

# *Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940—1995).*

*Pintura e intencionalidad político-cultural.*

**Román de la Calle**

Universitat de València-Estudi General

## RESUMEN

Una aproximación a la pintura de Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995) implica contextualizar su producción artística a través de las relaciones establecidas entre arte, medios de masas y vida cotidiana, es decir entre las imágenes y su relectura, a partir del movimiento Pop. Entendió la historia del arte como el gran museo imaginario, revisitado constantemente por la acción de la teoría y desde la propia práctica artística. La aproximación al contexto de J. A. Toledo se realiza desde la experiencia compartida por el autor del ensayo, adscrito a la misma generación histórica.

## ABSTRACT

*An approach to the painting of Juan Antonio Toledo (Valencia, 1940-1995) involves contextualizing his artistic production through the relationship between art, mass media and everyday life, i.e. between the images and rereading to Pop art movement. From the history of art understood as the great imaginary museum, constantly revisited by the action of the theory and from the artistic practice. The approach to the context of J. A. Toledo is done from the experience shared by the author of the essay, assigned to the same generation in history.*

## 1. CONTEXTO ARTÍSTICO-CULTURAL Y FUNDAMENTOS SOCIO-POLÍTICOS DE LA ÉPOCA.

“No soy un escritor de arte. Soy un pintor que reflexiona a menudo sobre su propio oficio”.  
J. A. Toledo, 1981<sup>1</sup>.

Reflexionar sobre su propio oficio fue, sin duda, una de las claves que orientaron definitivamente su personal quehacer pictórico. Con una siempre abierta e inquisitiva curiosidad intelectual, Juan Antonio Toledo debió convivir, en su dedicación a la pintura, con un entorno, conformado por un determinado núcleo de amigos, que podrían quizás estructurarse según los distintos radios de acción y de influencia que sobre él ejercieron. Estudió Bellas Artes en Valencia y Madrid, renunciando a finalizar sus estudios, pero su formación se decanta fuertemente hacia la experiencia directa con la vida y con su medio profesional.

En realidad, cuantos –adscritos a esa generación– debimos formarnos –por nuestra llegada a la universidad– y vivir en la Valencia de principios de los años sesenta, sabemos bien la importancia que tuvieron para nuestra historia personal, más allá de las aulas, las reuniones extraacadémicas, la agitada vida en el histórico claustro del edificio de la calle de La Nau, las actividades culturales paralelas<sup>2</sup>, las obligadas visitas a librerías, la afición a la lectura y la constitución paulatina de nuestras bibliotecas, que

aún hoy forman parte inseparable de nuestras vidas y de nuestra memoria. Igualmente se mantienen en el recuerdo las huellas de la represión generalizada y la intensidad de aquellas convocatorias de delegados de curso, las clandestinas reuniones de sindicatos democráticos, las iniciales afiliaciones a los grupos políticos emergentes en el entorno urbano o al menos las experiencias de sabernos compañeros de viaje de múltiples proyectos y aventuras colectivas. En todas esas actividades, discusiones y convocatorias aprendimos pronto quién era quién, qué objetivos concretos había que propiciar frente a la dictadura y qué cabía esperar o decidir, en un presente que por doquier apuntaba necesariamente hacia el futuro.

No resulta, pues, difícil imaginar, por ejemplo, los distintos tipos de lecturas de Joan-Antoni Toledo, toda vez que, aunque desde el mundo de la teoría filosófica, también una buena parte de mis personales intereses se circunscribían en torno al hecho artístico y su historia, primero como alumno y, casi de inmediato, como joven profesor de Estética y Teoría del Arte. Justamente hacia finales de esa misma década de los sesenta, de la que estamos hablando comencé a impartir clase tanto en la Universidad Politécnica de Valencia (1969) como en la Facultat de Filosofia de la Universitat de València-Estudi General (1968).

De hecho, el afán teorizador de Juan Antonio Toledo –dato constantemente remarcado en las numerosas entrevistas aparecidas en los medios

<sup>1</sup> Entrevista aparecida en el *Diario de Valencia*, jueves 8 de enero de 1981, realizada por el crítico de arte Manuel García, con motivo de la inauguración de la muestra de J. A. Toledo en la Galería Punto de Valencia.

<sup>2</sup> Hacia mediados de los sesenta, como coordinador del Aula de Poesía, participé directamente en un ciclo que fue apoteósico, contando con la presencia, en la Facultad de Filosofía nada menos que con poetas de la talla de Luis Rosales, José Hierro, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre y el entonces muy joven y recién galardonado Premio Adonais Francisco Brines. La experiencia de aquellos contactos, las lecturas poéticas y las discusiones posteriores aún permanecen en el recuerdo, así como los libros dedicados por ellos. A tales actos acudían jóvenes de todas las facultades e incluso para la confección de los carteles anunciadores, hechos a mano, se contaba con la colaboración de los estudiantes de Bellas Artes. Aún hoy cierro los ojos y tengo ante mí aquellos trabajos clavados en las puertas de las aulas, anunciadores de asambleas, recitales, concentraciones, lecturas teatrales, exposiciones, consejos interfacultativos o manifestaciones. Coinciden las fechas con la implantación de Estampa Popular Valenciana y las contestaciones políticas en el marco universitario. Muchos jóvenes artistas del momento participaron con sus trabajos en aquella coyuntura. Eran convocatorias de usar y tirar. Unos carteles sustituían a otros constantemente o compartían los mismos espacios. Lástima no haberlos guardado sistemáticamente como documentos de época. Se imponía el día a día.



Fig. 1- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1979. Acrílico sobre lienzo, 61 x 72 cm. Colección particular.

de comunicación ya en los setenta, al hilo de sus exposiciones personales— se fundamenta precisamente, por una parte, en sus lecturas, dilatadas en continuidad durante décadas, pero igualmente también en sus habituales sesiones de trabajo y discusión, mantenidas en los talleres artísticos de sus colegas y amigos o en el propio, como seminarios, reuniones de puesta en común o como simples tertulias. Y ese hábito se forja en la década de los sesenta, concretamente en el marco de la llamada “renovación artística valenciana del 64” (Tomás Llorens), partiendo del ambiente sociocultural y político directamente vinculado a la práctica pictórica y al compromiso histórico, que Estampa Popular Valenciana y el Equipo Crónica establecieron.

En realidad, se constata la estrecha necesidad que se siente, por parte de determinados miembros de esta generación de artistas, historiadores o teóricos, de verbalizar los problemas, de someterlos a reflexión conjunta, de relacionar abiertamente palabra e imagen. Se tiene claro que “hacer” y “hablar” van de la mano, que el arte necesita ser hablado, contrastado, analizado y deconstruido en sus elementos y relaciones (diríamos más tarde).

J. A. Toledo recordaba a menudo aquel talante de diálogo y reflexión, con afirmaciones dispares, que nos limitamos a reproducir ahora, de pasada, a partir de textos, cartas, coloquios y entrevistas, como testimonio inmediato de sus planteamientos:

“Lo del pintor analfabeto es un mito a desterrar. Un pintor es algo más que una sensibilidad

con piernas. Ha de tener además su cabeza...”.

“Considero que para pintar es imprescindible reflexionar paralelamente sobre las condiciones de la constitución de la imagen”.

“Tampoco hay que confundir las imágenes y las palabras. El tema de la pintura es siempre la pintura misma. Lo que importa no son concretamente las cosas que se pintan o los significados de aquello que se quiere representar. Lo importante es cómo pintas lo que pintas”.

“Realismo significa partir de bases entroncadas con la realidad. Y la realidad es siempre múltiple. No hay una realidad, sino múltiples maneras de ver el entorno, de hablar de él, de analizarlo, de representarlo”.

Sin duda, es ya de por sí elocuente este ramillete de citas. Pero quizás sea asimismo importante aclarar algo más el marco conceptual en el que se movían y afloraban tales reflexiones, precisamente a mediados de los sesenta. ¿Qué tendencias teóricas y preferencias operativas primaban en aquel contexto histórico-cultural valenciano? ¿Qué conexiones y enlaces se mantenían intelectualmente en el mundo universitario con los parámetros filosóficos internacionales existentes en la época?

