

D O R A D O

ENTRE MIRAR Y VER

SOLUCIONES PROVISIONALES

“Por sombra se entiende en perspectiva aquel color más o menos obscuro que dado junto al claro sirve para dar relieve al objeto que se representa, y ese artificio se conoce con el nombre de claro y obscuro. Divídese la sombra en tres grados distintos, y son el obscuro, el reflexo y el esbatimento”

“Tratado de perspectiva lineal y aérea”. Guillermo Casanova, 1794

“Quizá lo que buscamos en la luz es su sombra,
esa sombra rusiente
que en sus profundidades aclara cuanto toca
y llena de su ritmo el eterno vacío,
esa remota esfinge que preside el silencio
y dicta soluciones siempre provisionales”

Jesús Munárriz

Hay pintores que se sienten cómodos siendo un único pintor a lo largo de toda su vida. Creo que a Julia Dorado, esta eventual identidad no le interesa mucho. Su arte se puede calificar como poliédrico. Sería aburrido ser una única pintora pudiendo ser varias, o incluso ser todas o todos los pintores posibles en algún momento o de algún modo. La cosa a la que aspira se parece a vivirse como embrión sabio, que crece en espiral, alimentándose de todas las posibilidades verosímiles de haber sido, sin agotarlas. El museo lo llevamos dentro, como médula espinal. Dicen que la primera vez que Manet conversó con Degas fue en el Louvre, donde lo sorprendió copiando un (supuesto) Velázquez, el retrato de la Infanta Margarita¹. Complicidad insospechada. La revolución de la pintura se construye desde el pasado, desde la radicalidad de los maestros. También desde la radicalidad de la vida y del ruido de la calle. El pintor vive entre los múltiples espejos de bar y entre los pliegues del tiempo. Gerhard Richter documenta los sucesos del periódico, y desarrolla sus variaciones sobre una Anunciación de Tiziano, despeinando el espacio como una bella melena carnal.

Nada es necesariamente ajeno al pintor, pero no todo cabe en su pintura al mismo tiempo. Cada decisión que conduce a que un cuadro sea como es, desde la elección del bastidor al emplazamiento de cada mancha, resulta ser el sacrificio de otro cuadro posible; el pintor, la pintora va recorriendo una especie de laberinto, lleno de incertidumbres, que puede no conducir a parte alguna, dejando a un lado caminos de cuyo destino no se sabrá nunca. Siendo que esto sucede con cada cuadro concreto en que se materializa el trabajo del pintor, también sucede que aquellas decisiones estilísticas, que marcan como coherente un periodo, ciclo o simple serie, dejan a un lado otros planteamientos no menos posibles. Dejan a un lado a otro pintor o pintora que ya no será, pero que puede convertirse en un atípico maestro. En un catálogo de

1984² dice Julia Dorado que “comenzar un cuadro o una nueva etapa es una aventura que no se sabe hasta dónde nos llevará”. En ese mismo texto, muy revelador, confiesa que, precisamente entonces, se hallaba ella en plena mudanza de estilo, que le apetecía rehuir lo íntimo y lo subjetivo, y aproximarse a lo cotidiano y lo objetivo, refugiarse en la bidimensionalidad estricta, apartándose “de toda ilusión de profundidad, perspectiva, etc.” A aquel tiempo corresponden algunos grandes lienzos, donde mezclaría acrílico y pastel y unos espectaculares acrílicos sobre cartulina que se expusieron en el Mixto 4, y que se recuperaron en una reciente exposición en Albarracín (marzo de 2014). Estas obras, sobre todo los primeros lienzos, remitían de forma bastante directa al cubismo analítico. Las sugerencias de la realidad aportaban una excusa para un desarrollo plano, en el que las líneas cobraban protagonismo, líneas claras y oscuras que, en su alternancia, provocaban un mínimo y descoyuntado teatro de claroscuros, superficies que, en ningún caso, eludían su pura y dura condición de cosa pictórica.

