

ARTE

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

LA RAZÓN
2002-2003

A PROPÓSITO DE ARCO	5
EXPOSICIÓN DE DALÍ EN VALENCIA.....	6
LOS RANGOS EN EL ARTE.....	7
MÁS LEALES QUE LOS REYES	8
QUÉ GRANDE ES EL CINE	9
LA ORIGINALIDAD CATALANA: GAUDÍ-DALÍ	10
LA VENUS DE DALÍ	11
EL ARTE Y EL AMOR	12
BELLEZA DEL SECRETO	13
LOS ENEMIGOS DE LA BELLEZA	14
PRIMEROS TUTORES, PRIMEROS AMORES.....	15
POR QUÉ ESCRIBO DE ARTE.....	16
TRES OPINIONES FUNDADAS	17
ARTE INCOMPLETO	18
MUSEO ARTIUM DE VITORIA	19
EL ARTE ES AFORTUNADO	20
GENIOS Y CULTURA	21
PREMIO A ENZENSBERGER	22
EL ESTILO RESIGNACIÓN	23
LOS MUSEOS COMO PROBLEMA	24
ARTE DE PENSAR EN UN DIARIO	25
REGLAS DEL ARTE DE PENSAR	26
SOCIALIDAD DE LA BELLEZA	27
BELLEZA INTELIGENTE	28
OBRAS DEL ARTE Y OBRAS DE ARTE	29
LA ESTATUA DE CONDILLAC	30
BELLEZA NEGATIVA	31
BELLEZA INDECIBLE	32
DIBUJAR Y PENSAR	33
EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA.....	34
ARTISTAS Y ARTIZANOS.....	35
ARTE DE MIRAR EL ARTE	36
EL SENTIMIENTO ESTÉTICO.....	37
LA PINTURA MODERNISTA	38
«EL GRITO» DE EDWARD MUNCH.....	39
LA REVOLUCIÓN DE CÉZANNE	40
LUJO, CALMA Y VOLUPTUOSIDAD	41
LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN.....	42
DESTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA	43

LA PINTURA NAIF.....	44
EL PICASSO ALEMÁN	45
EL GRAN ARTE DE KOKOSCHKA	46
LA DÉCADA DECISIVA.....	47
NEGACIÓN DEL ARTE.....	48
DEL CUBISMO A LA ABSTRACCIÓN	49
ANTE LA PINTURA ABSTRACTA.....	50
LOS DELAUNAY EN MADRID.....	51
EL CUBISMO RELIGIOSO.....	52
CUBISMO COMUNISTA.....	53
CUBISMO DE LOS MALDITOS	54
MODIGLIANI	55
CHAGALL	56
LA PINTURA COMUNISTA	57
EL MATRIMONIO LARIONOV	58
EL FUTURISMO	59
RAÍCES ERRÓNEAS DEL ABSTRACTO.....	60
LAS PINTORAS.....	61
LA CIUDAD EN LLAMAS.....	62
EL JINETE AZUL	63
EL PINTOR MÁS INFLUYENTE	64
LA ORIGINALIDAD EN DUCHAMP.....	65
PREFASCISMO EN DE CHIRICO.....	66
PARADOJAS DEL CONSTRUCTIVISMO.....	67
CONSTRUCTO COMUNISTA	68
PRIMITIVISMO ESCULTÓRICO.....	69
MONUMENTO A LA III INTERNACIONAL	70
LA ARQUITECTONIA	71
ESTRIBANUBES Y RASCACIELOS.....	72
MÁS SOMBRAS QUE LUCES	73
ARTE DE BARBARIE	74
FRAUDE EN LOS MUSEOS	75
MODERNIDAD ESCULTÓRICA.....	76
LA DESFIGURACIÓN DE LO HUMANO	77
DIFUMINACIÓN DE LA ESCULTURA.....	78
DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE	79
DESTRUCCIÓN DE LA ESCULTURA.....	80
LOS GOYA Y LA GUERRA	81
CONSTRUCTIVISMO INTERNACIONAL	82
PINTURA DE REGLA Y COMPÁS.....	83

EL ARTE REGRESA A LA ARTESANÍA	84
TALLER EN LUGAR DE ESCUELA	85
ARTE REVOLUCIONARIO.....	86
DADAÍSMO	87
ENEMIGOS DEL GRAN ARTE	88
PINTURA MUSICAL	89
ARTE SOCIALISTA	90
PINTURA ABSTRACTA Y FOTOGRAFÍA.....	91
LA BELLEZA ESTÁ CERCANA.....	92
LA FOTOGRAFÍA PRIMITIVA	93
LA FOTOGRAFÍA BOLCHEVIQUE.....	94
EL FRAUDE DE KANDINSKY.....	95

A PROPÓSITO DE ARCO

LA RAZÓN. LUNES 25 DE FEBRERO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Sin que todos los valores sociales de la vida suspiren por la belleza de las acciones y de las creaciones del espíritu no debemos esperar grandes satisfacciones del arte contemporáneo. Los artistas actuales, aunque podrían serlo por la nobleza de sus creaciones, no son seres ajenos a este tiempo de fanfarria y oro. Las ferias de arte atraen más a los amantes de curiosidades de la fantasía y de virtuosismos infantiles que a los buscadores de belleza en las obras recientes de la imaginación creadora.

La nueva potencia de los Museos de arte clásico, junto a la bastarda creencia de que deben ser visitados para adquirir cultura, confiesa la frustración de la estética en las sociedades industriales que los promueven. Al borde de lo grotesco, y sin atender a la necesidad de humanidad en un mundo deshumanizado por las barbaries del poder, el dinero y el terror, los productores de artificios o artefactos de la fealdad no merecen el nombre de artistas o maestros. Rompen convenciones artísticas simplemente para no parecer anticuados y epatar a sus colegas, y no para sustituirlas por otras mejor acordadas con la Naturaleza o los substratos permanentes de la sociedad.

La situación de la escultura es desesperante. Una estructura metálica instalada en la plaza pública puede ser una obra inútil de ingeniería, pero jamás una obra de arte. El auge de la fotografía insólita se debe al defecto de inspiración o disciplina en la pintura. La originalidad por la originalidad no expresa intuiciones reales en la literatura y pierde su sentido antes de que llegue la posteridad. La música, cuando no es fondo de realce de la voz, se ha convertido en una experiencia técnica de sonidos sin relación con la vida. Y los artistas de éxito, demasiado entusiasmados con su talento social, no pueden percibir la crueldad de sus inspiraciones sin sentido, ni comprender siquiera su dramática situación como artistas de la nada.

El mundo necesita retornar a la belleza y restaurar el valor moral e intelectual de la estética. No para hacer más felices a los pueblos, sino para tornarse algo menos difícil de comprender y más placentero. No pienso, como Santayana, que el arte sea el mejor instrumento de la felicidad. Desde luego no lo es para los artistas actuales ni para las sociedades de consumo industrial. Aunque tal vez lo sea para marchantes y coleccionistas. Sin expresar belleza, la obra de arte no es un producto competente ni libre. A la pintura abstracta le estorban sus materiales y la disciplina para asimilarlos, del mismo modo que a la poesía intelectualizada le sobran las palabras de la vida.