Intentaremos formular orientativamente algunos de estos extremos, aunque sólo sea de manera un tanto esquemática.

a) Ideológicamente, dos eran los polos más destacados en el contexto valenciano. Por una parte se imponían las lecturas y los planteamientos socioculturales y políticos enraizados en el marxismo<sup>3</sup>. Por otra parte, la impronta del

3 El pensamiento sistemático de Arnold Hauser (*Sociología del arte*. Guadarrama. Madrid, 1976. 2 volúmenes; *Historia Social de la literatura y el arte modernos*. Guadarrama. Madrid, 1974, 3 volúmenes), los escritos de Plejanov (*El arte y la vida social* & *Cartas sin dirección*. Ed. Lenguas Extranjeras. Moscú, s/f), de Bertold Brecht (*Breviario de Estética Teatral*. La Rosa Blindada. Buenos Aires, 1963; *El Compromiso en la literatura y el arte*. Península. Barcelona, 1973; *Formalismo i Realisme*. Edicions 62. Barcelona, 1971), de Gyorgy Lukács (*Ensayos sobre el realismo*. Siglo XXI. Buenos Aires, 1965; *Problemas del realismo*. F.C.E. México, 1966; *Estética*. Grijalbo. Barcelona, 1966-1972, 4 volúmenes), las propuestas de Galvano della Volpe (*Crítica del Gusto*. Seix Barral. Barcelona, 1966; *Historia del Gusto*. Alberto Corazón. Madrid, 1972), de Herbert Marcuse (*Cultura y sociedad*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1967; *El final de la utopía*. Ariel. Barcelona, 1968; *El hombre unidimensional*. J. Moritz. México, 1965; *Eros y civilización*. Seix Barral. Barcelona, 1968; *Ensayos sobre política y cultura*. Ariel. Barcelona, 1970), de Ernest Fischer (*La necesidad del arte*. Península. Barcelona, 1967; *Arte y coexistencia*. Península. Barcelona, 1968; *El artista y su época*. Fundamentos. Madrid, 1972) o de Lucien Goldman (*El hombre y lo absoluto*. Península. Barcelona, 1968; *La creación cultural en la sociedad moderna*. Fontamara. Barcelona, 1980; *Marxismo y ciencias humanas*. Amorrortu. Buenos Aires, 1975) y de Roger Garaudy (*Hacia un realismo sin fronteras*. Lautaro. Buenos Aires, 1964; *Un realismo del siglo XX*. Siglo XXI. Madrid, 1971) estaban en la base de nuestras lecturas. También luego los textos de Jan Mukarovsky (*Arte y Semiología*. Comunicación. Madrid, 1971; *Escritos de Estética y Semiología del arte*. Gustavo Gili. Barcelona, 1977), los de W. Benjamin (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ediciones 3. Buenos Aires, 1968; *Iluminaciones I y II*. Taurus. Madrid, 1971 y 1972; *Discursos interrumpidos*. Taurus. Madrid, 1973) o los de Th. Adorno & Max

nacionalismo iba cobrando nuevos bríos, potenciándose de forma creciente los valores lingüísticos, culturales e históricos propios. Incluso hay que destacar, a menudo, la evidente intersección de ambos polos (marxismo y nacionalismo) a pesar de las dificultades de fondo que su diálogo planteaban. Sin duda, esta dualidad de opciones se proyectaba efectivamente también sobre el panorama artístico valenciano<sup>4</sup>.

b) Otro diálogo, también fundamental, se planteaba entre marxismo y estructuralismo, afectando asimismo a los planteamientos de la práctica artística y a su correspondiente fundamentación teórica. Hay que tener en cuenta que el estructuralismo nos llegaba a través, sobre todo, del contexto francés o italiano y también, aunque con menor intensidad, del americano<sup>5</sup>. Concretamente en su aproximación al hecho artístico el estructuralismo viaja del brácte de la semiología (o de la Semiótica) y de las teorías de la comunicación. Pero no sólo se plantea a caballo desde la filosofía y la lingüística, desde la Estética, la Teoría del Arte o la Antropología sino asimismo se generaliza desde la sociología de los medios de comunicación<sup>6</sup>. También las conexiones, no siempre fáciles, entre estructuralismo y marxismo exigían sus propios equilibrios, con los constantes cruces y acusaciones

mutuas de formalismos o de contenidismos, tan característicos y beligerantes.

c) También la presencia de la Filosofía Analítica y de la Lógica Formal y Filosofía de la Ciencia tuvo su incidencia sobre las prácticas artísticas, sobre todo las propiamente de cuyo conceptual, aunque a decir verdad para los planteamientos que nos ocupan en este texto, históricamente tuvieron mínima o nula relevancia. Sólo las relaciones arte-ciencia, arte-tecnología, arte y cibernética o arte y lenguaje (arte / idea) o arte y proyecto se aproximaron tímidamente a esta opción internacional, que entre nosotros sólo tuvo concretos escauceos, pero siempre por influencia exterior. En este sentido nos limitamos aquí a apuntarla. Arte conceptual y minimalismo más bien pasaron de largo, rozando mínimamente nuestro panorama.

d) Por otra parte, las últimas hornadas del informalismo artístico, recibidas de la década precedente, frente a las que se reaccionaba con insistencia precisamente en este momento del contexto valenciano, buscando una sólida renovación, tenían que ver aún con el pensamiento existencialista y su hincapié en el valor del sujeto individual, en la subjetividad, así como en las cuestiones de la soledad, la angustia y la dramática situación posbélica europea. Sin embargo,

Horkheimer (*Dialéctica del Iluminismo*. Ed. Sur. Buenos Aires, 1971) vinieron a completar nuestros repertorios bibliográficos. Elocuente a nivel personal fue asimismo, por ejemplo, el hecho de que mi tesina fuera realizada sobre el pensamiento estético y la teoría de la ciencia en la filosofía de G. Lukács. Estábamos en la honda. En esta línea, los trabajos de Sánchez Vázquez o los de Valeriano Bozal sobre realismo o sobre estética y marxismo nos fueron francamente muy útiles, para nuestras investigaciones, escritos y clases. Tampoco habría que silenciar figuras internacionales como E. Bloch, A. Banfi, F. Antal, A. Gramsci, H. Lefebvre, S. Morawski o D. Egbert, cuyos textos estaban siendo traducidos entonces al castellano e influyeron diversamente en todos nosotros.

- 4 Sobre este extremo puede consultarse la directa referencia que Tomás Llorens en su artículo “J. A. Toledo y la creación del Equipo Crónica” hace sobre esta dualidad marxismo / nacionalismo, en el catálogo de la muestra antológica de *Toledo* en el IVAM. Valencia, 1998, páginas 9-23.
- 5 Piénsese, ya entonces, la impronta de autores como los franceses Roland Barthes y Christian Metz o los italianos Umberto Eco o Emilio Garroni, o de los americanos Ch. S. Peirce o de Charles Morris. Vale la pena recordar, por ejemplo que, algunos años más tarde, Tomás Llorens redactaría su tesina sobre el pensamiento estético-semiótico de Charles Morris. Y yo mismo introduje, por mi parte, en el programa de estudios de la Facultad de Filosofía una asignatura, que duró décadas, titulada muy significativamente “Teoría de la Comunicación Artística” y que fue, para nuestro equipo de profesores de Estética, una plataforma de investigación crucial.
- 6 Atraído por estos planteamientos filosóficos y con el fin de abrir nuevas miras en la investigación, mi tesis doctoral fue redactada sobre las relaciones entre Cine y Semiótica. Este salto personal hacia el ámbito de lo audiovisual fue relevante, toda vez que ya en el año 1969 comencé a explicar, por primera vez, la disciplina de cine en la Facultad de Filosofía de Valencia. Sería el cine curiosamente el que acabaría acercándome asimismo al ámbito de las artes plásticas. De ahí mi tránsito posterior de la crítica de cine a la crítica de arte, tras mi retorno de la Universidad Complutense de Madrid, en 1977, donde había obtenido por oposición la plaza de profesor en 1975.

también el diálogo entre existencialismo y marxismo tuvo un destacado peso en esta coyuntura histórica. Buen ejemplo de este planteamiento puede ser la figura de Jean Paul Sartre y algunos de sus trabajos sobre las conexiones entre el arte y el compromiso. *L'art engagé* se convirtió, de manera relevante, en una potente palanca sociocultural.

e) Finalmente, no quisiera pasar por alto la presencia de la fenomenología, en cuanto estrategia metodológica de investigación en el panorama filosófico, en sus particulares relaciones con el universo estético y artístico, que tanta incidencia tuvo en esta coyuntura internacional. Aunque, a decir verdad, poco eco mantuvieron en Valencia los postulados fenomenológicos, a pesar de determinados esfuerzos, ya más tardíos<sup>7</sup>. También hay que subrayar los plurales diálogos, nada fáciles, entre fenomenología y estructuralismo o entre fenomenología y marxismo, que ayudaron a calibrar el peso respectivo de las distintas tendencias filosóficas. De hecho, buena parte de las lecturas y discusiones teóricas de la época, tanto desde la óptica sociopolítica como desde la vertiente sociocultural y artística sustentaban sus raíces en estas opciones filosóficas, que nos llegaban intermitentemente del exterior. En este sentido la Universitat de València-Estudi General, concretamente

en la Facultat de Filosofia, coincidió un plantel abierto de catedráticos y profesores que ayudó sin duda a la dignificación de la actividad filosófica y teórica, así como a la toma de opciones doctrinales en las complejas situaciones del momento, cuando aún la Escolástica continuaba imperando mediante extraños sincretismos y tímidas complementaciones.