Julia Dorado se planteaba en aquel año 1984 apartarse de cualquier ilusión de profundidad o perspectiva. De lo que quería alejarse era de algo que ella misma anduvo haciendo hasta poco antes. De mediados de los años setenta fue la serie que tituló “Pasillos”, y que se presentó en la sala Víctor Bailo (Zaragoza) en 1976. El sentido del título era literal. Lo que parecían mostrar aquellos lienzos y papeles eran corredores y puertas entreabiertas, imágenes de estancias que conducían desde la oscuridad a la luz. Esa luz se propagaba por los suelos, convirtiendo, gracias a la perspectiva, lo horizontal en vertical. Para describir los recursos plásticos que se desplegaron en aquella exposición, tomo prestadas las palabras del crítico Ángel Azpeitia: “La verticalidad de masas, los tonos asordados en cualquier gama, las perspectivas en profundidad, la luz misteriosa desde los fondos, las transparencias que velan en neblina, la factura, en fin, viene a dar los acordes de una dolorida música interior”³. Se trataba de un mundo de apariencia obsesiva, pero intuyo que no era tanto una obsesión psicopatológica como un reto pictórico. Los pasillos vacíos vienen a ser un espacio para la representación, pero sin que ésta se materialice en forma de figuras sino de ausencias. El único habitante de ese espacio resulta ser el espectador. Todos estos cuadros de Julia Dorado tienen el don de hacernos morder el anzuelo, transmitiéndonos una experiencia muy física y muy real, como un escalofrío. La perspectiva se convierte en un medio para transferir del yo del pintor al tú del espectador una experiencia. Como indicó Panofsky en un ensayo clásico⁴, la “historia de la perspectiva puede, con igual derecho, ser concebida como un triunfo del distanciante y objetivante sentido de la realidad, o como un triunfo de la voluntad de poder humana por anular las distancias; o bien como

1 Esta es una anécdota posiblemente falsa, pero que aparece en todas las monografías. Por ejemplo, en “Degas” de Robert Gordon y Andrew Forge. Abrams. New York, 1988. Pág. 23. Degas copiaba el supuesto Velázquez directamente sobre una plancha de cobre. El grabado en cuestión existe y pueden consultarse imágenes del mismo en internet.

2 “Panorama actual del arte abstracto en Zaragoza”, Colegio Oficial de Arquitectos.

3 De un artículo de Ángel Azpeitia publicado en el Heraldo de Aragón el 10 de octubre de 1976. Recogido en “Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas 1962-2012”. Prensas de la Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2013. Pág. 261

4 Erwin Panofsky. “La perspectiva como forma simbólica”. Tusquets. Barcelona, 2010. Pág. 49

la consolidación y sistematización del mundo externo; o, finalmente, como la expansión de la esfera del yo". En este último punto es donde nos hallaríamos. La recuperación que hace Julia Dorado de estos procedimientos pictóricos va en contra de la lógica vanguardista, del anatema lanzado contra el ilusionismo a inicios de siglo XX. Es síntoma de un cambio de mentalidad, porque nos encontramos ya en un territorio posmoderno. Y en este sentido, la artista se aleja de las actitudes que pudieron representar sus compañeros del Grupo Zaragoza. El baúl de la historia del arte estaba abierto, cualquier recurso se encontraba a disposición del pintor contemporáneo.

