología, de la fotografía, junto a la implicación social. La discusión decimonónica entre **convencionalismo** y **naturalismo**, entre **representatividad** y **realismo**, entre **verosimilitud** y **verismo** se establecía entre aquellos que abogaban por un criterio de inteligibilidad inmediata basada en cierta convención, y aquellos otros que proponían un tipo de evidencia basada en la supuesta "naturalidad" de lo inmediato⁶. Todos compitieron entre sí hasta la irrupción de las vanguardias, condicionadas por el

1. Exposición homenaje a Juan Antonio Ramírez.

2. Ernst Fischer, "El problema de lo real en el arte moderno", en V.V.A.A., *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1969, p. 100.

3. Ya hablemos de signos como unidades de significación (desde la semiología: Charles Sanders Pierce, (1895), de señales como unidades de transmisión (desde la teoría de la información: Claude Elwood Shannon y Warren Weaver, 1949), o de sistemas de distinciones computables (desde la teoría de la computación: R. Jackendoff, 1998).

4. Paul Watzlawick, *¿Es real la realidad?*, Barcelona: Herder, 1974, p. 71.

5. cit. por Albert Boime, *Thomas Couture and the electric vision*, New Haven: Yale University Press, 1980, p. 61.

6. Véase Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*, Madrid: Cátedra, 1989, pp. 64 ss.

anhelo de constituir una representación de lo real por encima o por debajo de las convenciones, de los sistemas y de las leyes, y compartían una fe ciega en la necesidad de renovar y transformar el mundo, de generar nuevos criterios de verdad, una nueva naturalidad.

El expresionismo es escéptico sobre la realidad objetiva del naturalismo, pero deposita toda su confianza en la verdad de la expresión subjetiva. El impresionismo desconfía de toda atribución simbólica, pero pretende restituir un naturalismo legitimando la verdad de la sensación. El cubismo denuncia la artificiosidad del naturalismo, pero anhela la restitución de un realismo objetivo, en la evidencia de la estructura. Así, Malevich denominará “nuevo realismo plástico” al suprematismo, y cuando Gavo y Pevsner firman su primer manifiesto, no hablarán de constructivismo, sino de “realismo”. Oteiza se referirá a un “realismo inmóvil” para referirse a un arte más allá de la abstracción. Orozco a un “realismo de lo interior”, para hablar del expresionismo; Filiberto Menna reconocerá una forma primaria de realismo en el ready-made, y Michael Fried apreciará un “naturalismo latente u oculto” en el literalismo minimalista y en las tautologías conceptuales; Perniola identificará un “realismo psicótico” en el arte del XXI; Louis Aragon se referirá a un “realismo abierto”, Garaudy a un “realismo sin fronteras”, y para Lukacs, “todo gran arte es realista”, pues “no se trata de un estilo, sino de la actitud frente a la realidad”⁷. En todos los casos, el realismo es una fantasía de inmediatez, una disposición que se ofrece como “descripción” de lo que es, como una resistencia al sentido, a la subjetividad, como “ilusión referencial”⁸ que superaría la representación...

Exposición como versión. Esta exposición pretende reconocer en el arte del presente continuidades allí donde la historiografía moderno/posmoderna ha instituido discontinuidades; reconocer singularidad y transversalidad allí donde se presupone continuidad estilística. Adecuarse a la sutileza de las evoluciones artísticas implica asumir cambios progresivos, simultaneidades, préstamos, influencias recíprocas, incoherencias, anacronismos..., un espectro continuo, en el que cada obra es un límite entre otras obras, tal y como sucede musicalmente en la escala cromática: entre una nota y otra siempre hay un semitono, un intervalo, un límite en el que un sonido tiende a otro. Si consideramos los factores que intervienen en la elaboración artística –iconicidad, expresividad, organización, conceptualización, materialidad, contexto–, observaremos que rara vez una obra trata exclusivamente con uno o dos de ellos. Independientemente del estilo, cada obra da cuenta de un modo singular de operar con esas variables. Y las diferencias cualitativas y cuantitativas en el uso de este espectro definirán “cromáticamente” las variaciones y los procesos estilísticos.

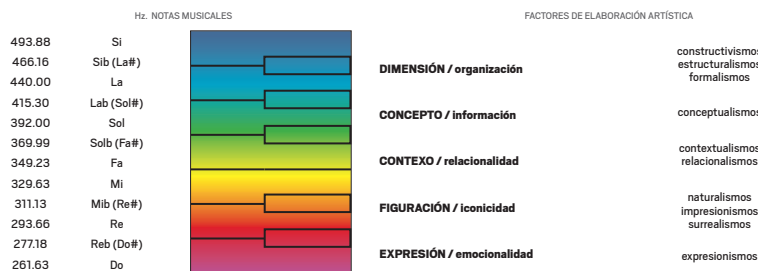


Fig. 1. En este gráfico aparecen las notas de la escala cromática y el paralelismo con el espectro cromático, y con el espectro de factores presentes en la elaboración artística. Esta comparación permitiría identificar espectros estilísticos, en función de la intensidad y la presencia de estos factores en una obra de arte.

Hemos adoptado, así, una cronología borrosa, en la que un mismo año pertenecerá simultáneamente a dos siglos, en la continuidad de una transición sensible: el XIX se solapará al XX, la modernidad a la postmodernidad... El amplio espectro artístico de esta exposición abarca el conjunto de la Colección del Museo Reina Sofía, y se organiza en tres secciones temporales en función de dos transiciones: (a) La transición al siglo XX, desde 1881, fecha del nacimiento

7. Georg Lukács, “Realismo, ¿experiencia socialista o naturalismo democrático?”, en V.V.A.A., *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1969, p. 14.

8. Roland Barthes, “El efecto de lo real”, en V.V.A.A., *Realismo ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1966, p. 146.

de Picasso y del inicio cronológico de la Colección. (b) La transición al siglo XXI, desde 1980, fecha del nacimiento de David Bestué, el artista más joven representado en la Colección.