Lamentablemente, en aquella época, las relaciones institucionales entre la Escuela de Bellas Artes y la Facultad de Filosofía y Letras eran oficialmente nulas, a pesar de compartir incluso determinados profesores de historia del arte. Sólo a nivel personal se cubrían estas conexiones. Esa era la realidad. De ahí que, en el mundo de la crítica de arte, nombres como el de Alfons Roig<sup>8</sup>, Aguilera Cerni o el de Tomás Llorens sustituyeran promocionalmente toda la actividad anterior, ejercitada por otras personas, como había sido el caso de Felipe Garín Ortiz de Taranco<sup>9</sup>.

Sin duda, los tiempos ya eran otros y habría que esperar asimismo la afloración de otras generaciones más motivadas y abiertas al futuro, porque de momento, en lo que a las investigaciones universitarias de historia del arte se refiere seguían imperando oficialmente un arraigado positivismo, el historicismo sistemático y el formalismo, mientras apuntaban balbuceantes aún

7 Gracias al respaldo de la editorial Fernando Torres, se publicaron desde Valencia los dos volúmenes de la traducción castellana, coordinada por mí, de la obra, hoy clásica, de Mikel Dufrenne *Fenomenología de la experiencia estética*. Valencia, 1981, prontamente agotada. La labor de Fernando Torres Editor en la época de la transición merecería una justa y mayor valoración. También con el asesoramiento de Aguilera Cerni, la editorial pondría en marcha, años después, una colección especializada en cuestiones artísticas. Prestó asimismo atención particular a las publicaciones de Giulio Carlo Argan sobre arte moderno y contemporáneo, autor que para Vicente Aguilera tuvo mucho predicamento, dado su respaldo y amistad. Entre los fenomenólogos dedicados a cuestiones artísticas hay que contar, además de Dufrenne con R. Ingarden, N. Hartmann, Merleau-Ponty, Dino Formaggio, Guido Morpurgo-Tagliabue o Moritz Geiger, cuyos textos comenzaban a difundirse entre los especialistas.

8 Pueden consultarse las publicaciones llevadas a cabo en el MuVIM en torno a la figura de Alfons Roig y su papel en el contexto artístico valenciano de posguerra. Por una parte, el catálogo de la muestra homenaje *Una vida dedicada a l'Art* y, por otro lado, el volumen de las actas de las Jornadas a él consagradas. MuVIM. Diputación de Valencia, 2007 y 2008.

9 Las actas de las Jornadas dedicadas al centenario del nacimiento del profesor Felipe Garín Ortiz de Taranco (2008) han sido publicadas por iniciativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, entidad de la que fue Presidente durante muchos años. En dicho volumen se estudian las diferentes conexiones que mantuvo con diferentes entidades valencianas dedicadas al arte y a la historia del arte.

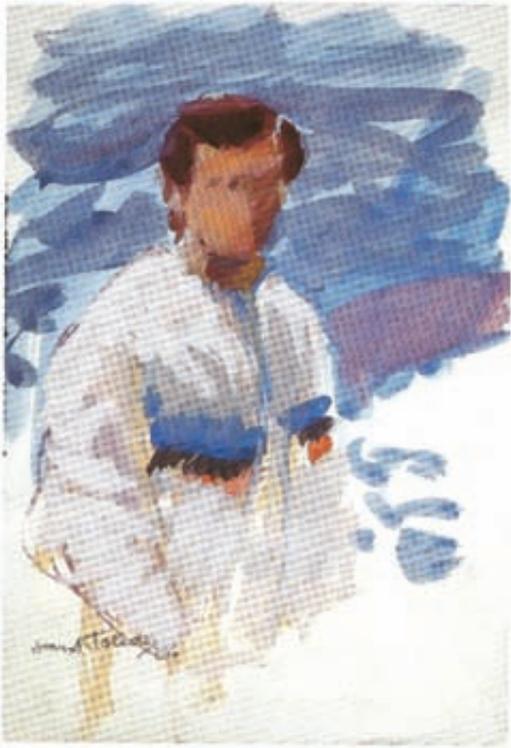


Fig. 2- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1972. Técnica mixta sobre papel, 29 x 21 cm. Colección particular.

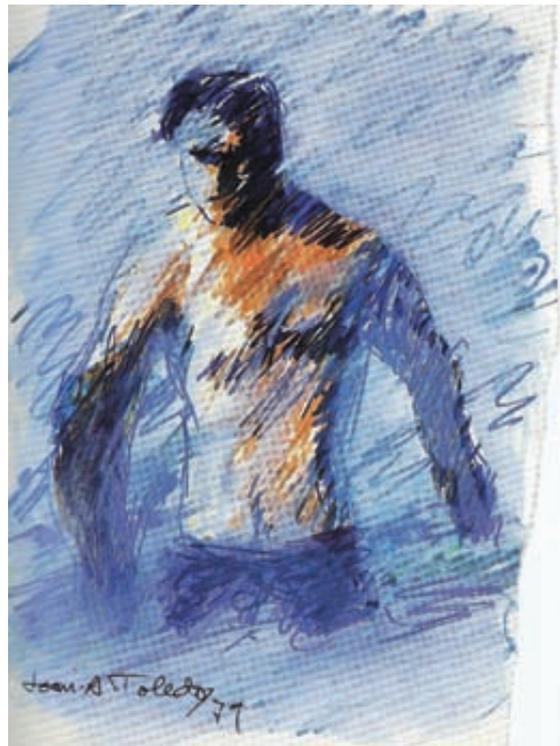


Fig. 3- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1979. Técnica mixta sobre papel, 22 x 16 cm. Colección Pinertel-Pons.

la iconología, la psicología del arte y la sociología del arte a lo Hauser.

Tampoco el interés por el arte contemporáneo tenía excesivo eco en los programas universitarios de la especialidad y menos aún si se trataba concretamente del arte valenciano. Todo acercamiento en este sentido debía llevarse a cabo fuera de las aulas o en otros departamentos<sup>10</sup>.

En este amplio marco ideológico y teórico, que hemos esbozado a vuela pluma de la Valencia de esas décadas, ¿cuáles serían las claves básicas, explicativas de la poética artística de Juan Antonio Toledo? ¿Cómo se conformó su lenguaje artístico y cómo fueron consolidándose sus concepciones estéticas?

Me atrevería a formular, al menos de entrada, algunos aspectos globales, para mejor poder acercarnos luego, más específicamente, a esas cuestiones. Partiendo de las tendencias filosóficas e históricas marcadas en la época y teniendo en cuenta su posible influencia sobre sus lecturas y planteamientos, podríamos decir que se movía Juan Antonio Toledo bajo la intersección equilibrada de tres orientaciones básicas:

1) el generalizado sustrato marxista, podría entenderse como sustentáculo argumentativo de su compromiso sociopolítico general;

2) la opción nacionalista funcionaba como palanca integradora en la historia propia y como

encarnación exigente de los derechos políticos, sociales y culturales del pueblo valenciano, de su lengua y de su arte<sup>11</sup>;

3) los planteamientos estructuralistas, directamente matizados a través de la sociología de los medios de comunicación y de la semiótica (o de la semiología, según provinieran las lecturas ejercitadas, vía anglosajona o vía francesa), supusieron una particular opción, muy eficaz, a la hora de analizar y descifrar el lenguaje de la pintura, en su relación con otros lenguajes, directamente vinculados a los *mass media*, tales como el cine, las revistas del corazón, la prensa, la televisión, el cómic, etc. Dominios éstos en los que se movía muy cómodamente Joan-Antoni Toledo, como tendremos ocasión de ver.

De hecho, esas complementarias conexiones ideológicas e intelectuales (marxismo, nacionalismo y sociología de la comunicación) ya figuraban en primer plano en las reflexiones conjuntas del 64, tuteladas por Tomás Llorens, contando con un grupo de artistas que postulaba nuevas salidas –en metodología y orientaciones– a la creación artística. Fue un año clave, en múltiples sentidos, como ya hemos comentado. Y en todas ellas, tanto las que hacen referencia a la constitución de Estampa Popular Valenciana como en los pasos previos a la creación del Equipo Crónica, estuvo siempre activo y presente J. A. Toledo<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Quizás sea justo recordar cómo, durante décadas, cualesquiera investigaciones y trabajos dedicados al arte valenciano contemporáneo, a partir de los años sesenta, en la Universitat de València-Estudi General, debía pasar por el Departamento de Estética y Teoría del Arte. En él se creó asimismo el Centro de Documentación de Arte Contemporáneo Valenciano (CDAVC) de la Universitat y en él se dirigieron y realizaron numerosas tesis doctorales sobre el tema, tanto procedentes de Bellas Artes, Arquitectura, Historia del Arte o Filosofía.