La representación de interiores fue un asunto que ocupó a los pintores holandeses. Pieter de Hooch, por ejemplo, pintó estancias que comunicaban unas con otras, enmarcadas, en ocasiones, por un primer término en penumbra. También es éste un asunto velazqueño, que se expresa de forma extraordinaria en las Meninas, donde aparece una puerta entreabierta que es la puerta por antonomasia de la pintura. Pero la mirada de Julia Dorado no sólo está infectada de pintura, también lo está de cine. (Ella ha contado alguna vez, como anécdota significativa, que estuvo a punto de nacer en una sala de cine, dada la afición de sus padres, y que éstos la llevaban con ella a ver películas siendo muy pequeña). El punto de vista subjetivo es también el de una cámara. Podemos imaginarnos en una película de terror. Podemos pensar en el famoso pasillo de "Repulsión" de Polanski, en el sótano de "El secreto tras la puerta", de Fritz Lang, o en las cuatro puertas sucesivas que se abren en "Recuerda", de Hitchcock, cuando Gregory Peck besa a Ingrid Bergman. El uso pervertido de la perspectiva conduce a un mundo onírico. "La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto", dice Gaston Bachelard en "La poética del espacio". "Es por lo menos su imagen princeps, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones"⁵. "Todos conocemos el miedo a puertas que no cierran en los sueños", dice Walter Benjamin⁶. "Más exactamente, son puertas que parecen estar cerradas sin estarlo", añade. Las puertas, el pasillo, los muros, evocan para Walter Benjamin al fantasma, que nos acompaña atravesando las paredes como si tal cosa. Los pasajes amados por Baudelaire son los pasillos convertidos en espectáculo, melancólicos en la soledad del paseante ocioso.

Cuando la puerta se abre, la luz que filtra es una luz fantasmal, una luz azulada o lo que es lo mismo, una luz destilada de las sombras. En su "Esbozo de una teoría de los colores" Goethe dice que "para que el color se produzca son necesarias luz y sombra, claridad y oscuridad, o si preferís una fórmula más general, luz y ausencia de luz." Y añade, dando un primer paso en la genealogía de los colores, que "la luz engendra de suyo un color que llamamos amarillo, y la sombra, otro que llamamos azul."⁷ Unas pocas páginas más adelante, Goethe cita al jesuita barroco Athanasius Kircher: "El color en sí es algo afín a la sombra, hasta el punto que Kircher con mucha razón lo denomina *lumen opacatum*; pero no sólo es afín a la sombra, sino que depende a unirse con ella, y así se muestra en su compañía y a su través en cuanto tiene ocasión."⁸ Por lo tanto, nos hallamos con que el color es prohiado por la sombra tanto o más que por la luz, o que se engendra en una especie de drama. Estos dramas pictóricos ya los preludiaban pinturas tempranas de Julia Dorado, como la titulada "Intimidad", de 1963. La serie "pasillos", en una primera madurez de la artista, se plantea desde una postura muy consciente, y podemos entenderla como pintura sobre la pintura, atendiendo a lo que la propia artista declaraba, del mismo modo que sucedería con los desarrollos que llegarán a partir de entonces, agotándose en el año 84. Estos desarrollos

plásticos se asemejan a los que, en fechas paralelas, plantean los sevillanos Gerardo Delgado o Ignacio Tovar, y que suponen también una superación de las restricciones mentales vanguardistas, planteando diálogos entre figuras y fondos, entre atmósferas y planos, monotonía y riqueza cromática. En la serie "Exteriores", de finales de los setenta, la mirada se invierte con respecto a los "pasillos". Aparentemente son pantallas de luz coloreada, composiciones diáfanas de rectángulos puros, aunque difusos, donde sigue dominando el azul. Estos "exteriores" no se parecen tanto a cosas, ventanas o arquitecturas, vistas desde fuera, sino a una memoria de las cosas de fuera vistas desde el interior, desde sus reflejos, como puede suceder con las ventanas de Vermeer, que nunca permiten ver el paisaje, reduciéndolo sólo a una mancha coloreada. De algún modo, aquí se reconoce lo inevitable de la identidad entre el ojo y la visión, porque siempre, parece decirnos, nos hallamos dentro de la caverna, cuando vemos. Los distintos planos pueden fingir distancias diferentes respecto al espectador, en un juego con la perspectiva aérea. Pero la cuestión es que nunca estamos fuera, que como mucho nos lo parece. El propio figurarse las formas sobre el plano es una puesta en escena.