Tomando como modelo expositivo la larga tradición del políptico (desde el retablo –estructurado mediante registros geométricos– hasta los abigarrados gabinetes modernos –surrealistas, constructivistas, etc.–, pasando por las primeras grandes colecciones públicas, los “cuadros de colección” y los salones decimonónicos), se ofrece un mosaico cromático en el que las relaciones entre las obras son las que evocan los contenidos de la exposición. No se trata de recuperar un estilo expositivo inusual hoy en día, pero sí de sacrificar deliberadamente el aislamiento que permitiría contemplar limpiamente cada una de las obras por separado, para potenciar las relaciones entre las obras y ofrecer, de ese modo, la imagen de una constelación, de un sistema ordenado, pero abierto, hecho de vínculos entre ellas. No pretende ser exhaustiva, pero sí transmitir del modo sensible esa condición sistémica propia del arte.

La exposición es así un gran diagrama organizado temporal y representacionalmente: En términos cronológicos, los muros se organizan en tres franjas temporales: (1) la franja superior corresponde a obras del XIX, entre 1881 y 1907; (2) la central, a obras del XX, entre 1900 y 1980; y (3), la franja inferior, a obras del XXI, desde 1980 a nuestros días. En términos representacionales, la exposición se articula en tres grandes tipos de realismo, en correspondencia con tres modalidades de signo, que surgen de tres modelos triádicos que atraviesan los últimos tres siglos, y en consonancia con una larga tradición de pensamiento occidental (desde Christian Wolf a George Simmel, desde S. Agustín a Karl Popper, o Gustavo Bueno, desde Charles S. Pierce⁹ a Jorge Oteiza¹⁰ o Jacques Lacan¹¹):

INMEDIATEZ PSICOPERCEPTIVA	sensorial	II ICONO	I	seres vitales	REALISMO ICÓNICO		
	emocional						
FORMALIZACIÓN SIMBÓLICA	estructural	III SÍMBOLO	S	seres ideales	REALISMO SIMBÓLICO		
	conceptual						
MECANIZACIÓN REPRESENTACIONAL	material	I ÍNDICE	R	seres reales	REALISMO INDICIAL		
	contextual						

preocupaciones modernas
 Pierce
 Lacan
 Oteiza

II. Realismo **icónico**. Remite a la evidencia de lo que se siente, de lo que se percibe, en función de una similitud: representa a su objeto básicamente por su semejanza, con independencia de su modo de ser,

- II.a. REALISMO SENSORIAL. El naturalismo del XIX, basado en la inmediatez sensorial, se desarrollará en el XX en todas las formas de figuración y fotorrealismo, y en el XXI en un documentalismo basado en la neutralidad supuesta a los medios técnicos de registro audiovisual.
- II.b. REALISMO EMOCIONAL. El caricaturismo del XIX, basado en la exageración de la experiencia, se desarrollará en el XX en todas las formas de expresionismo y surrealismo basadas en la evidencia de lo sentido, en la verdad de la autoexpresión. En el XXI, esta sensibilidad se traducirá en diferentes modos de ficcionalismo y parodia, de identificaciones y realidades intensificadas.

III. Realismo **simbólico**. Remite a la evidencia de lo que se sabe, de lo que se piensa, en función de un carácter representativo de convencionalidad: establece una correspondencia compartida.

- III.a. REALISMO ESTRUCTURAL. El academicismo del XIX, preocupado por la formalización y la organiza-

9. Véase Charles Sanders Pierce, *Un hombre, un signo* (1895), Barcelona: Grijalbo, 1988.

10. Véase Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatua megalítica americana*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1952.

11. Véase Jacques Lacan, *El sinthome. Seminario 23* (1975-1976), Barcelona: Paidós, 2006.

ción, se desarrollará en el XX como un esfuerzo de desvelamiento estructural, que convertirá la organización en tema, y la estructura en figura, denunciando la artificiosidad del naturalismo, procurando la restitución de un nuevo realismo que parta de las evidencias constructivas, de la figuración abstracta, hasta convertir los medios expresivos en contenido fundamental, incluso único de la obra, en el medialismo del XXI.

- III.b. REALISMO CONCEPTUAL. El convencionalismo del XIX, visible en la búsqueda de lo representativo y en todos los modos de formalización simbólica, se desarrollará en el XX como naturalismo emblemático, basado en la adopción de tipificaciones simbólicas de diversa índole, hasta la total estetificación difusa en los simulacionismos del XXI.

I. Realismo **indicial**. Remite a la evidencia de lo que es, en función de un carácter representativo de contigüidad: señala la confluencia entre dos experiencias.

- I.a. REALISMO MATERIAL. El realismo del XIX, concebido como un esfuerzo de objetividad que minimice la subjetividad y el estilo, se desarrollará en el XX en un esfuerzo de literalidad y adecuación a la “verdad” material, al intentar incluso superar la representación “presentando” los objetos en sí en una suerte de **enunciación primaria**, anterior al lenguaje... Desde el *ready-made* al objeto específico del minimalismo, este literalismo conducirá en el XXI a un contextualismo en el que la realidad entera queda subsumida en representación y el límite entre realidad y representación es indiscernible.
- I.b. REALISMO CONTEXTUAL. El realismo del XIX, concebido como un modo radical de contemporaneidad por el que el contexto queda comprendido dentro de la obra, se desarrollará en el XX en la tematización contextual de todas las formas de arte político, incluido el situacionismo, y en el XXI, en el tratamiento de la representación como agencia en lo social, como sucede en las estéticas relacionales.

A pesar de las enormes diferencias técnicas y estilísticas, el arte del siglo XXI puede considerarse insospechadamente próximo al del final del XIX. En la era de la simulación, de la realidad aumentada, de la omnipresencia fotográfica, de la hiperreal transparencia de la cultura contemporánea, lo que se vislumbra como arte en el inicio del XXI no indica tanto un “retorno de lo real”¹² (que hubiera estado reprimido por el antinaturalismo vanguardista y sus desarrollos abstractos, conceptuales, de adecuación y desvelamiento; por la intensa puesta en crisis de todos los sistemas y convenciones de la representación, o por el esteticismo, etc.), sino de un retorno de lo imaginario, en nuevas formas de realismo que retroactivamente permitirían reinterpretar el arte del siglo XX como el despliegue instituyente de nuevos modos de confianza en la representación. El arte parece más que nunca deseoso no sólo de representar sino de crear una realidad que resulta indiscernible de la representación. Si la modernidad puso en crisis la confianza en la realidad, la puesta en crisis del arte moderno, en el seno de la cultura actual, propicia una renovada y paradójica confianza que vendría a rememorar estados de maravilla o alucinación similares a los relatados por los mitos o los rumores. Los realismos modernos no propiciarán un descrédito de la fantasía y del engaño, sino un proceso de encantamiento por el cual la realidad misma queda sumergida en el territorio virtual y ambiguo de la semiosis. Se trata, en efecto, de un retraimiento de lo real, paralelo a una proliferación de la representación, de la referencialidad, de lo imaginario...