<sup>11</sup> “En la combinació de marxisme i nacionalisme valencià que inspirava l’oposició antifrancista més activa en el món de l’art valencià dels seixanta, Toledo es trobava en un punt aproximadament intermedi”. Tomás Llorens, Catálogo del IVAM. *Antológica Toledo*. Valencia, 1998, página 20. Otros artistas estaban próximos al PC y otros al nacionalismo.

<sup>12</sup> El grupo de discusión y trabajo, formado en el verano del 64, estaba integrado por Rafael Solbes, Manuel Valdés, J. A. Toledo, Ana Peters, Martí Quinto, Rafael Calatayud, Joan Marí, Carlos Mensa (Barcelona). Algunas sesiones se vieron ampliadas con Anzo, Monjalés, Boix, Heras y Armengol. El coordinador de las sesiones era Tomás Llorens. De ellos se fueron descolgando de inmediato Monjalés, Boix, Heras y Armengol, por no comulgar con el proyecto, que contemplaba la formación de un grupo. De todos ellos, tras la plural exposición del Ateneo Mercantil de Valencia, otoño 64 (en la que aún el expresionismo y las afinidades solanescas estaban presentes, junto a propuestas más próximas al realismo pop que, de hecho, se buscaba) sólo tres formarían el Grupo Crónica y luego también se retiró Toledo, por su obligada incorporación al servicio militar. Pero las sesiones de intercambio y discusión se habían producido durante meses. Y Toledo comulgaba plenamente con las líneas generales del proyecto, de releer imágenes y reinterpretarlas con códigos diferentes. Tal dato será básico para entender su propia trayectoria posterior.



Fig. 4- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1980. Acrílico sobre tela, 113 x 145 cm. Colección particular.

Pero no se trata de revivir, una vez más, aquella coyuntura, con toda la bibliografía ya existente, sino de sistematizar en lo posible los supuestos que hizo suyos Toledo, primero replanteando las bases de sus elaboraciones teóricas (desde la década de los sesenta) y luego aplicándolas directamente a su práctica pictórica (desde entrados los setenta hasta mediados de los noventa). De ahí la necesidad de correlacionar el hacer y el hablar / el hablar y el hacer en su trayectoria, tal como estamos llevando a cabo, a sabiendas de que “un hacer filtrado por las palabras se plantea claramente como un hacer necesariamente diferente”.

Lo curioso es que –como es sabido– esas reflexiones teóricas, con fuertes raíces operativas, no sólo serán aplicadas a sus propios trabajos artísticos o a las investigaciones colectivas, sino también incluso a las propuestas plásticas ajenas. Así queda patente en los contenidos formulados en sus diferentes entrevistas personales a la prensa, en sus cartas abiertas (publicadas), en los textos colectivos redactados *ad hoc* para algunos catálogos (por ejemplo, el de la galería *Temps* de Valencia, año 1976 y/o el de la galería Sen de Madrid, año 1978) o en revistas como

*Trellat*, publicadas ya en los ochenta. Y lo mismo cabe decir de los textos dedicados a diferentes artistas amigos, de diferentes generaciones, (Rosa Torres, Martí Quinto, Carmen Calvo o Miquel Navarro) en los que aflora igualmente su particular bagaje teórico, aplicado ya a sus producciones artísticas respectivas.

También he de hacer referencia personal obligada, en este punto concreto, a mis conversaciones con Joan-Antoni Toledo, si no numerosas sí esporádicas e intermitentes, habidas todas ellas en Valencia, entre principios de los ochenta y mediados de los noventa, siempre impremeditadas, celebradas con motivo de encuentros fortuitos y sin prisa o de alguna reunión programada para un seminario o debido a la cita convocada para formar parte de algún jurado de pintura.<sup>13</sup> Asimismo hablaremos de los contenidos de tales intercambios, con mayor detalle, al dar cuerpo a su poética.

En realidad, fue con motivo de la sonada y revulsiva muestra *Els altres 75 anys de pintura valenciana*, en 1976 y en su inicial exposición personal de la galería Temps, en el mismo año, cuando conocí personalmente a Juan Antonio Toledo. También coincidimos en alguna de las

<sup>13</sup> Me limitaré a matizar ahora el contexto histórico de algunas de tales conversaciones. En concreto me referiré a tres encuentros, aunque tuvimos algunos más. La primera conversación fue con motivo de su exposición en la galería Punto de Valencia, enero 1981. Iba a realizar, por encargo, un comentario de su exposición para un medio de comunicación, pero que luego no se publicó. No obstante, la entrevista sí que se realizó, siendo aprovechados –años más tarde, tras el fallecimiento de Toledo– aquellos materiales y las notas tomadas –depositados en el CDAVC de la Universitat– para la realización del texto, firmado por mí, con el título “Joan-Antoni Toledo: cuando la pintura emerge sobre el horizonte de la reflexión” publicado en el catálogo *Joan A. Toledo*, con motivo de la muestra habida en la galería Rosalía Sender, Valencia, marzo, 2001. Otra reunión y conversación en la que participamos Toledo y yo mismo, junto con Rafael Solbes, Manuel Valdés y Ricardo Marín Viadel tuvo lugar en la Facultad de Filosofía de la Universitat de València, el 6 de marzo de 1981. En aquella época estaba Marín Viadel, profesor ayudante de Estética realizando su tesis doctoral, dirigida por mí, sobre el tema de “El realismo social en la plástica valenciana”, título que se mantuvo en el libro a que dio lugar la investigación, agotado prontamente, tras su presentación posterior, precisamente en la inauguración de la muestra en Madrid del Equipo Crónica, que coincidió con la muerte de Rafael Solbes en noviembre de 1981. Como es de suponer, el eje del trabajo era el Equipo Crónica y con ellos había trabajado durante mucho tiempo. Por eso, cuando propusimos la celebración de un Seminario de Estética, aceptaron participar en él, generosamente y Toledo se sumó también a la convocatoria. El coloquio sobre tuvo lugar en el Salón de Actos del entonces edificio de Filosofía, Blasco Ibáñez 21 de Valencia, debido a la cantidad de asistentes. El tema se centró sobre “El realismo en la pintura valenciana contemporánea”. Fue un éxito, dado ya el gran predicamento que a principios de los ochenta tenía el Equipo Crónica. Dos horas plenamente intercaladas de diálogos entre los asistentes y el público. La revista *Cimal* en su número 18, páginas 69-74, del año 1983, recogió un amplio resumen de las conversaciones habidas en aquel acto, firmado y transcrito por Ricardo Marín Viadel. Hoy es un documento testimonial de interés, de aquellas actividades y colaboraciones mutuas. Un tercer encuentro entre Toledo y yo ocurrió el 5 de enero de 1984, con motivo de la convocatoria del Jurado del Premio Xùquer de Pintura, formado por Joan-Antoni Toledo, Josep-Vicent Marqués, Vicent García Cervera, Carmen Calvo, Empar Bisquert y Román de la Calle. Tuvimos tiempo de charlar ampliamente durante el ágape posterior al fallo del premio y la redacción del acta. Tengo un recuerdo afectuoso del acto. La idea del concurso se debía a los propios locales de ocio de la plaza Xùquer. Habían puesto entre todos el fondo del premio. La obra premiada por mayoría fue el cuadro titulado “Mujer peinándose en azul” de Juan José Fernández Leiceaga, que moriría poco después. La obra estuvo cíclicamente colgada en cada uno de los locales de la plaza que habían colaborado, hasta cumplirse

itinerancias de la colectiva *Obra gràfica d'artistes plàstics del País Valencià*, ya en 1978, organizada por la Consellería de Cultura. Pero será especialmente más tarde, ya a partir de 1981, cuando comenzarán nuestros encuentros de mayor calado, en lo que respecta a conversaciones e intercambio de opiniones, tal como hemos indicado en la nota precedente.

Sin duda, ambos sabíamos de nuestras obsesiones teóricas respectivas y de nuestras lecturas, pues siempre acabábamos aportando referencias bibliográficas o comentando planteamientos de relativa actualidad y vigencia. Creo que era una especie de mutuo reto personal el que así se establecía. Un artista teorizaba con soltura sobre su quehacer y un teórico intentaba aplicar sus argumentos a la realidad artística de su entorno, quizás para mejor asegurarse y contrastar así empíricamente sus posiciones filosóficas.