Los "pasillos" y "exteriores" de Julia Dorado tuvieron un merecido éxito. Tal vez eso mismo hizo que la pintora reaccionase en contra, temiendo encasillarse, y consecuentemente, la ficción espacial dejó de ser protagonista de sus obras. Si la perspectiva aérea no desaparece por completo, se camufla o relativiza. Las extraordinarias cartulinas de 1985/86 son ejercicios de imaginación bidimensional, y los "paisajes" que llegan acto seguido serán renuevos de una tradición cezanniana, que encaja con la pintura que por aquel mismo tiempo podía estar haciendo Miguel Ángel Campano. No se trataría tanto de un retorno al orden como de una reflexión perfectamente crítica. El museo no se debe entender como un lugar donde refugiarse, sino como un lugar donde el pintor aprenderá a ser un creador más radical. Se plantea la construcción del cuadro como totalidad armónica, utilizando líneas e iconos simples, creadores de estructuras fuertes. Pero este nuevo estado es otro en el que Julia Dorado tampoco permanece, porque esa totalidad compositiva se disuelve, acto seguido, en una táctica pictográfica, en la que el cuadro se dividirá en un mosaico de imágenes. La pintura aquí retrocede, a sabiendas, a un cierto estadio medieval o bizantino, en el que la ficción del espacio unitario, propia del cuadro "de caballete", deja de sentirse como requisito. Como un emblema heráldico, cada "cuartel" se permite una vida propia. Sucede como en la serie "exteriores", donde los rectángulos también se multiplicaban, pero estos receptáculos pictóricos no son escenarios vacíos ahora, sino contenedores de iconos, cargados muchas veces de ironía, apoyada de forma decisiva por el collage.

Sus series blancas, entre 1996 y 2001, representan el momento más extremo de esta etapa pictográfica y collagística, tiempo en que la pintura se aproxima a una suerte de escritura, cosa que se refleja en los títulos que elige por entonces ("Índice" o "Jeroglífico"). Los cuadros de estas series cuentan entre los favoritos de su autora, y es posible que tenga que ver con ello el punto de radicalidad alcanzado, porque pintar y dejar de pintar es aquí un todo en uno. No nos sorprenderá, sin embargo, conociéndola ya un poco, que Julia Dorado decidiera volver la espalda a esta "pared blanca" fascinante y sabia, obra de una pintora que era y no era ella misma. Hacia 2004, rescata los colores más pictóricos y venecianos, que son otra parte de su ser más íntimo: los rojos pálidos, los verdes, los amarillos o azules, aunque se mantenga el esquema de un mosaico. La ficción espacial se refugia en compartimentos aislados, contradiciendo la verosimilitud, y engendrando cuadros que son atlas en sí mismos, tejidos de diversos relatos, y donde se sigue demandando una mirada de lector, no de contemplador.

Como complemento necesario de este retorno del color, hacia 2009, se recupera la necesidad de que esa ficción espacial, que había pasado a jugar en la pequeña escala, cohesionase de nuevo toda la composición. "La viajera", su exposición de 2010 en la

5 Gaston Bachelard. "La poética del espacio". Fondo de Cultura Económica. Madrid, 2000. Pág. 261.

6 Walter Benjamin. "El truco preferido de Satán". Salto de página. Madrid, 2012. Pág. 31

7 Johann W. Goethe. "Obras Completas. Tomo I". "Esbozo de una teoría de los colores". Traducción de Rafael Cansinos Asséns. Aguilar. Madrid, 1999. Pág. 484.