Y sin competencia ni libertad para rehacer el mundo en cada obra de arte, el artista sólo puede expresar las servidumbres que lo tienen atado a la realidad de los triunfos, honores y vanidades sociales. Sin verdadero genio creador, el artista enriquecido es el verdadero pobre hombre de nuestro tiempo. Un desgraciado que se ha dejado desarraigar de su vocación y del destino de su vida por excesiva dependencia de los espurios valores sociales. Un ser mucho más digno de compasión por su fracaso artístico que de emulación por su éxito mundano.

Estamos tan acostumbrados a vivir en la falsedad de nuestras instituciones y en la grosería de los espacios públicos que ya ni siquiera advertimos la falta de sinceridad y belleza en el arte. La única ficción, junto a la religión, que traiciona sus fines cuando deja de ser sincera. Un arte falso es denigrante. Cosa que no le sucede a las manifestaciones mediocres del arte auténtico. El Estado de los partidos, los marchantes y las casas editoriales, verdaderos exterminadores de los brotes esporádicos de sinceridad en el arte, alimentan la falsedad de las obras artísticas para perpetuar su propia artificialidad, su poder y su lucro, a costa de la belleza.

EXPOSICIÓN DE DALÍ EN VALENCIA

LA RAZÓN. JUEVES 28 DE FEBRERO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Ayer se inauguró en el Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad la exposición «Memoria de los Sueños», con una interesante colección de dibujos, grabados, pinturas y esculturas de Salvador Dalí. He tenido el honor y el placer de presentar esta muestra, dando al maestro Dalí la consideración estética de un clásico y poniendo las esculturas exhibidas como ejemplo ilustrativo de su clasicismo.

Lo clásico en las bellas artes no lo determina la antigüedad de la obra ni su pertenencia a un tipo de expresión aceptado o comprendido por el gran público. Hay obras que nacen siendo ya clásicas y otras que llegan a serlo con el tiempo.

Esto no tiene nada de misterioso, ni depende de la receptividad progresiva, en el público, de las novedades de los estilos. Novedad y modernismo no son términos equivalentes. Meridianidad y clasicismo tampoco. Antes se llamó clásico a lo opuesto al romanticismo.

Hoy es clásico lo que, además de transmitir valores estéticos objetivos, incorpora una sana sabiduría del mundo a su expresión artística. Y esto puede suceder en la creación de obras de arte porque la imaginación llega a ser en ellas la inteligencia de los sentidos.

Este enfoque cultural, contrario al de la inefabilidad de la expresión artística (defendido por los que, como Camón Aznar, quisieron hacer de la historia del arte una ciencia eidética de la imagen de las esencias inexpresables), me pareció el más adecuado al nombre polémico del Museo que acoge la muestra; a la responsabilidad institucional de su patrocinador, la Consejería de Cultura de la Generalitat Valenciana; a la rigurosa competencia daliniana y honestidad profesional del comisario de la misma don Enrique Sabater; y a la extravagante personalidad de un genial artista.

Las especiales circunstancias de esta muestra, además de garantizar que el acontecimiento cultural está convocado por la sabia imaginación creadora de Dalí, y no por intereses del mercado, me dieron la oportunidad de destruir con ejemplos concretos tanto el mito romántico que definió la pintura por su expresión y la escultura por su belleza, como el mito daliniano sobre la excentricidad o esoterismo de su arte estatuario.

La expresión en el arte, más cercana a la de la vida que a la del pensamiento, no es la imagen de una esencia sin significado concreto, ni la pura intuición de formas materiales, sino el vehículo emotivo que logra transmitir, en una síntesis unitaria de forma y contenido, el placer o el displacer que producen las intuiciones verdaderas de las cosas, las personas y el mundo cuando, y solamente cuando, son materializadas en una sincera belleza artística.

Tan dependientes de la expresión son las esculturas de Dalí como sus pinturas. Sólo a través de su expresión, y no por la perfección del dibujo, que el artista trató inútilmente de disimular en las esculturas, podemos hacer un juicio de valoración estética en todos los géneros artísticos que cultivó el polifacético artista. Se sabe que el simbolismo surrealista predomina en sus pinturas y dibujos.

Pero se ignora que su estatuaria expresa, con una originalidad genuina y un talento plástico excepcional, el naturalismo renacentista que dio origen en Florencia, con Donatello, a la belleza moderna frente a la griega.

Es lamentable que aún no estén catalogadas sus esculturas.

La Fundación Gala-Dalí no puede sustraerse a este deber. Cuando se conozca su estatuaria, el mundo artístico descubrirá en Dalí al mejor escultor español de todos los tiempos.

LOS RANGOS EN EL ARTE

LA RAZÓN. JUEVES 7 DE MARZO 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Me imagino la confusión que debe producir en la mayoría de la gente la avalancha de noticias, exposiciones y publicaciones de arte en tiempos, como estos, donde todos los géneros artísticos, desde la música y la novela al diseño industrial y el cine, pretenden tener la misma clase de excelencia, y todos los productores de artificios la misma genialidad. La demagogia en materia de arte es tan destructora de la jerarquía en los valores estéticos y los criterios objetivos del gusto, como de la escala de valores éticos y prioridades morales en materia política.

Sin esperanzas de corrección en las degeneradas costumbres que conforman la vida pública cuando no hay democracia, nada me parece más necesario y urgente que un retorno a la expresión de belleza en el arte creador. Una necesidad a la que, salvo en las raras obras verdaderamente geniales que crean sus propias reglas, los artistas y el mercado del arte no responderán si la sociedad no lo reclama. Deseo contribuir a la formación de una corriente de opinión que tome conciencia de esta necesidad de regenerar los valores estéticos, y de introducir en ellos las diferencias que marcan la diversa calidad cultural de los géneros artísticos y el distinto talento creador de sus intérpretes.

A esta finalidad, escribiré una serie de artículos sobre aspectos fundamentales de la creación artística, con ejemplos ilustrativos de la actual desorientación y teniendo en cuenta que aquí sólo puedo presentar esbozos de lo que debería ser tratado de modo sistemático en un libro de estética o filosofía del arte. En consecuencia, en estos pequeños análisis me hago responsable de lo que digo y no de lo que, por falta de espacio en la presentación inteligible de una sola idea, omito. Los comentarios bienintencionados, pero parciales, a mi artículo sobre el clasicismo de la escultura de Dalí me aconsejan hacer esta advertencia.

La misión social de todas las manifestaciones del arte, la producción de belleza placentera o inquietante, es una y la misma. Su justificación estética o propósito moral también. Pero no todos los modos artísticos de manipular la materia nacieron al mismo tiempo, ni se equipararon para siempre en valor estético ante la sociedad. El carácter sintético o analítico de cada época cultural decide el rango y la escala de preferencias de los géneros artísticos dentro de las bellas artes. Pese a lo cual ninguna historia del arte se ha basado en esta norma, de la que sólo escapan las pocas creaciones alcanzadas por la gracia especial de la genialidad.

Cuando una síntesis racional prevalece en la concepción del mundo, el reinado en la expresión estética corresponde a la arquitectura, a la escultura y a la tragedia. En las síntesis emotivas o religiosas, la música y la poesía se llevan la palma. En esos tiempos se cree que la finalidad del arte está en la belleza de lo armonioso o lo sublime. Grecia y el quattrocento son paradigmas de esta visión clásica del arte.

En cambio, el esplendor de la prosa y la pintura estalla en las épocas de transición, que siempre son analíticas y de mayor esperanza en las ciencias que en las religiones o la política. La concreción de la obra artística no se pone entonces en la belleza de lo representado, sino en la expresión del carácter profundo o la forma luminosa de la representación. La gran novela del XIX y el impresionismo pictórico son sus mejores paradigmas.