De hecho, si me acerqué al mundo de la crítica de arte y de la praxis artística inmediata –en unas circunstancias históricas en que no era ni mucho menos habitual hacerlo, para un filósofo– fue, sin duda, para equilibrar mis habituales tendencias hacia la abstracción teórica mediante un acercamiento radical a la realidad circundante. E imagino que el caso de Toledo era precisamente el inverso, buscando, por su parte, articular las bases teóricas, que rastreaaba ávidamente, como dimensión justificativa y fundamentadora de una práctica artística que indagaba, con insistencia, nuevas opciones creativas, a partir de sus estrechos contactos con una realidad social y política ampliamente compleja,

problemática y cambiante, como la que se vivía en los últimos tramos del franquismo.

Esquemáticamente quizás sea útil apuntar que los intereses teórico-filosóficos de Toledo, a mi modo de ver, se centraban, en aquel entonces, en dos grandes bloques, que de alguna manera ya se han apuntado, pero que podrían resumirse básicamente subrayando:

a) de manera casi propedéutica, sus constantes recurrencias a la *historicidad de lo real*, lo que le permitía, por una parte, relativizar la aplicación de cualesquiera principios absolutos y, por otra, insistir en la relevancia de las circunstancias y de los condicionamientos codeterminantes de cada momento, en la práctica correspondiente<sup>14</sup>;

b) de forma articulada –según sus personales preocupaciones socioestéticas y de acuerdo con los fundamentos de su poética artística y sus investigaciones centradas en las transformaciones de los lenguajes artísticos–, sus planteamientos reflexivos implicaban un cierto diálogo entre *orientaciones marxistas y supuestos estructuralistas*, que se articulaban muy especialmente en torno a lo que podríamos denominar *sociología de la comunicación artística*, con sus niveles de alta y baja cultura, de cultura popular y cultura elitista, que tantas matizaciones catalizaron en aquella coyuntura;

c) operativamente no conviene tampoco pasar por alto las directas contrastaciones prácticas que de sus supuestos teóricos llevaba a cabo en sus propuestas plásticas. Y es desde esta vertiente pragmática como hay que ejemplificar

una año. Luego fue depositada en el Departamento de Estética (adscrito al distrito diez de la ciudad, el mismo al que pertenece la plaza Xùquer) como iniciativa de los organizadores, para que pasara a formar parte de los fondos artísticos de la Universitat de València-Estudi General, a cuyo patrimonio se ha incorporado, hallándose colgada la obra actualmente en el Institut Universitari de Creativitat & Innovacions Educatives de la Universitat. Un detalle que sigue permaneciendo en mi memoria.

<sup>14</sup> Habría que citar al menos algunos de los autores que, desde la vertiente histórica, influyeron particularmente en J. A. Toledo, al menos a juzgar por las referencias que en nuestras puntuales conversaciones afloraban. Debía ser lector asiduo de muchos de ellos: P. Francastel, M. Baxandall, E. Panofsky, E. Gombrich, A. Chastel, A. Blunt, R. Arnheim, B. Berenson, R. Wittkower o W. Worringer. Sin duda debieron figurar en su biblioteca.

inmediatamente en su quehacer artístico, a pie de vida, la validación de los supuestos teóricos manejados. Así, por ejemplo, los ecos del nacionalismo, las urgencias cotidianas vistas a través del arte, la eficacia calculada de la comunicación estética y la constante reflexión sobre el hecho artístico mismo serán elementos fundamentales en el análisis de su *práctica teórica* centrada ejemplarmente en las teorías de la imagen.

Desde estos supuestos, que acabamos de exponer, hay que tener muy en cuenta cómo todo un amplio grupo de artistas, adscritos a esta generación que aflora activamente a mediados de los sesenta, se adscriben, desde parámetros complementarios o próximos, según los casos, a la manipulación y relectura de las imágenes<sup>15</sup>. Será, pues, la categoría de la *transvisualidad* uno de los parámetros más influyentes en su actividad creativa.

Las imágenes se coordinan y relacionan entre sí. Unas remiten a otras. Unas se transforman en otras, se yuxtaponen, fragmentan y contrastan. Y el repertorio del que se parte para tales manipulaciones y relecturas se abastece en especial de tres bloques:

1) de *la historia del arte* misma, convertida en museo imaginario disponible;

2) de las imágenes vehiculadas a través de los diversos *medios de comunicación*, en especial la fotografía, las revistas ilustradas, la prensa, los libros, la televisión, el cine, los carteles, el cómic, la publicidad, etc;

3) de las imágenes tomadas / inspiradas directamente de *la realidad* misma, mediante la intervención de otros medios de representación de alcance cotidianizado, que, a su vez,

refuerzan la versatilidad de la acción artística. También aquí la estrategia fotográfica / cinematográfica y sus contaminaciones e influencias visuales desempeñan un papel emblemático en el condicionamiento de la mirada del artista.

Centrándonos de nuevo en las tareas de reflexión propias de Juan Antonio Toledo, preparatorias de su quehacer pictórico, insistiremos tanto en el estudio que lleva a cabo de los *mecanismos* que determinan las funciones de las imágenes tomadas de los medios de comunicación (en especial de las revistas del corazón, pero también de la iconografía recurrente en el contexto turístico o en las instantáneas y álbumes de familia), como en las *convenciones* que la propia representación pictórica implica, nunca del todo ajena a la contrastación con la tradición académica, de la que también se distancia, al recurrir a determinados recursos propios del sentido moderno de las imágenes.

Sin lugar a dudas, Toledo enfatiza el tratamiento pictórico, poniendo máxima sensibilidad en el desarrollo de la pincelada y en los recursos cromáticos, pero siempre es el dibujo el que habita la composición resultante y estructura el desarrollo del cuadro. No renuncia a los efectos pictóricos que brotan directamente del oficio, es más acentúa los placeres del hacer igual que no renuncia a las satisfacciones de la reflexión, asumida como barandilla operativa.

Abordemos, sin prisas, sus obras. En cada caso es evidente que Toledo “destripa” la pintura, fuerza una serie de cambios de códigos, a partir de la selección de las imágenes previas que va a transformar. Pero las elige precisamente porque son auténticos estereotipos, porque

<sup>15</sup> No queremos insistir aquí —aunque convenga recordarlo— en ese sustrato metodológico común transvisual, ya conocido, a nivel de los lenguajes artísticos, que aflora en las diversas prácticas artísticas de aquella genérica “Crónica de la Realidad,” inspirada en el Pop Art, asumida como una Nueva Figuración, como un Realismo intencional y sus ramificaciones (Equipo Crónica, del Equipo Realidad, de Toledo, de Armengol, de Toni Miró, etc.).



Fig. 5- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1991. Acrílico sobre tela, 65 x 80 cm. Colección Manuel Monelón.

representan tópicos visuales, aceptados socialmente. Y se trata, ni más ni menos, de descontextualizar las imágenes, de extraerlas y separarlas de sus medios, recurriendo a la manipulación pictórica pertinente.

Se lleva a cabo un salto de medios, un salto de códigos, un salto de estrategias, un salto de objetivos, un salto de contextos. Pero se mantienen disponibles y al alcance de las lecturas del espectador las referencias explícitas a los dos extremos de ese salto. Dibujar y desdibujar, tejer y destejer, como en el esperanzado juego de Penélope. Se trata de “representar”, precisamente en el sentido más literal del término: “volver a representar”, guardando en el horizonte de la memoria el origen explícito de la imagen que ha sido sometida a transformación.

¿No le gustaba a Toledo repetir aquella reiterada explicación del “salto” entre la baja y la alta cultura, convertida en pautada justificación didáctica? ¿No partía siempre de los usos y hábitos sociales / convencionales de la lectura de las imágenes, que por doquier constituían la iconosfera de la época, para transgredirlos, criticarlos y mantenerlos referencialmente como guiño irónico y hasta satírico, en la revisión sociopolítica que él mismo propiciaba, desde parámetros estéticos?

¿Pero no hacía, a la vez, lo propio con la pintura académica y sus recursos figurativos –no menos convencionales– como usos y hábitos sociales implantados en la historia y, por ello, también en el presente? No se olvide que también la ironía anidaba igualmente, en las obras de Toledo, referida de manera directa contra ese trasfondo académico pompier, entendido asimismo como estereotipo.

Esa era la doble referencia que trazaba programadamente el triángulo establecido entre cada obra concreta de Toledo, por una parte con la imagen originaria transformada y, por

otra, con la boutade dirigida hacia la rememoración de la pintura académica, que se veía así “electrocutada” por los mecanismos aplicados en la realización de la propuesta pictórica respectiva.

Piénsese, pues, que la sola presencia de la pintura de Toledo –imágenes de imágenes– nos habla de mecanismos y de códigos, de obsesivas reelaboraciones pictóricas de otras imágenes, de metaconvenciones superpuestas (una convención que se basa en otra convención).