8 Op. Cit. Pág 497

galería A del Arte de Zaragoza, representa un momento de transición, de título muy significativo, si pensamos en la obra que vendría. En los grandes lienzos que pintará a partir de entonces resucita el espíritu velazqueño. Del modelo del paisaje se transita al de los interiores. Incluso cuando persiste la sugerencia fuerte de un paisaje, éste tiene unas notas muy diferentes. En cuadros como “Un trazo engaña”, de 2013, asoma el recuerdo de Turner en sus marinas nocturnas, el juego de los reflejos en el agua. Un paisaje ensimismado, en todo caso, que se construye desde dentro, como un interior cobijado por la sombra. En ese cuadro, el propio título invita a pensar en la capacidad de seducción de la pintura. Haría pareja con él el titulado “Es lo que parece” (de 2014). Una pareja paradójica. Frente al simulacro del ver, el simulacro del ser, la creación del parecer como convicción definitiva. La puerta que se abre en él a la derecha, mostrando el camino a una luz blanca, dejando a un lado un fastuoso amontonamiento de formas coloreadas, es el trampantojo ineludible. La puerta abierta, tan austera, compite y vence a los encantos (y cantos de sirena) del color. Lo que parece, es. Como esa puerta que, en los dibujos animados, va y pinta un personaje en la pared para escapar por ella. Una ficción que crea la realidad pictórica. Ficción de interiores, estancias y pasillos. Pero todo es algo más complejo que en los años setenta. Y más libre. Lo primero que nos llama la atención es que predominen los colores cálidos, derivados del amarillo y no del azul. Atendiendo a lo que leímos en Goethe, colores hijos directos de la luz⁹. Lo que se propicia es un ámbito de exaltación del ser y no de ocultación: un lugar donde las cosas se manifiestan. Se abre una especie de ventana a la visión. El juego eventual entre tonalidades frías y cálidas adquiere acento dramático, pero nunca se acerca a lo declamatorio. La pintura se aproxima a la música en lo que parece la materialización de una armonía efímera. Las insinuaciones de las formas, anunciadas por esta luz amarilla o anaranjada no suelen materializarse de un modo evidente, porque tienden a compensarse con una inversión sutil que deriva hacia fuentes frías de luz que se entrometen, y sobre las que puede sorprendernos alguna figura caligráfica, que no es tanto una forma como la cicatriz de una forma. En un acrílico de 2010 (“Modelo divino”), una ventana amarillenta se abre a la izquierda, pero a su derecha se compensa con una luz pálida sobre la que se recorta un ser esquemático, como una especie de trofeo que no nos esperábamos. No puedo evitar que la pintura me recuerde a Turner en uno de sus cuadros más esotéricos, “La mañana tras el diluvio”, donde, precisamente, el pintor inglés pretendía ilustrar las teorías del color de Goethe, y donde también hay un rescoldo de luz cálida, a un lado, y una aparición gráfica (la serpiente enroscada) adelantándose al primer plano sobre un fondo pálido donde perdura la frialdad del azul.

El mundo que ilumina esa nueva luz tras el diluvio es un mundo en ruinas. Dejando a un lado la necesidad de reconstruir lo conocido tras la catástrofe, desde el punto de vista meramente pictórico, el universo de las ruinas es una de las excusas más atractivas. Y, de algún modo, las obras más recientes de Julia Dorado vuelven a utilizar este recurso. Sintomáticamente, una gran diptico de 2014, que puede ser la más ambiciosa de sus obras últimas, se titula “Pompeya”. Se trata de un paisaje enterrado, iluminado desde dentro como una prisión piranesiana, pero ardiendo en un extraño resplandor verde. A la arquitectura visionaria la escoltan dos franjas verticales que se compensan entre sí, a la derecha, los rojos ocupan la zona inferior; al contrario, a la izquierda, donde hallamos, además, la sugerencia icónica de unos peldaños. El juego de las formas y de los colores conduce de la mano al espectador, con los

viejos trucos de la ficción espacial (trucos que conocían los decoradores de la propia Pompeya) y que definen claras las superficies horizontales, oscuras las verticales en los peldaños¹⁰. Son estas ruinas de Julia Dorado un territorio en el que la pintura se encuentra cómoda. En ellas se permite que el reconocimiento quede en suspenso, se permite que el exterior y el interior se comuniquen, que los colores de la naturaleza se apropien de las reminiscencias de lo humano. No necesariamente la ruina ha de corresponderse con una antigüedad remota, lo más inmediato puede examinarse bajo la lupa metafórica de lo ruinoso, el recuerdo puede hacer que toda la realidad se consuma en una imagen elegíaca. Otra de las referencias a Turner que encontramos en las obras de Julia Dorado es la del sublime “Interior en Petworth”. Este paisaje interior arde como una ruina de la memoria, y se disuelve en la medida en que la mirada es devorada por el tiempo. Sin embargo, la pintura, como la palabra poética, viene aquí al rescate del recuerdo y lo fija en un arder que es fijo y paradójico. La ficción del espacio puede tener ahí su razón de ser como ejercicio mágico.