La deshumanización del arte expresa los trazos infantiles de una sociedad que no quiere salir de una infancia tutelada por el Estado, cuyo paradigma es la pintura de Miró, o la fealdad de los ideales sociales en las civilizaciones técnicas, adecuadamente representados hoy en las piedras colosales y en los artefactos de ingeniería que se colocan en la plaza pública como si fueran esculturas.

MÁS LEALES QUE LOS REYES

LA RAZÓN. LUNES 11 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Despreciada con razón en las relaciones de utilidad, la ingenuidad es una cualidad preciosa en el mundo de la creación artística y la contemplación de las grandes obras de arte. Los niños son ingenuos no porque carezcan de malicia o de experiencia de los fracasos, pues en ese terreno nos darían lecciones, sino porque viven excitados viendo en toda cosa o situación un universo de novedades. El mundo exterior les presenta una realidad sin historia, descargada de antecedentes y de causa, y su mundo interior les brinda una vida cargada de ensoñaciones sin los límites que la imaginación pone a las fantasías.

A una ingenuidad inmadura, por falta de intuición en el sentimiento y de disciplina en el carácter, la mayor nimiedad en el arte le puede parecer novedad valiosa. Y sin restos de ingenuidad en el corazón, toda obra artística se torna artificio estéril, o virtuosismo digno a lo más de curiosidad, incapaz de expresar esperanzas útiles para la humanidad o aperturas inteligentes para el bienestar que produce una mejor comprensión del mundo.

El artista creador necesita tener la ingenuidad de un niño que ha aprendido a madurar la fantasía en imaginación, mediante dos habilidades de naturaleza contrapuesta. La de romper el juguete de la realidad sin destruir todos sus materiales y la de recomponerlo de modo más grato o inquietante, con la destreza que dan los oficios poéticos de la razón para seleccionar palabras, sonidos o imágenes. Cuando la obra de arte no es genuina rompe sin componer, o compone sin romper, trozos inexpresivos del mundo. Y cuando es genial, expresa un universo de sentimientos con las migajas de la realidad que ha deshecho a fin de representarla con más veracidad o belleza.

Los estilos y las escuelas no transmiten a los epígonos la genialidad de sus creadores, pues unos y otras se constituyen con sólo una de las dos expresiones, la destructiva o la constructiva, que los maestros incorporan a sus obras en unidades de sugestión indivisible. Sin crítica destructiva de lo convencional o sin propuesta constructiva de lo original, los estilos y las escuelas sustituyen la belleza de lo sublime o lo grandioso con la fealdad de lo descompuesto o con lo bonito de lo requetecompuesto.

No puede haber composición de la imaginación artística sin previa descomposición de la realidad prosaica. El problema del talento creador reside en la selección de los materiales que todo análisis de la experiencia ha de separar y en la originalidad de la nueva síntesis que todo propósito estético debe unir. Las obras geniales nos inquietan a la vez que nos dejan extasiados porque expresan en un solo movimiento emotivo estos dos procesos convergentes de la creación. Para percibirlos con distinción hay que escuchar o mirar la obra de arte antes que a las opiniones de los expertos.

Los amantes de la belleza y los que esperan ser conmovidos por la expresión de las grandes realizaciones artísticas han de acercarse a ellas, y contemplarlas, con la ingenuidad silenciosa de los cortesanos cuando sus reyes hablan. Nunca hay que mirar a sus edecanes ni tomar la palabra el primero. Si se habla sin su permiso se corre el riesgo de no verles más que el cogote. Ante el arte, como ante los reyes, las pompas de cultura y erudición se desinflan.

Los críticos y profesores suelen olvidar esas reglas de cortesía hacia la obra de la que hablan sin dejarle hablar a ella. Y, como era de temer, nos largan soliloquios inauditos de lo que sólo ellos ven. Pero las grandes obras de arte son más leales y constantes que los reyes. No toman distancias insalvables ni dan la espalda cuando termina la condescendencia. Y siguen esperando que cada nueva generación complete el entendimiento universal de lo que renovadamente expresan.

QUÉ GRANDE ES EL CINE

LA RAZÓN. JUEVES 14 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Sin necesidad de entrar en altas especulaciones de filosofía estética, la cuestión de si el cine pertenece a las Bellas Artes la resuelven una evidencia y una experiencia. La evidencia de que la mejor fotografía siempre será de expresión estética inferior a la de la mejor pintura y la mejor película nunca alcanzará las cimas expresivas del mejor teatro o la mejor novela. Y la experiencia de que sólo las obras maestras de arte superan en emoción estética y conocimiento intuitivo del mundo a las obras maestras del cine.

El programa de los lunes en «La 2» selecciona buenas y a veces muy buenas películas. Pero sus lunáticos presentadores las destrozan con sus erráticos comentarios. No critico su predilección por los aspectos técnicos del cine y la biografía de los cineastas, aunque la erudición no sea el camino de la sabiduría. Tampoco es criticable, sino más bien simpática, la inocente y loca pasión por el cine que les lleva al desvarío grandilocuente en sus juicios de valor. Lo que produce incompreensión, y me duele tener que decirlo, es su permanente ceguera para captar lo esencial en la trama, la importancia que dan a lo anecdótico y su carencia de sensibilidad para percibir la psicología de los personajes. Como pandilla donde nadie disiente de otro, ven en la película lo que los demás no vemos y dejan de ver lo que todos, menos ellos, ven.

La película de Marcel Carné, «Los niños del paraíso», es un poema de amor, tan impresionante como el «Orfeo negro» de Camus (1959), al que los inteligentes diálogos de Prévert convierten en una frívola sátira de las costumbres parisinas de todas las clases sociales durante la ocupación alemana, de la que no se hace la menor alusión simbólica en la película.

El personaje más vigoroso y lúcido, el escritor, ladrón y asesino Pierre François, sostiene la lógica sentimental del guión. Por orgullo y amor no correspondido mata al aristócrata amante de Garance, dejando el campo libre al amor correspondido de Baptiste, y se deja ejecutar en París para no caer en manos de un verdugo de provincias. La otra persona inteligente del reparto, la femenina Garance, que no es coqueta aunque se deje amar por los hombres, sacrifica el único amor de su vida, Baptiste, huyendo por dos veces de él para no hacer desgraciada a su novia y luego esposa con un hijo. El tercer hombre, un actor tarambana incapaz de amar y que tuvo una relación efímera sin la menor ilusión por parte de Garance, acaba siendo su alcahuete para que Baptiste vuelva a ella.

Ni el mimo Baptiste ni el actor fueron unos artista mediocres que desarrollaron hasta el éxito sus respectivos talentos gracias al amor por Garance, como dijo la impávida estulticia del más literario de los comentaristas. Triunfaron cuando los directores de teatro les dieron la oportunidad de hacer lo que sabían: la expresión de sentimientos delicados por medio de la mímica y un don innato para transformar los dramas en comedias introduciendo continuos gazapos en los guiones.