¿Y cómo lo consigue? Pues a través estrictamente de sugerencias visuales, de estrategias de sobrepintura concentradas en los rostros, con el frecuente anonimato de sus personajes –borrosas identidades–, gracias a la estandarización seriada de sus códigos formales y del abandono de cualesquiera anécdotas detalladas. ¿Y cómo llega a ello? Pues abriendo, para nosotros, la tramoya de la pintura, con la base fría de la información suministrada, con el posado fotográfico de los protagonistas, a través de las cuidadas relaciones entre personaje y contexto (entre las formas y los fondos de las imágenes), de los paisajes urbanos con figuras, merced a los minuciosos y jerarquizados valores del color, del dibujo y de la pincelada. No en vano, pintar es dibujar con el color.

Porque efectivamente su pintura nos habla, ante todo, de sí misma, es decir de las imágenes, de estrategias visuales compartidas, de clichés culturales, de procesos reiterados y asimismo de la memoria que conservamos, unos y otros, en nuestros museos imaginarios. Por eso mirar algunos de sus cuadros, a lo largo de su producción, es descubrir las citas, los homenajes, las miradas de soslayo que lanza conscientemente hacia el modo de hacer de otras figuras relevantes de la historia del arte que influyeron en él y a los que él tuvo muy en cuenta: Hockney, Matisse, Adami, el propio Picasso y, sobre todo, los grandes maestros del Pop.

## 2. CUANDO LA PINTURA EMERGE SOBRE LA REFLEXIÓN

*No necesitamos “autoridades”, modelos a seguir, canonizables o no, para citarlos literalmente, sino ejemplos, maîtres à penser. Pero aplicándolos siempre a partir de nuestras propias coordenadas.*

Carta de J. A. Toledo a Rafael Solbes.

Justamente en ese “a partir de nuestras propias coordenadas” es como hemos intentado aproximarnos, interpretar y comprender, por nuestra parte, el quehacer artístico de Joan Antoni Toledo (Valencia, 1940-1995), pintor estrechamente vinculado al análisis exploratorio de la tradición artística y también al perspicaz desmenuzamiento crítico de los códigos reguladores y constructivos de la imagen. Podemos afirmar, pues, ya tras todo lo hasta aquí apuntado, que su trayectoria artística estuvo estrechamente vinculada al estudio y a la experimentación del lenguaje de las imágenes.

No puedo olvidar, en los puntuales encuentros mutuos que tuvimos ambos –nunca planificados, sino surgidos casi siempre por puro azar circunstancial–, la insistente y bifronte reivindicación que paralelamente asumía tanto de la práctica artística como de la teoría del arte. Lo hacía como si sospechase que, desde mi deformación profesional de teórico del hecho artístico, pudiese querer encasillarlo exclusiva-

mente en la vertiente operativa. Con soltura, J. A. Toledo apuntalaba siempre certeramente su profundo derecho a la explícita reflexión exploratoria, como catapulta obligada hacia el hacer, hacia la intervención experimental.

¿Cómo no recordar, de esa misma carta, –cuyo fragmento he considerado oportuno seleccionar como *motto* para el encabezamiento del presente artículo–, otro fragmento altamente significativo también de esta línea de cuestiones que pretendo ratificar? Al mismo Rafael Solbes –colega suyo y de Manolo Valdés con quienes conformó, en su inicio, el Equipo Crónica, como es bien sabido– le animaba y exigía, como respuesta a un precedente intercambio epistolar, muy a principios de 1980, esa paralela y bifronte permanencia en la reflexión y en el quehacer pictórico:

“¿Por qué hemos de limitarnos a *hacer* arte (o al menos a intentarlo)? Hablemos también de ello. Hagamos teoría. ¿Por qué hemos de dejar que sean ellos quienes lo tengan y controlen todo? ¿Por qué no una crítica de la crítica crítica? Quizás ahora no sea el momento y convenga dejarlo para mejores coyunturas. Pero a quienes queremos un arte de una cierta clase (clase / manera, clase / social), a quienes nos ocupan las formas (en arte la forma es el fondo) no pueden dejar de preocuparnos también los códigos”<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Tal correspondencia entre Rafael Solbes y Joan A. Toledo fue publicada en el número 1 de la revista *Trellats*, editada en Valencia, 1980. También fue recogida asimismo en el catálogo del IVAM, como parte del apéndice epistolar del pintor, en la exposición monográfica que se dedicó a Toledo en el año 1998.

Curiosamente siempre consideré a J. A. Toledo como un elocuente ejemplo de esa capacidad entre exploratoria y reflexiva que más que circundar –como a menudo se ha dicho– penetra determinantemente y forma parte inseparable del proceso mismo de conformación artística. En ese preciso sentido bien merece ser subrayada la *contemporaneidad* de sus aportaciones. Y de ello vale la pena hablar.

Es bien sabido que con el arte contemporáneo –focalizado esencialmente, desde mi perspectiva, a partir al menos de las últimas tres décadas del siglo XX– se ha producido un cambio que plantea en términos nuevos la relación de la actividad artística con lo social, con lo político y con el proceso de conocimiento. Sin duda, el arte contemporáneo se caracteriza por su apertura sobre / hacia la sociedad. Lo social penetra en el arte, que a su vez postula y exige una nueva presencia en el mundo.

Tal apertura ha sido y es multiforme. No en vano, el arte contemporáneo se halla en conexión con la sociedad de consumo, con todas sus plurales vertientes y efectos derivados. Y, en consecuencia, dicho arte *se détourne* de una finalidad escuetamente estética, influido intensamente desde las más diversas orientaciones. Lo sabemos bien.

¿Extrañará acaso que, en medio de esas coordenadas, el artista se acerque asimismo al papel del historiador y del teórico, al atreverse a “repensar” la naturaleza y las funciones del arte, desde su propio quehacer artístico, cuestionando analítica y críticamente determinadas pretensiones tradicionales, como pueda serlo –entre otras muchas– la de la discutida *autonomía* estética?

Sin duda J. A. Toledo aprendió pronto –desde cuanto pudo significar su activa presencia en *Estampa Popular* (Valenciana) y su inicial adscripción al *Equipo Crónica*, así como su posterior trayectoria individual– la necesidad de disipar el distanciamiento entre los miembros del fundamental binomio *arte / vida*. ¿Cuántas veces reflexionó y exploró prácticamente en torno a las relaciones y los límites entre el arte y los demás medios visuales y lingüísticos? Fue éste un tema preferido suyo.

Recuerdo, de nuevo, con especial fragancia e inmediatez vivencial aquella sesión del Seminario organizado por el Departamento de Estética y Teoría del Arte de la Universitat de València-Estudi General, con la presencia revulsiva del Equipo Crónica (R. Solbes y M. Valdés) y también de J. A. Toledo, muy hacia finales ya de la década de los setenta, a la que ya antes he hecho referencia<sup>17</sup>. Pues bien, precisamente J. A. Toledo fue particularmente incisivo a la hora de hacer hincapié en que el arte es un sistema comunicativo –entre otros, con los que mantiene especiales relaciones– de comprensión y reproducción simbólica del mundo. Y gracias a ese activo repertorio de símbolos –con sus raíces directamente prendidas en las posibilidades de la plasticidad, pero abiertas y ramificadas en mil orientaciones vitales– el quehacer artístico propicia un arte social y político. ¿En qué medida? Básicamente, en cuanto dicho arte está caracterizado por “una integración de las condiciones de producción en la propia creación artística”.

Me gustaría subrayar, precisamente respecto a este extremo, que no se trataba de evidenciar, sin más, la incidencia de dichas relaciones de

<sup>17</sup> Ya hemos citado anteriormente el acertado resumen de aquella sesión con los alumnos de Estética, por parte de los artistas citados, fue publicada en la revista *Cimal*, gracias al trabajo de recopilación del profesor Ricardo Marín Viadel, quien trabajaba entonces, bajo mi dirección, en su tesis sobre *El realismo social en la plástica valenciana*, investigación que sería asimismo publicada en Nau Llibres. Valencia, 1981.

producción sobre el ámbito del arte. Tal cuestión era, por supuesto, moneda corriente y más que consabida, sobre todo en aquel contexto y momento situacional. Más bien, lo que se pretendía concretamente, por su parte, era superar la mera *exterioridad*, que comportaba el hecho de limitarse a indicar el peso indiscutible del condicionamiento / de la determinación de las condiciones de producción sobre la participación artística, para pasar, más bien, a poner de relieve, ante todo, la *mediación* que implicaba el resolutorio proceso de integración –de trasladar a una dimensión propiamente interior– de aquellas claves y estrategias propias de la producción, directamente en el marco de la conformación artística.