“¿no nos mira absorta desde estas obras una realidad que no lo es en absoluto, sino tan sólo una máscara, un fantasma de sí misma? Este es el punto último y culminante del fracaso al que llega a su manera el Naturalismo moderno. Su celo inmenso contra todo lo que en el arte del pasado denunciara como mentira, ocultación y embellecimiento de la verdad no lo protege contra el hecho de presentar como imagen de lo real algo que no es más que una falsificación [...] La actividad artística, ya pretenda mostrar de forma lingüística o plástica el mundo tal cual es, se moverá bajo la coacción de las cosas y se convertirá en esclava de la realidad. De esta consecuencia esencial se derivan todas las demás. Por un lado, la indiferencia hacia la constitución del material que se quiere representar –pues su realidad es en el fondo su único valor–, una búsqueda cada vez mayor de ámbitos todavía ignotos para la representación; por otro lado, la competición por ver quién supera a sus antecesores en sinceridad desconsiderada, en minuciosidad buscada de la representación.”

(Konrad Fiedler, *Escritos sobre arte* (1881), Madrid: Visor, 1990, pp. 157-158)

12. Véase Hal Foster, *El retorno de lo real*, Barcelona: Akal, 2001.

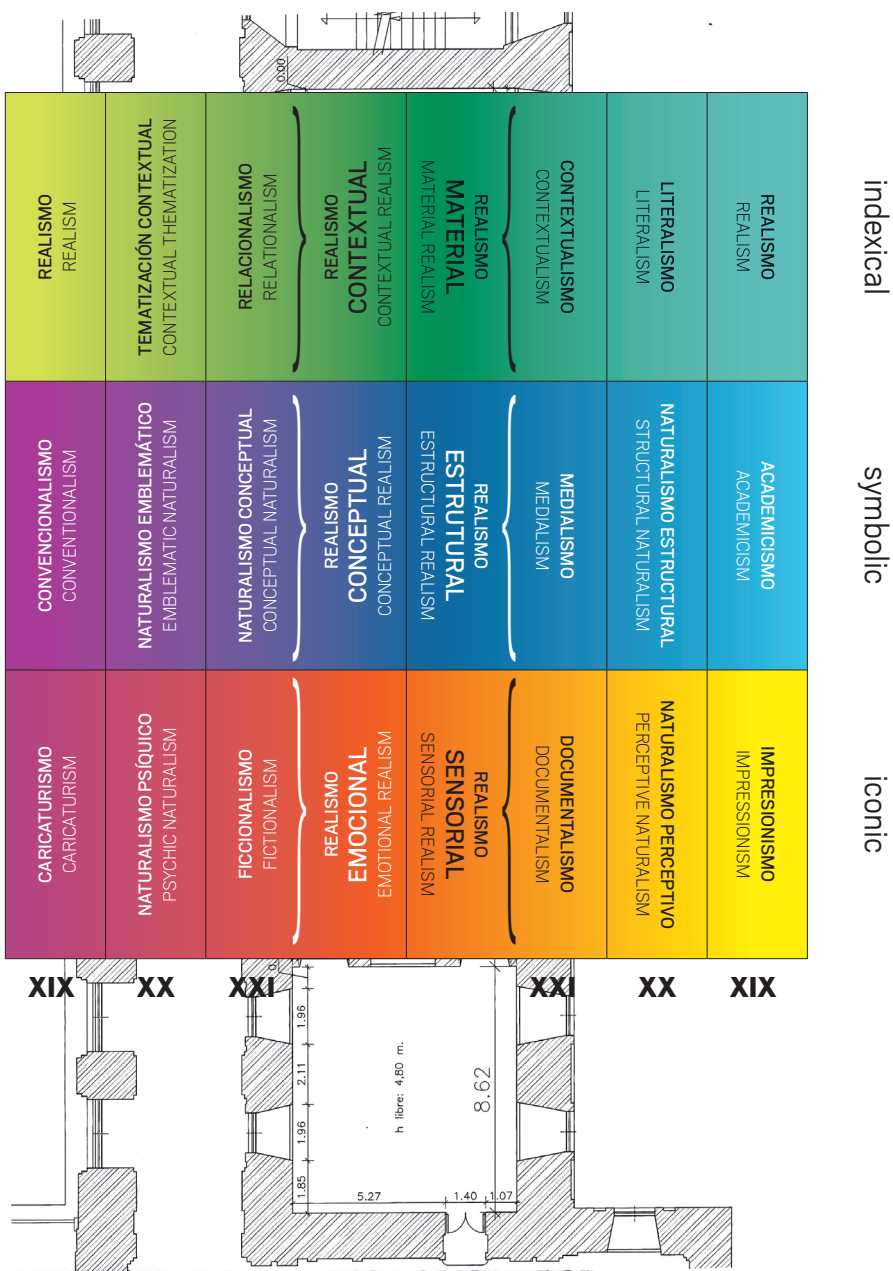


Fig. 2. El esquema representa la planta de la sala con los muros abatidos, cada uno de los cuales se organiza en tres franjas: la superior corresponde a obras del siglo XIX, entre 1881 y 1907; la central, a obras del XX, entre 1900 y 1980; la inferior, a obras del XXI, desde 1980 a nuestros días.

Fig. 2. The graphic represents room layout with it's walls projected, each one of them organized in three levels: the upper level corresponds to 19th. century works from 1881 to 1907; The central level features 20th. century works from 1900 to 1980; and the lower level displays 21st. century works from 1980 to the present.