Ninguno de los invitados se dio cuenta de que la pasión de amor de Pierre François por Garance, superior al que sentía hacia sí mismo, pero inferior a su pasión de orgullo, es la pieza que anuda y desenlaza el drama. Y todos tomaron a Garance por una mujer insaciable de hombres, hasta el punto de ver en el último plano de su rostro dentro del carruaje, que pone fin a la película, la egoísta esperanza de quien está segura de encontrar un nuevo amante, en lugar de la extraordinaria belleza que comunica a su cara una hermosa alma de mujer libre que acaba de inmolar su felicidad junto al hombre de sus sueños en aras de la dicha familiar de su amado. El propio director del programa, ignorante del momento sublime de heroicidad que había pasado delante de sus ojos, confesaba no comprender por qué se le había dado a Arletty, en ese último plano, la enigmática belleza de Marlene o Greta Garbo.

LA ORIGINALIDAD CATALANA: GAUDÍ-DALÍ

LA RAZÓN. LUNES 18 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Barcelona atrae más las miradas que los oídos. Aquéllas no se cansan de admirar. Éstos se aburren de escuchar. La experiencia del arte catalán ha resultado ser más feliz y universal que la experiencia política de Cataluña. Mientras que ésta anda en busca de su identidad en la pequeñez de un poder estatal localista, aquélla la encontró en la grandeza de una expresión plástica universalista.

España y Europa dan hoy a Barcelona una resonancia mundial que se apagará con el acontecimiento acogido. Mientras que el arte catalán continuará iluminando siempre al mundo con las voluptuosas piedras encendidas en la arquitectura de Gaudí, última expresión del Gótico internacional, y con las meridianas luces oníricas de las pinturas y esculturas de Dalí, penúltima expresión del Renacimiento italiano.

El Centro de Estudios Dalinianos conmemora el 150 aniversario de Gaudí con una exposición en el Castillo de Púbol, titulada «La revolución del sentimiento de la originalidad». La idea es más brillante y sugestiva que profunda y sugerente. Pues la originalidad es condición necesaria pero no suficiente para la creación artística. Sin ella no hay genialidad, pero sólo con ella no hay más que artificialidad. La originalidad no es un sentimiento, sino una forma novedosa de expresarlo. Y los artistas que buscan la originalidad por la originalidad no suelen encontrar sentimientos que expresar. Lo que es el caso de la mayoría de los artistas contemporáneos, pero no el de Gaudí y Dalí.

En la «Crítica del juicio», Kant redujo la originalidad en estética a una sola de sus dos vertientes, a la invención de nuevas reglas en la expresión artística. Esta originalidad normativa, que tuvieron Gaudí y Picasso y no Dalí, es desde luego la única que puede fundar estilos y escuelas. Pero ocurre que la otra vertiente de la originalidad, la temática, llegó a ser tan imaginativa en el siglo XX que tuvo que acudir a reglas de preceptiva de otros géneros artísticos y de otros tiempos para poder expresar nuevas intuiciones o sentimientos del mundo en el arte de la imagen. Dalí estuvo asistido por este tipo de originalidad. De ahí la diferencia de rango que tiene en la historia del arte respecto a Picasso.

Los artistas no suelen juzgar bien a los artistas que admiran. Pues tratan de traerlos a su propio terreno llamando la atención sobre aspectos superficiales del maestro al que quieren asimilar. La admiración de Dalí por el genial arquitecto estaba justificada, sin necesidad de suponer que el arte de Gaudí era surrealista o representativo del «modern style». Su arquitectura pareció moderna porque era radicalmente original y concomitante con los caprichos de la aristocracia y la gran burguesía catalana.

El paso del tiempo ha demostrado que la visión de Gaudí, atormentada en fantasías de catedrales sin fieles y castillos sin hadas, no era burguesa ni catalana. Construyó forestas pétreas con entradas de cueva y laberintos labrados de misterio en una ciudad inundada de claridad mediterránea. Su arte fue retrospectivo de un gótico imposible. Y en esta añoranza urbana de luces filtradas entre la hojarasca del bosque, como por vidrieras en catedrales, encontró la inspiración de su genialidad. Sus edificios nacieron como museos del espíritu agreste medieval y mausoleos de la pujanza mercantil urbana.

La genialidad de Dalí captó el auténtico sentido de la arquitectura de Gaudí no cuando le rindió tributo expreso, como en las dos pinturas que se exhiben en el Castillo de Púbol, sino cuando su inconsciente artístico creó la escultura de una fachada de edificio, convirtiendo la entrada en cueva, las ventanas en ojos con pupila y las persianas en párpados. Esa excepcional escultura se muestra en la exposición de Valencia.

LA VENUS DE DALÍ

LA RAZÓN. JUEVES 21 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

A un artista de palabras emotivas de la imaginación le ha sorprendido que a mí, supuesto engarzador de palabras descriptivas de la razón, me pueda gustar la escultura de Dalí y que haya podido percibir una inspiración clásica en gran parte de su obra. Se suele creer que las apetencias solares de la razón discursiva producen aversiones hacia los frutos saturninos o lunáticos de la fantasía. En lo que a mí concierne, he de confesar mi total incapacidad para apreciar el valor estético de las producciones de la fantasía no disciplinadas por la imaginación creadora. Casi todo el arte actual no me conmueve ni me inquieta. Lo considero absurdo en sí mismo y no por la absurdidad que representa.

En cuanto a Dalí, en mi conferencia de apertura de la exposición en Valencia y refiriéndome a sus mejores esculturas (Perseo, Trajano, San Juan Bautista, allí presentes), no lo calificué de clásico, sino de renacentista. En un artículo posterior hablé del clasicismo de Dalí, empleando el término en su acepción vulgar, para ser entendido por un público menos preparado que el selecto auditorio atraído a una exposición. Pues entre el arte clásico y el renacentista hay tanta diferencia como entre éste y el barroco. Agradezco a Umbral que me brinde la oportunidad de aclarar esta cuestión, ilustrándola con la estatua dorada de Venus sobre un caracol, que Dalí tituló «Mujer subiendo una escalera», y que preside la entrada a la muestra daliniana llamada «Memoria de los Sueños».

Esta bella y expresiva escultura deriva en su inspiración de la famosa Venus de Botticelli. En lugar de hacerla salir del mar sobre una concha empujada por el viento, la sitúa en el momento de alcanzar la playa, subiendo por los ondulados anillos de un enorme caracol como si fueran los peldaños de una escalera. Con esta innovación en temática y proporciones relativas, el inconsciente artístico de Dalí se acercó más que el propio Botticelli a la fábula del asno de oro. El cuento hermetista de Apuleio de Madaura que dio al pintor florentino la idea de transformar en Venus a la diosa egipcia Isis.

Esta diosa era la antigua ninfa Io, a quien la celosa Juno transformó en ternera y Hermes liberó por orden de Júpiter, matando a su vigilante Argus y huyendo con ella a Egipto, donde se casó con Osiris y devino Isis. Paseando a orillas del mar, encontró en la playa a un hombre convertido en asno y lo liberó de esa maldición poniéndolo a su servicio como sacerdote de su templo. Antes de que el genial Botticelli la transubstanciara en Venus, la diosa Isis desempeñaba, en las creencias herméticas del círculo de los Médicis, una función mediadora o intercesora de los hombres ante su destino, y devino símbolo de la mujer fuerte y protectora. O sea, la idea que Dalí expresó en la potente mujer que sube por el monumental caracol con la misma gracia que por una escalera.

A Dalí no lo hace clásico su maestría en el dibujo, como al parecer piensa Umbral. Casi todos los artistas plásticos son buenos dibujantes. Esa habilidad no define los estilos ni las escuelas. Lo que distingue a Dalí de los dibujantes de su época es la intensidad de los trazos que marcan los contornos, y la extensidad de los espacios contenidos en los escorzos.