Las imágenes de pasillos y puertas vuelven a aparecer en los nuevos cuadros, a partir de 2010, pero de un modo menos evidente y lejos de cualquier verosimilitud. En un lienzo vertical, de espectacular colorido (“Mañana, más”, del 2014), nos parece ver otra puerta entreabierta, como las que nos tropezábamos años atrás al recorrer los “pasillos” de Julia Dorado. ¡Qué diferente, sin embargo! Esta puerta, en realidad, se multiplica en varias, como variaciones lúdicas sobre un mismo motivo. La alternativa sombría de la puerta, su contrapartida en forma de oquedad, termina emparedada entre una presencia resplandeciente, en primer término, un plano amarillo cubierto por un reflejo blanco, y un rectángulo naranja cálido. Por la parte inferior del cuadro crece una especie de neblina, y crea una estructura puramente aérea que conduce hasta una mancha de luz más pequeña, arriba a la derecha, que contribuye a crear una impresión fuerte de espacialidad. Diría que la perspectiva se convierte aquí en juguete. Lo que pudo aprender Julia Dorado del cubismo y del grupo Pórtico lo combina con los goces pictóricos de la representación de atmósferas. El tiempo se cuele en los lienzos como extraño convidado. En algunos de los cuadros pictográficos, Julia Dorado pintó relojes o péndulos, que regían unas cronologías descoyuntadas, parciales, donde, los fenómenos podían ser simultáneos. En sus pinturas nuevas, esta polifonía desaparece y el tiempo se unifica. El cuadro vuelve a ser un espacio ajeno al relato y a cualquier clase de violencia, deja de ser escritura para ser presencia. Julián Gállego decía que en Velázquez confluían “los dos caminos más misteriosos de la pintura: el espacio y el tiempo”¹¹. En las Meninas se retrata el tiempo entre los fantasmas. “Velázquez no trata de representar lo que existe, sino lo que se ve; todo su cuadro no es más que una visión”¹². Tiempo y aire pueden intercambiarse de un modo poético. El poeta José Carlos Llop¹³, refiriéndose de nuevo a Velázquez, insiste en ese punto. “La Venus del espejo –escribe– la vemos a través del aire y por eso la respiración es tan importante como la mirada”. Y sigue diciendo que “el amante cuando abraza a la amada también usurpa el lugar del aire”. El arte velazqueño está en pintar esa realidad sutil, el tipo de presencia que ocupa el espacio entre lo que amamos o vivimos y nosotros mismos, el espacio que nos sustituye y desplaza –la diferencia entre el mirar y el ver– siempre obstaculizado.

Julia Dorado es una pintora hiperconsciente de la realidad, y cierta ironía se suma siempre a su trabajo. El estar ahí el espacio es la

9 ¿Qué dice Goethe del amarillo rojizo? “El amarillo rojizo determina en un grado mucho mayor que el amarillo la sensación de calor y bienestar gozoso, por cuanto que representa el color del fuego superior y el tono más suave del sol ponentino, por lo que también resulta agradable como color de ambiente. Un leve toquecito rojo cambia en seguida el aspecto del amarillo; y si ingleses y alemanes se dan todavía por satisfechos con los colores del cuero claro, del amarillo pálido, el francés prefiere el amarillo elevado al rojo, así como también, en términos generales, gusta de todos los colores del lado activo”. Op cit. Pág. 588. Julia Dorado sería, en este sentido, una pintora francesa, decidiéndose en sus últimas obras por ese lado activo del color.