De este modo las condiciones de la producción (artística) no eran subrayadas como un condicionamiento “externo”, sino como el fulcro “interno” del proceso mismo de producción, al formar parte relevante del quehacer artístico, de su concepción y de sus posibilidades realizativas. ¿Podrá extrañar, consecuentemente, el incremento del intenso discurso, propiciado desde la práctica artística misma, en torno a la naturaleza y la función del arte, en la coyuntura contemporánea?

Tal discurso ha venido girando, en especial, sobre el gozne de dos polaridades –tal como elocuentemente el mismo J. A. Toledo nos ha demostrado en su intermitente itinerario artístico, a veces delimitado por amplios períodos de reflexión y de silencio–: (a) por una parte, se conforma el estudio analítico de la estructuración de las imágenes, tanto en su tradición como en sus características novedosas, de la mano de los medios de comunicación; y (b) por otro lado, se halla el acuciante problema operativo de la recepción visual y mental de tales imágenes.

Dicha apertura contemporánea hacia el entorno de lo cotidiano y hacia radios de acción de mayor alcance, nunca ha sido “neutra” ni “neutral”. Y tampoco lo fue, ni pictórica ni existencialmente, en el caso que nos ocupa. Por eso es fundamental recordar, como venimos haciendo, que la apertura del arte hacia lo social, lo político y hacia el entramado cognoscitivo –en

cuanto opción deliberada desde el seno del quehacer artístico– aboca indefectiblemente a la revisión y transformación del proceso creativo. Nos topamos con una especie de autoconsciencia creativa, capaz de replantear ampliamente sus estrategias.

Casi podríamos afirmar que, desde esta perspectiva de un arte expandido, en diálogo con los medios de comunicación, la intervención artística asume determinadas *finalidades*, pero conservando su *especificidad*, es decir ubicándose más acá de todo esteticismo, pero también más allá de cualquier tentación de sociologismo indiscriminado. Y este punto no es baladí en la trayectoria artística de Joan A. Toledo, que mantuvo siempre un intenso diálogo con el espejo retrovisor de la historia del arte.

Repensando los pasos de la modernidad, se trataba, sin duda, de ser contemporáneos con el pulso de la existencia cotidiana, influyendo sobre ella. ¿Qué otra cosa quería aquella, ya histórica meta de llevar a cabo una efectiva crónica de la realidad, que tanto significó en nuestro panorama artístico y en su normalización con el horizonte internacional (pop art) de la época? ¿Qué otro hito cabe postular, entre nosotros, para fechar el inicio del arte contemporáneo valenciano, aunque haya que reconocer la efectiva pobreza y/o carencia del transcurso del arte moderno por estos lares, antes y después de la desdichada contienda bélica?

De hecho, considero que ninguna forma de expansión artística escapa al retorno que el arte hace sobre sí mismo. La ambición de cualquier apertura histórica del arte conlleva el incremento casi paralelo de la correspondiente autoconsciencia. Pero, además, la contemporaneidad coloca al arte en dominios intermedios –*terrains entre*–, gracias tanto a los nuevos medios, las nuevas tecnologías, como a su penetración en el campo de lo social, de lo político o de lo cognitivo. Y Joan A. Toledo supo articular tanto su personal *programa* como su correspondiente *concepción* del arte. ¿Acaso no armonizó, en él mismo, la mirada crítica, el planteamiento teórico y la acción artística, sobre la base ineludible de la existencia sociopolítica, proyectados

unos y otros, vitalmente en el plano de la cotidianidad?

Sin embargo –hay que testimoniarlo– el “saber sobre el arte” (*savoir sur l’art*), que, como hemos recordado, postula y exige J. A. Toledo, pasa también, ineludiblemente, por un inmediato y pausado “saber del arte” (*savoir de l’art*). Y es esta vertiente prototípica del *hacer*, sobredimensionada por la reflexión que explora, la que le llevará a buscar constantemente el tránsito *de lo arbitrario a la necesidad* –como le gustaba recordar a Paul Valéry– en sus propuestas e investigaciones, siempre en constante diálogo con la imagen.

Al fin y al cabo la ironía pictórica –rotundamente seria y sistemáticamente pautada por Juan A. Toledo, aquélla que le conduce en su itinerario artístico de una imagen a otra, de un código a otro, de una relectura a otra, de unos temas a otros, bien fuera en series encadenadas como en planteamientos individualizados– no era sino una acción conscientemente metalingüística, pero siempre interna a la propia práctica. Por eso “la imagen de una imagen de otra imagen” no es sino una cadena, en principio indefinida, de un mismo proceso de sostenida *semiosis*, es decir de inagotable producción de signos frente a la realidad, que quizás, a pesar de su persistente resistencia al cambio, no sea sino un referente interno –y a la vez también construido– del propio sistema de los signos<sup>18</sup>.

En esa atención a las imágenes de los *mass media* –cuyos parámetros compositivos retiene, revisa y transgrede desde y en la acción de la pintura– Juan Antonio Toledo parece poner sobre el tapete de su (nuestra) reflexión el diálogo entre lo público y lo privado. Como es sabido, la estructuración de la vida social y política se ha fundado, en relación al derecho, desde el XVIII, sobre la distinción entre la dimensión pública y la reservada a la privacidad. ¿Qué papel asigna el arte contemporáneo al juego diferencial y relacional de tales vertientes? Quizás podría afirmarse que frente a la separación jurídica de ambas escenas –lo público y lo privado– el arte contemporáneo se plantea la constitución de otra dualidad complementaria a la anterior, donde *lo íntimo* se perfilase frente a la constitución diferencial de *un nuevo espacio político*.

En realidad, podemos constatar que también la existencia social –y las revistas “del corazón”, que por lo general se hacen eco de los eventos sociales y de la acción política espectacular o del curioso comportamiento personal de determinados personajes, considerados paradójicamente como públicos, son el mejor ejemplo de lo que estamos indicando– ha desenfocado, al menos al nivel de lo cotidiano, la jurisdicción de ambas esferas, de manera que lo público acaba por interpenetrarse con lo privado, dando así paso a la posibilidad de la otra dualidad ya indicada: la del ámbito de *lo íntimo* y la del espacio

<sup>18</sup> No puedo dejar de citar, en este sentido de reflexión metalingüística, interna al propio quehacer creativo y analítico, la aportación crítica que suponen algunos de sus textos redactados más que para sí mismo, para otros pintores amigos, con los que compartía la aventura de la acción artística y existencial. Tal es el caso de Rosa Torres, cuyos textos para catálogos, redactados por J. A. Toledo, bien merecen una reflexión monográfica. Algo que, por mi parte, ya intenté llevar a cabo en un ensayo preparado para la muestra de Rosa Torres en las Reales Atarazanas de Valencia, recogido en el catálogo que corresponde a dicha exposición (1999).



Fig. 6- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1998. Acrílico sobre lienzo, 100 x 100 cm. Colección particular.

de *lo político*. ¿Puede el arte funcionar, desde la potenciación de *lo anónimo*, como puente de ambos espacios, en cuanto espejo de la reestructuración que está sufriendo lo social, legitimando nuevos espacios y territorios de intervención, aunque manteniendo siempre su relativa autonomía, más allá de toda arriesgada instrumentalización?

Sin duda, Juan A. Toledo mantuvo la apuesta de su intervención, pensando, no sin acierto, que el arte desempeña tanto mejor sus funciones cuanto más se afirma como arte. Y desde el quehacer artístico, a partir de la persistente relectura y construcción de sus imágenes, sostuvo el difícil reto –cara a cara– de los derechos de la autonomía y de las plurales funciones del arte.

A él que no admitía fronteras ni distancias entre el dibujo y la pintura, que supo recrear la atmósfera de lo íntimo y la expresión de lo privado, precisamente desde las estrategias de lo anónimo, y acertó a plasmar el equívoco encuentro entre lo público y el explícito compromiso político en sus propias obras, siempre convendrá recordarle –al margen de la memoria personal– por aquella defensa a ultranza del escueto principio estético, según el cual, frente a la obra por hacer, “el mejor y más adecuado contenido es siempre la forma”. Así dejaba clara su radicalidad, como si planteara una sustancial paradoja.

El, a quien nunca se le pudo tachar –ni mucho menos– de formalista, desde ese espacio pictórico de lo anónimo, donde se cruzaban los contenidos existenciales propios de la intimidad sincera o de la meramente fingida, tras las cámaras de los reporteros de turno de lo público, mantuvo con ahínco, desde la práctica, su propia concepción de la pintura. Era él quien se miraba –primordialmente– en el espejo de su acción artística y, sólo luego, a través de su propia dicción pictórica –de sus estrategias y de

sus códigos, como le gustaba matizar–, nos iba lanzando, uno a uno, sus encadenados mensajes, articulados –como quien no quiere la cosa– con cuidada espontaneidad.