La intensidad de su trazo no la tomó, como se ha dicho, de la simplificación que requería la pintura para cartel, que con Toulouse-Lautrec alcanzó cimas mágicas, sino de los duros contornos escultóricos de Botticelli. En la exposición de Valencia, varios dibujos de Dalí podrían pasar como siluetas femeninas del Quattrocento florentino, si no fuera por el erotismo de las transparencias de sus vestidos ceñidos a las caderas. Y la extensidad de los espacios, como en su Cristo crucificado visto desde la nuca, procede directamente de las magnitudes que Mantegna dio a los escorzos horizontales, como en su Cristo yacente visto desde la planta de los pies.

EL ARTE Y EL AMOR

LA RAZÓN. LUNES 25 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las bellas artes occidentales nacieron cuando a las angustias de los hombres mediterráneos, que al alba de la conciencia se asomaron al mundo de los dioses, les acució la urgencia de vivir más tranquilos, agrupándose alrededor de centros de adoración, refinamiento y espectáculo. Templos, gimnasios, anfiteatros y estadios nuclearon la proliferación de horizontales moradas en torno de emociones verticales cuyo origen y destino ignoraban los moradores.

Los sacerdotes y los reyes convocaron en las primeras columnatas a los arquitectos y escultores porque la Religión y el Estado eran los fenómenos sentimentales que más necesidad tenían de ser representados por ficciones.

Homero recitaba con ritmos sonoros la épica de los dioses y la tragedia cantaba con máscaras horribles el destino de los hombres. La estética sólo puede manifestar el completo esplendor de la belleza cuando rompe las viejas veladuras religiosas y políticas de las ideas de poder que la engendraron, o sea, cuando la obra de arte deja de ser útil para los dioses y los hombres.

El Olimpo y las esculturas griegas no disminuyeron sino que acrecentaron su belleza, cuando al templo lo abandonaron las divinidades celestes y las hermosas estatuas perdieron sus cabezas ciegas. El arte antiguo va ganando la emoción de la belleza en la misma medida en que los sentimientos colectivos que lo reclamaron pierden vigencia.

Mientras aquellos sentimientos expresaban la mística del cielo y de las ciudades, las artes de la imagen embellecían los oratorios y decoraban las fachadas.

La fe y el poder justificaban la producción estética. Pero tan pronto como la fe se hace liturgia y el poder deviene anónimo, en las épocas impías o demagógicas, la belleza de aquellas decoraciones se revuelve contra la sombra de sus antiguos amos y hace creer que su estética los abarca también a ellos, cuando en realidad, mi querido Dalmacio, sólo abraza ya sus cadáveres. A la estética le sucede como a las bellas jóvenes cuando se divorcian de maridos dominantes. Su belleza y personalidad aumentan con su independencia.

Entre los tres focos primordiales de atracción de la belleza, es decir, la religión, el poder y la erótica, solamente el amor carnal escapa a esta ley histórica de los criterios del gusto, que asciende la estética a las cimas del placer y de las justificaciones de la vida, a costa del descenso de los sentimientos sociales que crean los nobles propósitos del arte.

La naturaleza individual y constantemente renovada en sus encarnaciones, hace del enamoramiento una fuente de placer y de inspiración superior al de la estética.

En vano esperará el verdadero amante encontrar en el arte una expresión de belleza digna de su sentimiento. El vocabulario del amor siempre es pobre en lo que dice y gastado en lo que expresa.

Juzgándolos por su manera de razonar, los filósofos del amor no dan la impresión de que hayan tenido la experiencia. Y apreciando el modo de expresarlo, los poetas invierten su naturaleza. Por su origen, el amor no es divino, como ellos dicen, sino natural y exquisitamente sensual. Una atracción instintiva que se hace ideal o espiritual por sus aspiraciones de eternidad y sus inspiraciones de altruista entrega.

La necesidad social de retornar a la expresión de belleza en el arte, implica una confesión de impotencia de la Religión y la Política para fundar nuevas esperanzas en las virtualidades de la humanidad, o renovar las que otros tiempos de mayor miseria y menor desdicha pusieron en las palabras de Dios o de los hombres.

La estética derivada del triunfo de la técnica y del arte abstracto no crea belleza emotiva y, así, no ha esclarecido sino enturbiado las conciencias.

BELLEZA DEL SECRETO

LA RAZÓN. JUEVES 28 DE MARZO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Asistimos desde hace tiempo a un desbarajuste de los criterios sociales de la belleza. Respecto de las personas, las cosas y las artes. No porque sean más variados que antes, sino porque cada vez son menos personales. Oímos decir que el gusto es tan libre como el miedo. Pero lo que vemos es esclavitud en uno y otro, aunque haya menor libertad de gusto que de palabra. Pues a fin de cuentas resulta más fácil liberarse del miedo a la libertad de expresión que del horror a diferir de los gustos comunes.

Causas demagógicas y económicas producen la uniformidad en los gustos. Y como sólo se iguala por abajo, la gran masa impone la zafiedad como estética y el mercado, como negocio. El refinamiento se recluye en lo desapercibido para no parecer despreciativo de la vulgaridad. En otros tiempos, el buen gusto de unos pocos artistas de la imagen elevó a grados decorosos el mal gusto popular. Mientras que hoy el placer consumido por las masas inspira y justifica la creación artística.

La corriente igualitaria del gusto transcurre suavemente cuesta abajo hacia las anchas praderas donde pastan las emociones de las muchedumbres. Y allí, olvidando que en lugar de poder tiene servidumbre, el pueblo encuentra el mismo tipo de orgulloso placer que los poderosos. Todo lo suyo le parece bello.

Lo exquisito y sublime lo comprende, no le parece absurdo, pero vive tan alejado de esas formas antiguas de la belleza que le parece más natural admirar y someterse, como hace en todos los ámbitos de su vida, al poder de lo que menos comprende. Las obras de arte moderno, tan oscuras y misteriosas como las de la ciencia, la técnica o los secretos de Estado, pueda hacerlas suyas porque no las entiende.

Y los artistas supieron que ahí estaba el porvenir de sus inspiraciones. Ya no buscan los secretos de la belleza, como los grandes maestros de antaño, sino la belleza del secreto que dio gloria y dinero a los grandes secretarios del poder.

El siglo XX, pese a la propaganda interesada de los críticos profesionales y marchantes de arte, no ha sido un tiempo propicio a la búsqueda artística de la belleza. Le ha sobrado inteligencia crematística y faltado sinceridad. ¿Claro que el arte siempre debe ser la representación estética del mundo de cada generación! A un mundo cruel y sin sentido, como el del último siglo, le corresponde ciertamente una estética de lo horroroso y lo absurdo. Pero expresada con belleza que anime la fealdad, al modo como la pintura regresiva de Miró responde al anhelo de tutela de una sociedad que no quiere salir de la infancia.

Los artistas plásticos actuales reclaman dinero, respeto y admiración por la secreta belleza de unas obras de arte que sólo ellos, sus colegas, sus galeristas, sus marchantes y sus críticos apadrinadores (cuyo lenguaje denota que no tienen nada que decir) se empeñan en comprender. Nunca he leído una línea con sentido, ni oído una palabra con significado, que me hiciera sentir, o al menos entender, la belleza encerrada en composiciones sin forma o combinaciones sin contenido. Salvo en el simbolismo y en las insinuaciones de lo inacabado, la obra de arte que necesita ser explicada para ser admirada está privada de la primera condición de la estética. Esa obra puede ser valiosa, incluso interesante, pero no bella.