Lista de obras

Umbral

1. Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965
2. Chip Lord, *Awaking From the 20th Century*, 1999, 35'
3. Miguel Blay i Fabregas, *Cap l'ideal*, 1897
4. José María López Mezquita, *Cuerda de presos*, 1901

Realismo Sensorial

5. Charles Clifford, *Yuste. Nogal del emperador Carlos V*, 1858
6. Javier de Winthuysen, *Proyecto de jardín*, ca. 1914
7. Maruch Sántiz, *No sentar los niños en un tronco o en una piedra*, 1994
8. Javier de Winthuysen, *Huerta de Sevilla*, 1892
9. José Jiménez, *Paisaje andaluz con figura esbozada*, 1881
10. Gustavo Torner, *Bodegón de las acelgas*, 1955
11. Miguel Rio Branco, *Barcelona*, 1993
12. Jules Becon, *Paisaje*, s. f.
13. Berenice Abbott, *New York City by Night*, 1932/I.P.
14. Alfred Stieglitz, *Icy Night*, New York, ca. 1900
15. Alvin Langdon Coburn, *Fifth Avenue from St. Regis*, ca.. 1904/2002
16. Clara Gangutia, *Cine Goya*, 1979
17. José Fernández Marcote, *Estudio*, 1980
18. Salvador Tusset y Tusset, *Interior de la iglesia de los Santos Juanes*, ca. 1923
19. Rafael Cidoncha, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tercera planta*, 1998
20. Albino Moreira da Cunha, *Interior*, 1946
21. Eduardo Martínez Vázquez, *Un trozo de corral*, s. f.
22. Candida Höfer, *La biblioteca del MNCARS III, Madrid*, 2000
23. Carlos Chevilly, *Bodegón con pescado*, 1943
24. Rubén D. Ortiz-Torres, *La Bella y la Bestia*, 1995
25. Giorgio Morandi, *Natura Morta*, 1959
26. Milagros de la Torre, *Falso carnet de identificación policial usado por terrorista*, 1996
27. Santiago Rusiñol, *Retrat de Sarah Bernhardt*, 1890-1895
28. Eva Lootz, *Prado I*, 2007
29. Manuel Benedito, *Retrato del pintor Luis de Bea*, 1910
30. Chuck Close, *Study for Richard II*, 1969
31. Loretta Lux, *At the Window*, 2004
32. Hans Hartung, *Portrait de Julio González*, 1940-1941
33. Daniel González, *Cabeza de niña*, 1918
34. Agustín Querol, *San Francisco*, s. f.
35. Julio González, *Pasionaria*, 1896-1898
36. Julio González, *Crisantemo*, 1896-1898
37. Anónimo, *Mano de la Marquesa de Vistabella*, s. f.
38. Julio López, *Dormitorio Almagro 28*, 1972

Realismo Estructural

39. Rogelio de Egusquiza, *Desnudo femenino*, 1899
40. Julio González, *Double masque*, 1929

41. Edward Lucie-Smith, *Bernini Navona I*, 2001
42. Ismael Smith, *Cabeza cubista*, 1913
43. Matt Mullican, *Having a Stomach Ache*, 1974
44. Julio González, *Études pour femme assise*, 1930-1935
45. José Ortells, *Desnudo*, s. f.
46. Daniel González, *Mujer con manto –VI*, ca. 1928-1932
47. Francis Alys, *Sin título*, 2001
48. Pablo Palazuelo, *Paisaje VI*, 1997
49. Elliott Erwitt, *Madrid, Museo del Prado*, 1995/2002
50. Anónimo, *Ruinas romanas*, s.f.
51. Duane Michals, *Chance Meeting*, 1970
52. Jenaro Pérez Villamil, *Interior de Nuestra señora del Pilar*, s.f.
53. Francesc Català Roca, *Sombras en la Barceloneta*, ca. 1950/2003
54. José Manuel Ballester, *Zurich*, 2000
55. Santiago Pelegrín, *Boceto para Atocha-Cuatro Caminos*, 1927
56. Anónimo, *Sin título*, 1869
57. Juan Gris, *L'enveloppe*, 1918
58. Anónimo, *Sin título*, 1869
59. Kasimir Malevich, *Blestifze*, 1917-1918
60. CVA *Paramondrian*, 1982. Préstamo Juan Luís Moraza y María Luisa Fernández
61. Nina Osipovna Kogan, *Sin título*, 1920-1921
62. Sean Scully, *9,1,89*, 1989
63. Vassily Kandinsky, *Sin título*, 1924
64. Eusebio Sempere, *Sin título*, 1995
65. Luis Palmero, *Sin título, nº 4*, 1983
66. Antonio Flórez, *Teatro de Taormina*, 1906-1907
67. Luis Fernández, *Abstracción*, 1926-1928
68. Chema Madoz, *Sin título*, 1999
69. Soledad Sevilla, *Sin título*, 1969
70. Juan Perez Aguirregoikoa, *Arañitas cartesianas*, 1995
71. Elena Asíns, *Dolmen 1*, 1966
72. Javier Aguirre, *Espectro siete*, 1969-1970, 8'25"
73. Lothar Charoux, *Composição III*, 1950
74. Sol LeWitt, *A Form Driven From a Rectangular Solid*, 1992
75. Mateo Hernández, *Leona*, 1919
76. Joel Shapiro, *Sin título*, 1985-1986
77. Manuel Mompó, *Alaró*, 1981
78. Andreu Alfaro, *Sin título (De la vida y la muerte, la memoria, 11)*, 1987
79. Jorge Oteiza, *Homenaje al estilema vacío del cubismo*, 1959
80. Gary Hill, *Black/White/Text*, 1980, 7'23"
81. Pello Irazu, *Correspondencia*, 1988

Realismo Indicial

82. Isidro Nonell, *La azotea*, ca. 1894-1896
83. Darío de Regoyos, *Paseo de Alderdi Eder*, 1895
84. Man Ray, *Sin título*, 1926
85. Jean Laurent, *Gibraltar*, ca. 1880
86. Paul Caponigro, *Rock Wall*, 1959

87. Gustavo Torner, *Álamo con inscripciones*, 1955
88. Anónimo, *En el mercado de ganado*, Sevilla, 1860-1880
89. Gustavo Torner, *Muro enyesado*, 1955
90. Anónimo, *E. M. Bane "Sin título"* en Camera Work nº 10, 1905
91. Pablo Picasso, *Estudio para el caballo (IV)*, 1937
92. Susana Solano, *Imagen y memoria*, 1989
93. Kaulak, *Retrato de José Echegaray*, ca. 1904
94. Eva Lootz, *Sin título*, 1977
95. Concha García, *Sin título*, 1995
96. J. B. Kerfoot, *Inkblot* en Camera Work nº 8, 1904. Reproducción
97. J. B. Kerfoot, *Untitled, Silhouette of Stieglitz* en Camera Work nº 8, 1904. Reproducción
98. Antoni Tàpies, *Cercle de corde 2*, 1969
99. Gustavo Torner, *Sin título*, 1969
100. Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attesa*, 1960
101. Marcel Duchamp, *Feuille de Vigne Female*, 1950-1961
102. Tony Stubbing, *Bisagra con un perno*, 1970
103. Joan Miró, *L'Horloge du vent*, 1967
104. Terry Fox, *Children's Tapes*, 1974, 30'
105. Yvonne Rainer, *9 Evenings: Theatre & Engineering, Carriage Discreteness*, 1966, 12'58"
106. Robert Morris, *Untitled (Box for Standing)*, 1961/1994