10 Recordaré aquí el estudio de Ernst H. Gombrich titulado “El legado de Apeles” (primer ensayo de la recopilación del mismo título), donde revisa el motivo convencional de los “escalones rocosos”, que heredan los bizantinos de la tradición clásica. Alianza Editorial. Madrid, 1982. Pág. 34-36. El motivo de los peldaños, como trampantojo elemental, ya habla protagonizado un par de las últimas pinturas hechas por Julia Dorado en Bruselas.

11 Julián Gállego. “De Velázquez a Picasso”. Biblioteca Aragonesa de Cultura. Zaragoza, 2002. Pág. 27

12 Id. Pág 150

13 Notas publicadas en “ABC Cultural”, 21 de marzo de 2015.

constancia de que nosotros no somos, desde el momento en que miramos, de que nos disolvemos en el ver. Uno de sus grandes cuadros ("Veo, veo...", 2014) parece un homenaje al Hitchcock de "La ventana indiscreta". Frente a nosotros se alza un telón grisáceo, hecho de una luz fría, en el que se abren ventanas, alternándose en dos secciones o pisos. Estos vanos permiten cotillear lo que hay detrás. En la parte superior, lo que se ofrece es una seductora luz amarilla. En la zona inferior, atisbamos un interior oscurecido. Arriba, unas sombras naranjas parecen ser dos figuras que dialoguen; otra figura deambula solitaria por abajo. Esta es una de las pinturas mejores y más chocantes de cuantas haya hecho Julia Dorado. En parte, es un híbrido entre su práctica pictográfica y sus ficciones espaciales. El planteamiento es deliberadamente teatral, pero es un drama hecho de instantes congelados. La mirada filtrada, o mejor, el propio filtro o pantalla se impone como tema, filtro que, a un tiempo, permite y limita la visión, y que fue un asunto que ocupó a los impresionistas. Véase el ensayo "Ver y no ver" de Victor I. Stoichita y su descripción del "Boulevard des Capucines" de Monet: "vista de París a través de la humedad que resbala del cristal de una ventana"¹⁴. En el cuadro de Julia Dorado, el filtro esconde a quien mira, y desnuda las luces y sombras que descubre. El protagonismo, como en los pasillos, lo tienen las verticales, pero éstas se domestican en un doble ritmo horizontal, arquitectónico, que remeda un casa con dos alturas, asociables también a dos niveles de conciencia diferentes, pero que conviven en el plano pictórico, como conviven en ciertas pinturas (en el San Mauricio de El Greco, por ejemplo) dos capítulos de un mismo relato.

Julia Dorado había dicho que "delante de un cuadro hay que quedarse quieto y mudo, sin palabras, sin tema"¹⁵. El tema de estos cuadros sin tema está en esa ausencia, que no es una ausencia en negativo, a interpretar como carencia, sino una ausencia en positivo, como la del color blanco que resume todos los colores, o la del vacío lleno de posibilidades de una escenografía. Podemos rescatar la consideración del arte puro en Baudelaire. "C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même"¹⁶. Es crear una magia sugestiva que contenga a la vez al objeto y al sujeto, el mundo exterior al artista y al propio artista. De algún modo, la pintora se sitúa delante de un escenario, dispuesto por ella misma, pero al que no puede acceder. Y donde no sucede otra cosa que la propia pintura. Pintura que incorpora la destrucción de la propia pintura. El producto del arte serán unas ruinas amables donde sólo el otro (nosotros, los espectadores) podemos acceder, distraídos de nuestro ser cotidiano por el señuelo encantador de la pintura, por su falsa transparencia. Diderot encadenó estas dos sentencias demoledoras: "Si quand on fait un tableau, on suppose des spectateurs, tout est perdu. Le peintre sort de sa toile, comme l'acteur qui parle au parterre sort de la scène." Si cuando se pinta un cuadro se imaginan sus espectadores, todo está perdido. El pintor sale de su tela como el actor que habla desde el proscenio sale de escena. Es una cita que aporta Michael Fried en «El lugar del espectador»¹⁷, allí abunda el crítico