Cuando una sociedad o una época pierden todos los ideales nobles, incluso el de la belleza, surge indefectiblemente la necesidad de nuevos dogmas para el arte. La modernidad trajo el de que la belleza está en el secreto de las abstracciones. La postmodernidad, el de que reside en lo que gusta al pueblo. Los dos juntos alimentan en el hogar de las autonomías la vanidad aldeana de promocionar, para «adquirir o comprar cultura», los mayores disparates de lo absurdo y lo grotesco.

LOS ENEMIGOS DE LA BELLEZA

LA RAZÓN. LUNES 1 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Durante más de diez siglos, la civilización cristiana no toleró otra belleza que la que pudieran expresar las piedras sobre piedras. Y el arte se concentró en la producción de catedrales y tumbas. La belleza del cuerpo humano era cosa del diablo. La rebelión contra la fealdad de los iconos góticos trajo consigo un tipo de belleza descriptiva o emotiva, distinto de la clásica, que a través de distintas escuelas y estilos constituyó el ideal de la creación artística durante quinientos años. Exactamente, desde comienzos del XV hasta finales del XIX o, lo que es lo mismo, desde los escultores florentinos a los pintores impresionistas y Modigliani. La cultura occidental ha admirado la belleza la mitad del tiempo que dedicó a cultivar la fealdad.

Nada tiene de extraño que, al difundirse la conciencia de clase, los artistas de la imagen buscaran en el arte de las máscaras primitivas, en las geometrías cúbicas de las ideas totalitarias del poder, en la plástica de los ingenios mecánicos o en las fantasías de los sueños, las alternativas revolucionarias o reaccionarias a los ideales aristocráticos o burgueses de la belleza en imágenes. La monstruosidad y la deformación nunca dejaron de tener su particular atractivo. Y siempre habrá críticos masoquistas que encuentren sublimes o inefables las expresiones plásticas del sadismo artístico.

Con nuevas técnicas, nuevos materiales y nuevas temáticas, las mentalidades artísticas miraron a las personas y a las cosas bajo las insospechadas perspectivas que les ofrecía una imaginación liberada de sus tradicionales acomodos a la razón, al sentido común y al buen gusto, considerados valores burgueses o convencionales. Con la originalidad por la originalidad, sin propósitos estéticos ni morales, nació el arte contemporáneo.

Como era de esperar en él había sitio para todo. Incluso para bellas delicadezas, armonías cromáticas o potencias expresivas de vitalidad. Pero lo que perduró en la segunda mitad del siglo XX estuvo dominado sobre todo, y en conjunto, por el absurdo, el infantilismo o la fealdad. Es decir, las condiciones idóneas para comercializar o subvencionar el arte antes de producirlo. El reino de los marchantes y de los Secretarios de cultura del Estado.

¿Cuál ha sido el factor decisivo para que, después de la última guerra mundial, se produjera en el arte y en los criterios estéticos una selección al revés? Pese a la continuidad de ciertas formas abstractas, el arte europeo del siglo XX está separado en dos mitades por la frontera que le marcó primero la crueldad bélica, lo que le empujó a repudiar la belleza en el realismo o la figuración, y por el vacío en que lo sumió después la evaporación de las ilusiones del 68, lo que lo metió en el nihilismo de lo absurdo, en la repetición mimética de las cosas que invaden el consumo cotidiano o en las demagogias de las intuiciones populares.

El arte cumple una función reaccionaria cuando representa no el absurdo de la realidad, cosa legítima y necesaria, sino cuando la expresión absurda se convierte en objetivo prioritario de la obra artística, para no parecer convencional. Y, de otro lado opuesto, la demagogia de la igualdad, que indefectiblemente se encarna en el cuerpo social cuando no hay democracia política, promueve un tipo de arte, propio del Estado de Partidos, que todos puedan crear y gozar.

Sería tentador atribuir a la demagogia la destrucción del arte de la belleza. Pero qué demagogia. ¿La que complace al pueblo dándole la apariencia de que tiene lo que precisamente le falta, o la que lo indigna exagerando la falta de lo que no tiene? Esta última era la misión del clásico demagogo. Mientras que aquella se ha convertido desde el fin de la guerra mundial en la razón de ser y de existir del Estado de Partidos y de sus artistas de Estado. Falta belleza en el arte. No importa. Marchantes, críticos y secretarios del poder se la ponen.

PRIMEROS TUTORES, PRIMEROS AMORES

LA RAZÓN. JUEVES 4 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las manifestaciones del arte actual oscilan entre la afectación y el mal gusto. Aquella proviene del intelectualismo de los artistas. Éste, de su defectuosa educación estética. La finalidad de la obra de arte no es transmitir conceptos o reflexiones sobre la vida, eso es lo propio del ensayo, sino sensaciones y emociones de calidad superior a las que sentimos de ordinario. El conceptualismo invade el arte cuando la inspiración se agota. La vulgaridad lo anega cuando los criterios del gusto se democratizan.

El gusto comienza siendo una inclinación natural y espontánea. No hay mal gusto en las maneras de cumplir las funciones elementales de la vida animal. Pero las reglas de urbanidad enseñan a no expresar naturalidad en la vida social. Esta no es, desde luego, la clase de educación que refina la sensibilidad artística. Incluso puede ser un obstáculo en aquellos géneros, como la pintura, donde la falta de respeto hacia las formas aparentes de la materia suele surgir de temperamentos poco gentiles con las apariencias constitutivas de la cortesía.

El camino de formación del gusto estético, como en las autopistas de peaje, tiene un recorrido de ida y vuelta. En la juventud, el artista selecciona y exagera, para acumularlos en la expresión de su obra, los aspectos parciales de la vida que le placen o repugnan por instinto, al que confunde con la intuición. Tiene un sentido privativo y acumulativo de la belleza. En la madurez, elimina de la naturaleza las formas y matices que estorban la reproducción de las emociones simples que impresionaron su corazón en el viaje de ida. Su intuición tarda en descubrirle el carácter universal y único de las bellezas singulares.

El gusto estético, a causa de su fase instintiva, tiende a mantener las preferencias iniciales. Y siempre asoma algún rasgo infantil en las más acabadas expresiones de belleza. La inteligencia intuitiva del artista puede elevar el rango de su gusto instintivo, haciéndolo más afín a manifestaciones de la excelencia en otros campos culturales, pero a fin de cuentas seguirá siendo su instinto natural quien elija las nuevas preferencias. La crítica que separa con radicalidad las obras de un mismo artista, según sus edades o estilos, cae en un doble olvido: el de la singularidad de cada obra de arte y el de la identidad final del gusto que sólo cambia de objeto.

No es diferente el proceso de formación del buen gusto en todos los individuos. Una cuestión de enorme importancia en los avatares de las vidas personales que, sin embargo, ha sido poco advertida, salvo en el terreno sexual. De ahí la gran atención que debe prestarse a las edades, la primera infancia y la pubertad, donde se fijan las atracciones instintivas del gusto personal y las imágenes concretas de las bellezas vecinales.

No es aventurado creer que la mitad de nuestras normas estéticas proceden de nuestros primeros tutores y la otra mitad de nuestros primeros amores. Esas experiencias pueden borrarse en el recuerdo, pero marcan para siempre los límites de los cauces estéticos por donde discurrirán, como si fueran libres, nuestros predeterminados criterios del gusto y nuestras prefiguraciones plásticas de lo bello.