Realismo Contextual

107. Mark Lombardi, *Nugan Hand Bank Sydney Australia*, 1996
108. Antonio Doz, *Nunca huele mal el cadáver del enemigo*, s.f.
109. Alfonso, *El patio del cuartel de la Montaña*, 1936/1984
110. Horacio Ferrer, *Defensa de Madrid*, 1936-1939
111. Fernando Sánchez Castillo, *Arquitectura para el caballo*, 2002, 2'30"
112. José Ortiz Echagüe, *Sermón en la aldea*, 1903
113. Luis Quintanilla, *Sin título*, 1938
114. Ramón Casas, *Garrote vil*, 1894. Reproducción
115. George Grosz, *Spain*, 1937
116. Cristina García Rodero, *20 de noviembre*, 1991, 1991/1993
117. F. M. Melchers, *D. Miguel Primo de Rivera*, 1923
118. Deimantas Narkevicius, *The Head*, 2007, 12'14"
119. Horacio Ferrer, *Oficial republicano III*, 1936-1939
120. Fernando Álvarez de Sotomayor, *Tejedoras*, s.f.
121. Rafael Canogar, *La manifestación*, 1974
122. Pedro G. Romero, *Faltan* (nº 10 y nº 19 de serie de 20), 1995
123. Alfredo Felices, *Franco*, 1964
124. Julio Antonio, *Mujer de Castilla*, 1909
125. Medardo Sanmartí y Aguiló, *Retrato de Manuel Becerra*, 1885
126. Dan Graham, *Rock My Religion*, 1982-1984, 55'

Realismo Simbólico

127. Alfonso Sánchez, *Escenificación de las Doloras de Campoamor*, ca. 1903
128. Antonio Saura, *Narración*, 1963
129. Nan Goldin, *Picnic on the Esplanade, Boston*, 1973
130. Maygrier, *Utopie* en el catálogo de Arts Incoherents, 1883. Reproducción

131. Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave pendant la nuit*, 1883. Reproducción
132. Elliott Erwitt, *North Carolina*, 1950/2002
133. Lorna Simpson, *C-Rations*, 1991
134. José Gutiérrez Solana, *El ermitaño*, 1907
135. Vassily Kandinsky, *Mitten Kreise* 1932
136. Laurie Simmons, *Lying objets*, 1992
137. Maruja Mallo, *Concorde*, 1979
138. Óscar Domínguez, *Frutero come frutas*, 1949
139. Elena Blasco, *Santa Georgina y el dragonoso*, 1992
140. Francisco Sancha, *Buñolería*, s.f.
141. Natalia Gontcharova, *Costume espagnole*, 1916
142. Nono Bandera, *Magritte en Galicia*, 1998
143. Man Ray, *Hommage à Lautréamont*, 1933/1982
144. Mitsuo Miura, *120º en la playa de los genoveses*, 1989
145. Carlos Sáenz de Tejada, *Detalle de colores del carrusel con cerditos*, 1924
146. Carlos Sáenz de Tejada, *Cajón del mecanismo de máquina de la fuerza*, 1924
147. Ismael Smith, *Ex-libris de Henry Edwards Huntington*, 1919
148. Joaquín Torres García, *Nueva York*, 1920
149. Equipo Crónica, *Carta*, 1979
150. Sonia Delaunay, *Étude d'affiche, Exposition de blanc*, 1914. Depósito Sr. Pedro Altamiranda, 2010
151. Sonia Delaunay, *Étude d'affiche, Exposition de blanc*, 1914. Depósito Sr. Pedro Altamiranda, 2010
152. Eduardo Chillida, *Sin título, Boceto logotipo C.A.R.S.* 1986
153. Margarita Suárez, *Sobre la percepción*, 1979
154. Ismael Smith, *Eva y Adán*, 1924
155. David Hockney, *His Hat with a Cup of Tea*, 1973
156. Darío Urzay, *Sin título* (parte de un conjunto de 10 fotografías), 1992-1996
157. Jesús Arencibia, *Mesa del cartujo*, 1945
158. Cristino de Vera, *Velas en cruz*, 2001
159. Christo, *Sin título*, 1989
160. Catalogue illustré de l'exposition des Arts Incohérents, 1884. Préstamo Juan Luis Moraza
161. Alphonse Allais, *Album Primo-Avrilesque*, 1883. Préstamo Juan Luis Moraza
162. Ismael Smith, *Escudo Dieu et mon droit*, 1915
163. Pierre Charles, Lenoir Avril, s.f.
164. Tony Antal Szimai, *Le pavillon Royal d'Espagne à l'Exposition Universelle*, 1900
165. Roy Lichtenstein, *Maquette for Sculpture Brushstroke*, 1996
166. Eduardo Chillida, *El espíritu de los pájaros I*, 1952
167. Pablo Serrano, *Toro formas geométricas*, 1949
168. Equipo Crónica, *Pupitre* (serie *La partida de billar*), 1977

Realismo Psíquico

169. Pablo Picasso, *Retrato de Alexandre Riera*, 1897
170. Isidro Nonell, *Cabeza masculina sacando la lengua*, s.f.
171. Luis Gordillo, *Fotos de un personaje*, 1979
172. Sandy Skoglund, *Ferns*, 1980
173. Isidre Nonell, *Pintor ante su modelo*, s.f.
174. Miguel Ángel Gañeca, *Priorities & Persons* (parte de un conjunto de 42 fotografías), 1997
175. Joan Miró, *Sin título, Dibujo realizado en la Académie de la Grande Chaumière*, 1937
176. Cindy Sherman, *Untitled*, 1976/2000