en la necesaria paradoja que implica la pintura. "Un cuadro (...) debía atraer al espectador, retenerle y arrastrarle al ensimismamiento extasiado de la contemplación. Al mismo tiempo, si leemos los escritos de Diderot (...), vemos que esto sólo podía conseguirse negando la presencia del espectador: sólo mediante la ficción de su ausencia o inexistencia podríamos asegurar su presencia real ante el cuadro y su consiguiente ensimismamiento". Ortega y Gasset decía que Velázquez era el pintor que menos se ocupaba del espectador. "Ha pintado el cuadro y se ha ido de él, dejándonos solos ante su superficie"¹⁸. Creo que Julia Dorado también se apuntaría a esta estrategia del autor de "Las Meninas". En las pinturas últimas recupera los problemas de la perspectiva aérea, del modo sutil de pintar el aire, de las modulaciones del color en función de la luz y las distancias. No parece un simple capricho. Es su modo de dejarnos solos a los espectadores, y de huir la autora de la pintura sigilosamente. La verdadera rendición de Breda consiste en entregarnos a los demás las llaves del cuadro. Lo que nos muestra, con todo, Julia Dorado, son posibilidades de manifestación de los objetos, y no los objetos mismos. Lo más parecido a objetos que nos ofrece son simples signos, o fantasmas de presencias que ya no están. Su asunto es un teatro de la mirada sobre las cosas, sin que los simulacros de esas cosas hagan falta.

La propia entidad de las "cosas en su realidad", aquí aludida, se caracteriza –recuperando de nuevo a Ortega y lo que decía de Velázquez¹⁹– por ser "sólo aproximadamente ellas mismas", por la ausencia de perfiles rigurosos, de superficies "inequívocas y pulidas". Porque su realidad es que "flotan en un margen de imprecisión que es su verdadera presencia". Julia Dorado confesó lo siguiente en un entrevista de 1984 con Roberto Miranda²⁰: "Me ha costado mucho ver la línea. Mi mundo es de sombras, de claroscuros. Si se mira un cuadro de Rembrandt o de Velázquez, se verá lo difícil que es encontrar líneas. Hay masas de colores, atmósferas o luces, grados de ocre o de azules". Tal como hemos recordado al comienzo, en ese momento en el que ella se sinceraba, a mediados de los ochenta, y violentando sus inclinaciones primeras, la pintora se propuso ver esas líneas que le costaba apreciar, y encontrar un camino de orden formal que la pusiera a salvo de lo informe y de la autocomplacencia. La realidad aparece entonces como una piedra de toque, no la realidad aparente de las cosas, sino la realidad de la experiencia, la posición exenta del observador, una objetividad nueva que coloca a la pintura ante lo que sería su esencia. Cuando recupera, años más tarde, la pintura de atmósferas, el simulacro de interiores y perspectivas, Julia Dorado retorna a su ser plástico más propio, ese modo confuso de ver las cosas, que, sin embargo, no dejará de ser (como sucede con Velázquez) otro modo claro de ver la realidad.

Alejandro J. Ratia
Zaragoza, marzo de 2015

14 Victor I. Stoichita. "Ver y no ver". Siruela. Madrid, 2005. Pág. 32.

15 Catálogo de la exposición "Serie Exteriores", Sala Libros, Zaragoza febrero de 1979. Citado en el catálogo "Julia Dorado. Retrospectiva (1962-2011)". Pág. 173

16 Obra poética completa. AKAL, Madrid, 2003. Pág. 692

17 Michael Fried. "El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna". Antonio Machado Libros. Madrid, 2000. Pág. 127

18 José Ortega y Gasset. "Velázquez". Aguilar. Madrid, 1987. Pág. 35

19 Id. Pág. 45

20 Entrevista publicada en el periódico "El Día" de 21-X-1984, y reproducida en el catálogo "Julia Dorado. Retrospectiva (1962-2011)" Pág. 180