El buen gusto resulta ser, en definitiva, una correcta adecuación a la edad del instinto natural, que elige las afinidades, y a la elevación cultural del carácter que realiza la creación artística. Como estos factores mudan, los criterios del gusto se adaptan adecuadamente a esos cambios, si no se dejan arrastrar por las modas. Un fenómeno que, al domeñar el gusto de lo diferente, crea una adición a los patrones comunes de seguridad electiva en los artistas carentes de un sistema inmunológico de suficiencia estética. El imperio de las modas impide seguir siendo fieles a la evolución del temperamento natural y al refinamiento del carácter por la amplitud de la liberación cultural del artista.

POR QUÉ ESCRIBO DE ARTE

LA RAZÓN. LUNES 8 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Desde el 11 de septiembre un nuevo tipo de horror acelera el proceso de malestar en el mundo. El terrorista pone la causa denigrante y el Estado los efectos denigratorios. Cada tragedia colectiva abate a las sociedades en la impotencia de las acciones y estabiliza a los individuos con la indiferencia de las pasiones. La civilización occidental anestesia la sensibilidad moral en sus naciones a la par que atribuye al dinero la distribución del poder con arreglo a sus discriminaciones.

Cuanto mayor sea el fragor de las crueldades ocasionadas por la ambición de poder, y más necesidad de atenuación tengan los sufrimientos de los pueblos, menor ha de ser la distancia cultural desde la que miremos al mundo de los acontecimientos. Pues la serenidad es un fruto que sólo madura cuando se acerca el calor de lo que se siente a la frialdad de lo que la noticia de los hechos nos aprende.

La sociedad unificada por los medios de comunicación nos permite contemplar de cerca los suplicios de la humanidad, a condición de que los veamos en un escenario lejano. Contemplados como espectáculo, los avatares de la historia no constituyen experiencias propias. De este modo, la información instantánea sobre el mundo produce una escisión inmediata en nuestra conciencia experimental de la vida en el mundo. Condenamos todos los males que intelectual o políticamente aprobamos.

Los gobernantes actúan de modo tan horrible como incompetente, pero los votamos. El sistema constitucional nos impide elegir algo menos malo, pero lo apoyamos. Los medios informativos restringen el espacio de la verdad, pero los compramos. El sistema judicial es un apéndice del poder, pero no lo separamos. La enseñanza fabrica títulos profesionales de la ignorancia, pero no la mejoramos. El cursus honorum premia el conformismo de la mediocridad, pero abominamos la rebeldía de la excelencia. Las clases dominantes ridiculizan la dignidad, pero nos integramos en ellas. Aparte del amor, la amistad y la Naturaleza, ¿qué nos queda de honorable o de bello en la vida cotidiana? ¿La vocación profesional, el arte o el deporte? Los hemos convertido en medios materiales de vida o de negocio.

La exclusiva voluntad de vivir no explica, ni justifica por sí sola, la noluntad de desarrollar la personalidad individual, en una sociedad carente de ideales, mediante una vida personal auténtica. En alguna otra parte instintiva debe encontrarse el motor que sigue empujando a la humanidad a producir exploradores de la verdad en el más allá (religiones) o en el más acá (ciencias); sanadores de los cuerpos para retrasar su muerte; cooperadores voluntarios contra las lacras de la miseria que dejan indiferentes a los gobiernos; y lo más extraordinario de todo, buscadores de la belleza en las ficciones del arte, para consuelo de la fealdad que anima la vida social donde se integran.

Cuando hace un cuarto de siglo los partidos abandonaron la acción por la democracia como forma de gobierno, me dediqué a reflexionar sobre las causas teóricas y prácticas que hacen innoble la vocación política en el Estado de partidos. Cuatro libros, un millar de artículos y un centenar de conferencias atestiguan la constancia en mis ideales y propósitos. No es extraño que amigos y lectores me pregunten por qué ahora comienzo a escribir de arte en la prensa.

Por dos motivos principales. Porque, además de una estética, el arte brinda un conocimiento intuitivo del mundo, complementario del intelectual, y porque, además de gustarme, no soy un especialista. Lo peor que le ha sucedido al arte ha sido caer en las garras de la literatura ininteligible de la crítica profesional. La superchería es aquí tan consustancial como en el discurso político. Sólo puede verse con claridad desde fuera. Y percibo una necesidad social de que el arte retorne a la belleza.

TRES OPINIONES FUNDADAS

LA RAZÓN. JUEVES 11 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La demagogia deviene consustancial a la libertad de expresión en los sistemas, como el nuestro, donde el consenso restringe la libertad de pensamiento. Si todo el mundo puede opinar con la misma legitimidad sobre cualquier tema, es inevitable que se produzca una selección al revés de los opinantes y una degradación cultural de las opiniones.

La proclividad a lo vulgar eleva socialmente a los especialistas en opinar sin razonar y desciende sus criterios al de la opinión más ordinaria, que por ser la común es la que menos fundamento requiere. Son populares porque opinan como el pueblo, incluso en materias científicas, estéticas, jurídicas o técnicas. Si no se avanza una opinión nueva, ni se contradice la imperante, no hay que aburrir con pedantes o superfluas argumentaciones.

El periódico LA RAZÓN vive en una tensión opinativa. No porque mezcle opiniones de la derecha clásica con otras de la izquierda tradicional, pues todas son comunes en tanto que convencionales, y les basta con mostrarse sin necesidad de demostrarse. Eso sólo denota liberalismo político. La tensión real la produce la oposición entre lo nuevo por saber y lo viejo consabido, que es el conflicto típico del liberalismo cultural.

LA RAZÓN se diferencia de los demás medios informativos porque ha incorporado esa tensión cultural en la estructura editorial del periódico, y no sólo en la página argumentativa de Otras Razones. Para evidenciarlo, me detengo por azar en el ejemplar del domingo pasado donde encontré tres motivos de honda satisfacción.

El señor Anson, en su «Canela Fina», tuvo que razonar, contra la demagógica opinión común, que es la del gobierno, por qué la inteligencia y la moralidad de las naciones europeas no deben apoyar la estrategia de Arafat, basada en la amenaza terrorista a Israel, aunque sea cruel la respuesta talionista de Sharon. Es una opinión fundada en serios argumentos, aunque pueda no ser compartida.

Don Francisco Nieva, en «La Primera», emite una nueva opinión contra la idea común de que al arte abstracto y la experimentación pictórica son progresistas. Como es genuino artista, no basa su criterio en argumentos de la razón sino en los sólidos valores objetivos que las obras geniales prestan al juicio estético.

Las preferencias del joven Nieva estaban justificadas. La pintura «burguesa» de Ingres no sólo era estéticamente preferible a toda la experimental, sino incluso a la del decadente clasicismo de su contemporáneo David.

Las obras de arte no son progresistas o reaccionarias por el contenido temático o por su grado de abstracción, sino por el avance o retroceso en las formas artísticas de expresar emociones bellas o sublimes. El pintor del asesinato de Marat nunca dejó de ser antiguo. Y, salvo en el esbozo de Madame Récamier, careció de originalidad pictórica. Mientras que el moderno Ingres constituyó uno de los dos paradigmas (el otro fue Delacroix) que permitió la gran eclosión de la pintura francesa en la segunda mitad del XIX.