177. Joan Miró, *Sin título, Dibujo realizado en la Académie de la Grande Chaumière*, 1937
178. Ana Mendieta, *Esculturas rupestres*, 1982
179. Ismael Smith, *Damas y caballeros*, ca., 1908
180. Xul Solar, *Lugares*, 1919
181. Rebecca Horn, *Buster's Bedroom*, 1990, 104'
182. Emile Cohl, *Leader parlementaire*, 1886. Reproducción
183. Antonio Saura, *Carmen I*, 1997
184. Ana Prada, *Sin título*, 1994
185. Ana Prada, *Sin título*, 1995
186. Isidre Nonell, *Cabeza*, 1910
187. Henri Michaux, *Sin título*, 1944
188. Ko-Shinnus, *Le Venus demi-lot ou le mari de la Vénus de Milo*, 1886. Reproducción
189. Paul Klee, *Der Held mit dem Flügel*, 1905
190. Joan Fontcuberta, *Giliandria Escoliforcía*, 1984
191. Salvador Dalí, André Bretón, Gala y Valentine Hugo, *Cadavre exquis*, 1930-1935
192. Joel-Peter Witkin, *The Capitulation of France*, 1982
193. Salvador Dalí, *Boceto para El hombre invisible*, Ca, 1930
194. Pablo Picasso, *Estudio para mano*, 1937
195. Christer Strömholm, *L'Ensoleillement des solitudes*, 1999
196. Marie Bernardo, *Sin título*, 1957
197. Astruc, *Yæ Victis* en el catálogo de Arts Incoherents, 1883. Reproducción
198. Paul Klee, *Kleiner Strauss Zu Drei*, s,f
199. Louise Bourgeois, *Storm at Saint Honoré*, 1994
200. Gustave Doré, *Ilustración para "El Quijote"*. Reproducción
201. Benjamín Palencia, *Composición surrealista*, 1930
202. Josefa Tolra y Abril, *Planetas que circundan el sol*, Ca, 1940-1950
203. Pepe Espaliú, *Sin título* de la serie *Diez últimos dibujos*, 1993
204. Lindley Sambourne, *Man is But a Worm*, 1881. Reproducción
205. Frida Forte, *Sin título*, 1966
206. Laura Lío, *Sin título*, 1998
207. Julio González, *Masque Monserrat criant*, 1938-1939
208. Leandre Cristòfol, *Figura surrealista*, 1933
209. Pepe Espaliú, *Santos X*, 1988
210. Oscar Domínguez, *Jeux*, 1937
211. Jan Fabre, *Theezakjeskamer*, 1979

the return of the imaginary

Realisms between the 19th to the 21st Centuries¹

"When confronting a truly infinite reality, the artist is obliged to choose, to put the unnecessary to one side, to retain the essential, to acknowledge a hierarchy of the real"

Ernst Fischer²

Every collection is incomplete, given that within its diversity it cannot totally embrace the infinite universe of works and experiences that constitute the history of art. From the very instant of its creation, each work communicates to us its intensity and mystery; it forms part of a great constellation in which no work is superfluous and in which each manifests itself to us, continually transforming the past in the light of the future's hopes and fears. Historical accounts construct us, organising our sensibilities, our imagination and our sense of reality in a reciprocal manner.

Realism in an expanded field. How, though, do we know what we think we know? The precarious scaffolding of our everyday perceptions is an illusory one that we are constantly repairing and consolidating, even at the price of distorting facts to prevent them from contradicting our perceptions, our emotions or our ideas about reality, rather than adapting them to the indisputable facts. This is valid for sensations, emotions, ideologies and also the sciences. Representation is above all an imaginary-symbolic construction, an inter-personal mediation that filters and "administers" reality.³ In effect, reality is the result of communication.⁴ All realism admits a certain degree of evidence – sensory, emotional, logical – given that evidence is only the effect of a presupposition of the veracity of what has been made evident. That sensation of authenticity derives from the invisible nature of its technique, given that, as a self-fulfilling prophecy, realism presents itself as a "styleless style", suggesting an "effect of truth" devoid of subjective or cultural distortions. The primary appeal of realism derives from its potential for being understood (intelligibility) and for communicating (co-existence), which rescues us from the vertigo of an impossible, inconceivable knowledge of *the real*. Nonetheless, *the real* constantly bursts forth, and its transformations and surprises give warning of the precariousness and arbitrary nature of that network of "truths", resulting in crises of representation and demands for rethinking and renewal.

Frightened with a remorseless deluge of styles, modern art fractured the fabric of our sense of reality. Affected by the loss of naturalism and aware of its new and unparalleled sensibility, early 19th-century art (Neo-classicism and Romanticism) clung on to known systems of reference in order to establish a dialogue with what it could now only see as something past and remote from it. In 1824 Victor Hugo wrote that what tortured his thoughts was not a need for novelties but an overwhelming need for truth.⁵ 19th-century realist and naturalist movements aimed to avoid the unavoidable, clinging on to immediacy in order to legitimise an uncertain dimension of truth, making use of knowledge of psychology and photography as well as social commitment. The 19th-century debate between conventionalism and naturalism, representation and realism, and verisimilitude and verismo took place between those who promoted a criterion of immediate intelligibility based on convention, and those who proposed a type of evidence based on the supposed "naturalness" of immediacy.⁶ These opposing viewpoints competed with each other until the emergence of the avant-garde movements, which were characterised by a desire to establish a representation of the real that was above or below conventions, systems and laws. These movements shared a blind faith in the necessity for updating and transforming the world, generating new criteria for truth and a new naturalness.

1. Exhibition homage to Juan Antonio Ramírez.

2. Ernst Fischer, "El problema de lo real en el arte moderno". In various authors, *Realismo ¿límite, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1969, p. 100.

3. Signs can be discussed in terms of units of signification (in semiotics: Pierce, Charles Sanders, 1895), or as signs as units of transmission (in information theory: Shannon, Claude Elwood and Weaver, Warren, 1949), or as systems of computable differences (in computation theory: Jackendoff, R., 1998).