Es, pues, en el interior de la pintura donde –anónimamente– puede habitar el eco de lo social y de lo político, entre la rapidez del gesto y el desenfoque de la memoria, entre los diálogos cromáticos y el perfil de las formas; siempre, al fin y al cabo, en el marco de la composición. No en vano, después de aquella célebre serie de las imágenes de la inolvidable Marilyn Monroe, todos pudimos, luego, convertirnos en protagonistas de alguno de sus retratos sin rostro, y obtener así, aunque sólo sea por mera ensoñación personal, nuestros escuetos y contados minutos de gloria y de añoranza.

### 3. TAMBIÉN LA PINTURA NOS PUEDE HABLAR DE LA PROPIA PINTURA

“Me dan miedo los *modelos universales*. [...] Tienen dos peligros claros. Uno que la pretendida *universalidad* se convierta en *uniformidad*, en modelo único. [...] El otro es que se transforme en categoría abstracta y, por lo tanto, ahistórica”.

Juan Antonio Toledo. 1980<sup>19</sup>.

Siempre evitó Toledo que su poética –que su modo de entender y operar en arte– pudiera plantearse o entenderse como modelo universal. Sospechaba de los valores y modelos drásticamente universales, le parecían ahistóricos, únicos y uniformizadores. Y obró en consecuencia. No dogmatizaba ni quería imponer criterios. Los discutía y experimentaba personalmente, de acuerdo con sus parámetros y sus hipótesis de trabajo.

<sup>19</sup> De nuevo recurrimos como *motto* a un fragmento de la carta de respuesta de Toledo a Rafael Solbes. Revista *Trellat*. nº 1. Valencia, 1980. Tomada del catálogo monográfico que le dedicó del IVAM, en 1998, página 123.

En ese sentido, considero que Juan Antonio Toledo mantuvo una evidente coherencia en su trayectoria artística. En particular estoy hablando del periodo que transcurre entre 1976 y 1995, cuando emprendió su actividad pictórica con un cierto sistema de continuidad expositiva individual, tras sus experiencias con Estampa Popular Valenciana y con el Equipo Crónica.

Posiblemente el talante irónico de su quehacer plástico no haga sino reflejar la ironía que supone ver (observar) a través de la mirada ajena. El veía la realidad / construía un mundo de imágenes, como pintor, tomando como punto de partida la mirada convencional, reducida a clichés, de los demás, de sus hábitos y usos estandarizados.

Comenzó prefiriendo elaborar series, secuencias o puntuales guiños referenciales que enlazaban con determinados personajes conocidos (M. Monroe, Grace Kelly o Carolina de Mónaco podrían ser algunas de las recuperaciones iniciales), dentro de una relectura muy particular del pop. Hizo así suyos unos parámetros funcionales para poner en marcha su propia neofiguración.

Desde un principio jugó sus bazas a favor de los medios de comunicación, asumidos como generadores de imágenes. Era la cultura inmediata que invadía el contexto visual de los sesenta valencianos, era el marco educativo general de los *mass media*, que establecía el conocimiento directo de las imágenes utilizadas en publicidad, en el cine, en la televisión, en las vallas, en las revistas, en los carteles, en la prensa, en la fotografía. Era la mejor realidad visual para definir la vida cotidiana. Junto a ella estaba la historia de la alta cultura, habitualmente encerrada en monografías y en museos, en academias y aulas. Pero la existencia y sus problemas diarios solía estar sometida a pautas extraacadémicas. ¿Cómo articular ambos niveles? ¿Cómo aproximar cultura y vida cotidiana?

Esas fueron las cartas a mover. Y Toledo las movió a sus anchas, en sus reflexiones y en su práctica artística. En su producción posterior

aflojó un tanto sus intereses por los grandes mitos cinematográficos y pensó en observar la vida desde niveles más comunes a los demás, pero sometiendo a relectura crítica esas modalidades iconográficas. Y de ahí arrancaron otras series, otras secuencias, otras “viñetas”, otros planos cinematográficos, otras postales de recuerdo, otros tópicos de turistas, otras fotografías del álbum familiar o las instantáneas del día a día, con los amigos, los retratos íntimos o, sobre todo, los personajes reproducidos en las revistas del corazón.

No en vano nuestras imágenes fotográficas personales –seamos sinceros– reproducen también, muy a manudo, los mismos tópicos y, en cuanto nos descuidamos, hasta sentimos que formamos parte de esa visualidad tan convencional y generalizada.

Juan Antonio Toledo quiso que esas imágenes nuestras, las que elaboramos, sorprendemos, fijamos y guardamos como la genuina historia de nuestra vida, también pudieran ser descontextualizadas, redimidas, recuperadas, transformadas y recicladas con otros códigos, en este caso pictóricos o a través de su obsesión por el dibujo. Es decir, quiso mirar –desde el panorama artístico del que formaba parte históricamente– hacia el resto de las imágenes cotidianas, reivindicando mecanismos propios de producción diferenciada, desvelando ese proceso desde dentro, haciendo que fueran las claves del lenguaje las que pasaran a primer plano, molestando incluso, por su diferenciación y su radicalidad.

Yendo contra la retórica de unos y de otros no le quedaba más remedio que elaborar, a fin de cuentas, su propia normativa, su propio programa, su propia concepción del arte: su propia poética, su propia retórica pictórica.

Fue, por encima de todo, un pintor fiel a sí mismo, quizás con sus aislamientos y sus soledades, con su timidez y sus rotundidad. Quizás por eso, en 1994, un año antes de su muerte, se atrevió a formular aquel escueto deseo, envuelto en la conmovedora paradoja, que no he podido olvidar: “De mayor quisiera ser pintor”.

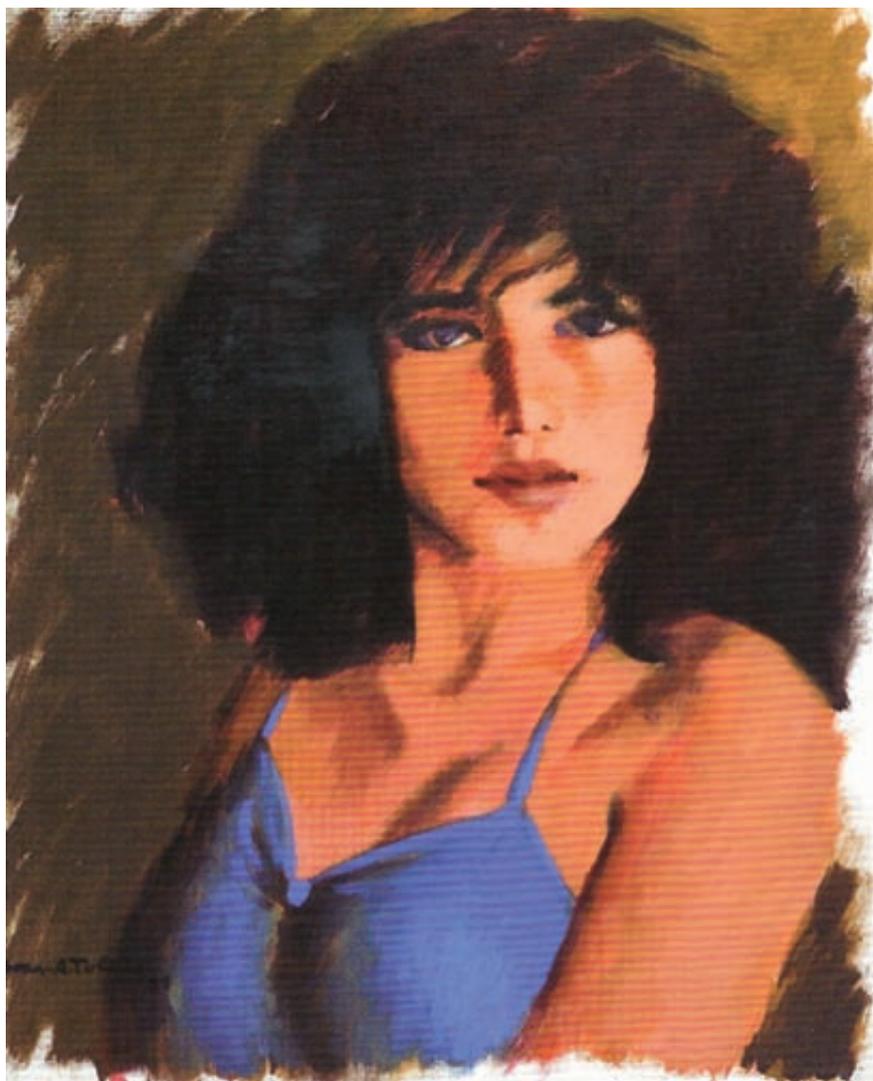


Fig. 6- TOLEDO, Juan Antonio: Sin título, 1981. Acrílico sobre lienzo, 54 x 65 cm. Colección particular.