4. Paul Watzlawick, *¿Es real la realidad?* Barcelona: Herder, 1974, p. 71.

5. Cited by Albert Boime, *Thomas Couture and the electric vision*. New Haven: Yale University Press, 1980, p. 61.

6. See Carlos Reyero, *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 64 ff.

Expressionism is sceptical regarding the objective reality of naturalism, placing all its confidence in the truth of subjective expression. Impressionism mistrusts any symbolic denomination but aims to reinstate a form of naturalism by legitimising the truth of sensations. Cubism denounces the artificiality of naturalism but aims at the reinstatement of an objective realism through revealing structure. Thus Malevich described Suprematism as “new visual realism”, and when Gabo and Pevsner signed their first manifesto they referred to “realism” rather than “Constructivism”. Oteiza spoke of an “immobile realism” when referring to an art that went beyond abstraction, and Orozco used the phrase “interior realism” to describe Expressionism. Filiberto Menna saw a fundamental form of realism in the ready-made, while Michael Fried detected a “latent or hidden naturalism” in Minimalist literalness and conceptual tautologies. Perniola has identified a “psychotic realism” in 21st-century art, while Louis Aragon alluded to an “open realism” and Garaudy to a “realism without frontiers”. For Lukács, “all great art is realist”, as “it is not about style but about an attitude to reality.”⁷ Overall, realism is a fantasy of immediacy, an attitude that presents itself as a “description” of what is, a resistance to meaning and subjectivity, a “referential illusion” that goes beyond representation.⁸

The exhibition as version. The present exhibition aims to acknowledge continuities in present day-art where modern/post-modernist art history has established discontinuities, and, on the contrary, to single out uniqueness and transversality where stylistic continuity has previously been identified. Being fully alert to the subtlety of artistic developments means acknowledging progressive changes, simultaneities, borrowings, reciprocal influences, incoherencies, and anachronisms. In other words, a continuous spectrum in which each work constitutes a limit between other works in a way comparable to the chromatic scale in music: between one note and the next there is always a semitone, an interval, a limit in which one sound tends towards another. If we bear in mind the factors involved in artistic creation – iconicity, expressivity, organisation, conceptualisation, materiality, and context – it can be observed that works of art rarely only deal with one of two of these elements. Independently of style, each work manifests a unique way of operating with variables, and the qualitative and quantitative differences in the use of this spectrum “chromatically” define the variations and stylistic procedures.

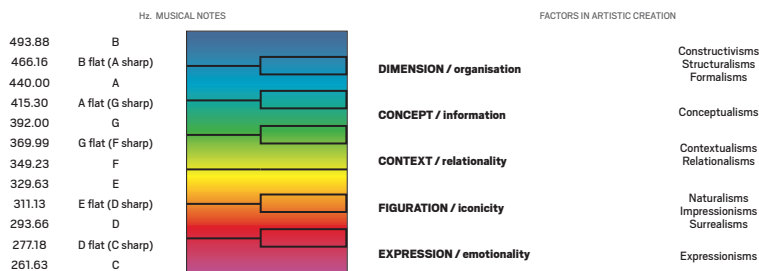


Fig. 1. This diagram shows the notes of the chromatic scale and their parallels with the chromatic spectrum and with the range of factors present in artistic creation. A comparison of this type allows for an identification of stylistic spectra in function of their intensity and presence in a work of art.

As a consequence, the exhibition uses a fuzzy chronology in which one year simultaneously belongs to two different centuries with the aim of achieving continuity through evident transition: thus the 19th-century overlaps the 20th century, modernity overlaps post-modernism, etc. The broad artistic spectrum covered by this exhibition takes account of the whole collection of the Reina Sofía and is organised into three time-based sections that correspond to two transitions: (a) The transition to the 20th century from 1881, the date of Picasso’s birth and the starting date of the Museum’s collection, and (b) The transition to the 21st century, starting in 1980, the date of David Bestué’s birth, i.e. that of the youngest artist represented in the collection.

7. Georg Lukács, “Realismo, ¿experiencia socialista o naturalismo democrático?”. In various authors, *Realismo ¿límite, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1969, p. 14.

8. Roland Barthes, “El efecto de lo real”. In various authors, *Realismo ¿límite, doctrina o tendencia histórica?* Buenos Aires: El tiempo contemporáneo, 1966, p. 146.

The exhibition takes as its model the lengthy tradition of the polyptych, from the altarpiece with its geometrical structure to the crowded confusion of modern art displays (Surrealist, Constructivist, etc), the first great public collections, “paintings of collections”, and the 19th-century Salons. It offers a chromatic mosaic in which the relationships between the works function to evoke the exhibition’s contents. The intention is not to revive a type of exhibition that is unusual in the present day but rather to deliberately sacrifice that isolation which would allow for a clear vision of each work separately. This is done in order to strengthen relationships between the works and thus to offer the image of a constellation and of an ordered but open system, structured through the links between the works. The exhibition does not aim to be exhaustive; rather it intends to convey the systemic nature inherent in art in a tangible way.

The exhibition is thus a huge diagram, organised in a temporal and representational manner. In chronological terms, its walls are organised into three time-based levels: (1) The upper level corresponds to 19th-century works from 1881 to 1907; (2) The central level features 20th-century works from 1900 to 1980; and (3) The lower level displays 21st-century works from 1980 to the present. In representational terms the exhibition is articulated around three principal types of realism, corresponding to three types of sign. These arise from the three triadic models that have been present over the course of the last three centuries and correspond to a lengthy tradition in western thought (from Christian Wolf to George Simmel, from Saint Augustine to Karl Popper or Gustavo Bueno, and from Charles S. Pierce,⁹ to Jorge Oteiza¹⁰ or Jacques Lacan¹¹):

PSYCHO-PERCEPTUAL IMMEDIACY	sensorial emotional	II ICON	I	Living beings	ICONIC REALISM		
SYMBOLIC FORMALISATION	Structural conceptual	III SYMBOL	S	Ideal beings	SYMBOLIC REALISM		
REPRESENTATIONAL MECHANISATION	material contextual	I INDEX	R	Real beings	INDEXICAL REALISM		
Modern preoccupations		Pierce		Lacan	Oteiza		

II. **Iconic** Realism. This refers to the evidence of what we feel and perceive through the use of similarity: it basically represents its subject through resemblance, regardless of its nature.

- II.a. **SENSORY REALISM.** 19th-century naturalism, based on sensorial immediacy, was further developed in the 20th century through all forms of figuration and photorealism, and in the 21st century through a documentalism based on the supposed neutrality of the technical procedures of audio-visual recording.
- II.b. **EMOTIONAL REALISM.** 19th-century caricaturism, based on the exaggeration of experience, was further developed in the 20th century in all forms of Expressionism and Surrealism based on the evidence of the emotions and on the truth of self-expression. In the 21st century, this sensibility has been expressed in different modes of fictionality, parody, intensified identifications and realities.

III. **Symbolic** Realism. Symbolic realism refers to the evidence of what we know and think through the use of conventions of a representative nature. It establishes a shared correspondence.

- III.a. **STRUCTURAL REALISM.** 19th-century academicism, preoccupied with the construction of form and with organisation, was further developed in the 20th century through an effort to reveal structure, turning organisation into subject and structure into figure, rejecting the artificiality of naturalism and aiming

9. See Charles Sanders Pierce, *Un hombre, un signo* (1895). Barcelona: Grijalbo, 1988.

10. See Jorge Oteiza, *Interpretación estética de la estatua megalítica americana*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1952.

11. See Jacques Lacan, *El sinthome. Seminario 23* (1975–1976) Barcelona: Paidós, 2006.

for the re-introduction of a new realism based on constructive manifestations and abstract figuration. It took this to the point of converting expressive means into the basic or even sole content of the work in 21st-century Medialism.

- III.b. CONCEPTUAL REALISM. 19th-century conventionalism, manifested in the quest for the representative and in all forms of symbolic formalisation, was further developed in the 20th century as an emblematic naturalism based on the adoption of symbolic typologies of various kinds, reaching the complete aestheticizing widespread in 21st-century simulationisms.

I. **Indexical** Realism. This refers to the evidence of what exists through the use of contiguity, pointing out the convergence between two experiences.

- I.a. MATERIAL REALISM. 19th-century realism, conceived as a drive towards objectivity that minimised subjectivity and style, was further developed in the 20th century in order to achieve literality and an approximation to material "truth". It did so by aiming to go beyond representation, "presenting" objects per se, in a sort of "primary enunciation" prior to language. From the ready-made to the Minimalist object, in the 21st century this literalism would lead to a contextualism in which reality as a whole was subsumed into representation, and in which the limit between reality and representation is indiscernible.
- I.b. CONTEXTUAL REALISM. 19th-century realism, conceived as a radical form of contemporaneity in which the context is to be found within the work, would be further developed in the 20th century in the contextual subject-matter of all forms of political art, including Situationism. In the 21st century it has been developed in the treatment of representation as a social agent, as in the case of relational aesthetics.

Despite enormous technical and stylistic differences, 21st-century art is unexpectedly close to that of the late 19th century. In an age of simulation and heightened reality, with the omnipresence of photography and the hyper-real transparency of contemporary culture, the art of the early 21st century does not so much point to a "return to the real" (which would have been repressed by avant-garde anti-naturalism with its abstract, conceptual development, approximation and unveiling, by the profound crisis experienced by all representational systems and conventions, or by aestheticism, etc).¹² Rather, it points to a return of the imaginary through new forms of realism that allow us to retroactively re-interpret the art of the 20th century as the establishment and unfolding of new modes of faith in representation. More than ever before, art seems to wish not only to represent but also to create a reality that is indistinguishable from representation. If modernity resulted in a crisis of confidence in reality, the crisis of modern art within the context of present-day culture encourages a revived and paradoxical confidence whose effect will be to recall states of wonder or astonishment similar to those recounted in myth or rumour. Modern realisms will not favour a condemnation of fantasy and deception; rather they imply a process of bewitchment through which reality itself is enveloped in the virtual, ambiguous terrain of semiosis. What we find, in other words, is a withdrawal from the real in parallel with a proliferation of representation, referentiality and the imaginary.

"From within these works are we not gazed upon intently by a reality that is not in fact reality at all, but rather just a mask, a ghost of itself? This is the final, culminating point in the failure of modern Naturalism. Its zealous denunciation of everything in the art of the past that it considered a lie, concealment and embellishment of the truth does not protect it against the fact that the image of the real which it offers is no more than a falsification.... If artistic activity aims to reveal the world as it really is, in linguistic or visual form, it will operate through the coercion of things and will become a slave of reality. All other consequences derive from this essential one. On the one hand, indifference towards the nature of the material that it intends to represent (given that its reality is basically its only characteristic), and an ever more intensive search in areas still unknown to representation; and on the other hand, competition to see who goes beyond his predecessors in thoughtless sincerity and in a deliberate attention to precise detail in representation."

(Konrad Fiedler, *Writings on Art*, 1881. Spanish ed. Madrid, Visor, 1990, pp.157-158).

12. See Hal Foster, *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal, 2001.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Edificio Sabatini

Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel

Plaza del Emperador

Carlos V, s/n

28012 Madrid

Tel. 91 774 10 00

Fax 91 774 10 56

Horarios

De lunes a sábado

de 10.00 a 21.00 h

Domingo

de 10.00 a 14.30 h

Martes, cerrado

La salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Museum Hours

Monday to Saturday

from 10:00 a.m. to 9:00 p.m.

Sundays

from 10:00 a.m. to 14:30 p.m.

Closed Tuesdays

Galleries close 15 minutes prior
to Museum closing

www.museoreinasofia.es

Biblioteca

De lunes a viernes

de 10.00 a 21.00 h

excepto festivos

Library

Monday to Friday

from 10:00 a.m. to 9:00 p.m.

excluding holidays

Librería La Central

De lunes a sábado

de 10.00 a 21.00 h

Domingo

de 10.00 a 14.00 h

Martes, cerrado

Tel. 91 787 87 82

La Central Bookstore

Monday to Friday

from 10:00 a.m. to 9:00 p.m.

Sundays

from 10:00 a.m. to 2:00 p.m.

Closed Tuesdays.

Tel. +34 91 787 87 82

Cafetería/Restaurante

De lunes a sábado

de 10.00 a 21.00 h

Domingo

de 10.00 a 14.00 h

Martes, cerrado

Tel. 91 467 02 02

Restaurant/Coffeeshop

Monday to Saturday

from 10:00 a.m. to 9:00 p.m.

Sundays

from 10:00 a.m. to 2:00 p.m.

Closed Tuesdays

Tel. +34 91 467 02 02

Otros servicios

Servicio de información

Visitas guiadas

Visitas guiadas con

intérprete en LSE

Lazos de inducción magnética

Programas escolares y

familiares

Audioguías

Asistencia médica

Guardarropa

Teléfonos

Cajero automático

Parking para bicicletas

Other Services

Information

Guided visits

Guided visits by a LSE

(Spanish Sign Language)

interpreter

Magnetic Induction Devices

School and family oriented

programmes

Audioguide

Medical assistance

Cloakroom

Telephones

Cashpoint machine

Bike parking



Dos lecturas sobre la colección
19 mayo – 30 agosto 2010

em 2010.es