Don Amando de Miguel, contra la opinión común que desprecia la compasión, esboza las razones vitales de esta virtud natural en un maravilloso artículo que todo humanista ha de suscribir.

Hasta tal punto esta pasión es conmovedoramente progresista que en dos momentos críticos de la humanidad, el Renacimiento italiano y la Revolución atlántica, llegó a ser la base sentimental del pensamiento que fundó la dignidad personal (Pico de la Mirandola) en la simpatía griega del hombre con la Naturaleza, y el nuevo patriotismo nacional, en la piedad romana por los antepasados, que Virgilio simbolizó en la de Eneas hacia su padre Anquises.

ARTE INCOMPLETO

LA RAZÓN. LUNES 15 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Nunca me gustó el arte completamente abstracto y, tal vez por mi hábito a las abstracciones intelectuales, tardé mucho tiempo en saber por qué. La abstracción es una cuestión de grados. Y la encontramos allí donde pongamos la mirada, incluso en los sentimientos. El placer y el dolor abstraen todo lo que no contribuye a producirlos. La atención se concentra en lo que ama o repudia abstrayendo el campo de lo restante. El mayor placer se procura con la mayor distracción de todo lo que lo mitigaría. El buen amante es tan distraído de lo que no es objeto de su amor como un sabio distraído de las cosas ordinarias de la vida.

Para alcanzar su finalidad propia, el arte también debe distraerse, divertirse, apartarse o abstraerse de las cosas útiles que interesan al mundo. Pues, como fuente de sentimientos, no escapa de esta regla de las emociones. Toda forma de arte, incluso la fotografía, es una forma gradual de abstracción. Sin ella no sería posible el conocimiento de lo general ni el sentimiento de lo particular. Pero sólo con ella, y ahí está la cuestión, no se gozaría de la vida ni podría haber arte en sus representaciones.

Rechazo el arte completamente abstracto no porque carezca de sentido figurativo o de formas reconocibles, pues a pesar de ello puede ser grato o emotivo, sino porque no hay arte donde no hay sentimiento ni inteligencia en las representaciones del mundo. La total abstracción, como la de un lienzo en blanco (valorado en un millón de dólares, lo vi en la más prestigiosa sala parisina), no es signo de un arte simbólico, sino de la impotencia o frustración del arte pictórico.

La abstracción que selecciona el color, separándolo de las materias y formas coloreadas en la Naturaleza, puede tener interés para el aprendizaje y experimentación de un componente esencial de la pintura, pero convertida en obra terminada para su contemplación estética no traspasa el umbral de las imágenes espectrales o fantasmagóricas de la realidad, ni evoca el subconsciente de los sueños.

El análisis o descomposición de la luz dio originalidad y grandeza, hasta ahora inigualadas, a las mejores composiciones del impresionismo, porque no dejaron de estar sostenidas por los objetos iluminados de esta manera nueva. Sin ellos, sin figura (en el sentido universal que le dio Wittgenstein), habrá en el mejor de los casos material pictórico, colorido experimental, pero jamás pintura.

El color por el color, la luz por la luz, las combinaciones y matices infinitos que permite el espectro solar, son formas preliminares o experimentales del arte pictórico. Ensayos que por sí solos, y a diferencia de los esbozos, constituyen formas incompletas de arte. Y, en tanto que incompletas, perpetran la mayor traición que pueda concebirse contra la esencia de la obra de arte.

Como es sabido, la nota característica que distingue a la obra de arte de todas las demás manifestaciones del espíritu creador, su cualidad definitoria, reside en la plenitud o completud del universo que representa, en la irreversibilidad de la obra creada. Una cualidad intensiva y extensiva que nunca pueden llegar a tener las producciones reversibles de la humanidad, como las de la ciencia, la técnica o la política. El arte abstracto, ensayo de análisis sin síntesis, supone por incompleto la negación del arte.

Era inevitable que, sin conectar con la vida, desembocara en el arte experimental. Nuevos materiales, nuevos soportes, nuevas estructuras, nuevas técnicas y nuevos efectos parecían imponer un retorno a la concreción de lo particular. Pero lo único nuevo era otro engaño. Otra manifestación opuesta de arte incompleto. Un ensayo de síntesis sin análisis. O sea, fabricación de artefactos y efectos espectaculares en lugar de nuevas expresiones estéticas de intuiciones de la vida.

MUSEO ARTIUM DE VITORIA

LA RAZÓN. LUNES 29 DE ABRIL DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

En tiempos de sequía de satisfacciones espirituales colectivas y de placeres estéticos generales, las inauguraciones de museos de arte moderno adquieren la dimensión política que tuvieron las de pantanos en la dictadura.

La similitud de estos exhibicionismos de la autoridad no carece de fundamento. Pues en ambos casos se trata de mostrar la preocupación de los poderes públicos, en épocas de inundaciones de imágenes plásticas o de aguas torrenciales, por tener asegurados en diques de contención suficientes metros cuadrados de cultura o muchos metros cúbicos de embalse.

Tamaños colosales y firmas consagradas. Es la idea de la grandeza estética que tienen los nuevos Museos. Lo que cuenta a la hora de elegir las adquisiciones son los autores, no las pocas y verdaderas obras de arte que hayan logrado crear en sus extensas producciones industriales de imágenes plásticas. Sobre todo si estas producciones, por ser las peores manifestaciones de su talento artístico, están disponibles y son las más baratas.

El orgullo de la ciudad que inaugura un Museo de la experimentación pictórica no se pone en las bellas obras de arte que pueda contener, y cuya contemplación, de tenerlas, sería fuente de emoción digna de recuerdo, sino en el número de firmas famosas puestas al pie de enormes lienzos o arpilleras, cuyo valor estético no se alcanza a percibir aunque, para no parecer incultos o idiotas, muchos se pavoneen de sentirlo o conocerlo. Es un arte para sectas de iniciados, donde las interpretaciones son tan obscuras o vacías como lo interpretado.

Cuanto más desconocido sea el sentido de lo representado en la imagen, mayor gloria proporciona al artista y mayor complacencia cultural al que, por estar en el secreto de su lenguaje esotérico, la admira como obra de arte. Una reflexión parecida la encontré por primera vez en Baudelaire.

Con más tristeza que placer recorrí las salas subterráneas del Museo Artium de Vitoria, donde sólo me topé con media docena de obras interesantes, el día en que se inauguró el altísimo cilindro metálico ubicado en la plaza delantera de su fachada.

Ese mástil en tierra firme se llama escultura de «La Mirada» porque en su cúspide tiene, como en las máscaras de hierro, una estrecha rendija horizontal. La vulgar altura de la obra no es tan grande como la soez palabra fálica de su acomplejado autor. Nunca he presenciado mejor exhibición de mal gusto que en la explicación dada por este «artefactor de constructos mecánicos».

Las obras interesantes tienen valores estéticos que no pertenecen al reino de las bellezas artísticas. Pero el hábito puede hacerlas entrar en él. Eso pensaban los vanguardistas de ayer y retaguardistas de hoy. El rasgo de lo interesante en el arte, como en la mujer, no puede reducirse al gusto por lo sensacional o por lo exigido en los mercados de la moda. Mientras que en la belleza hay una llamada a la inteligencia del instinto, lo interesante convoca a la inteligencia de la razón. Por eso pudo decir Adorno que, sin ser un sello de la verdad, lo interesante en el arte se ha hecho hoy condición necesaria de la misma.

Los cosas y las personas son interesantes cuando están entre algo esencial (inter-esse) para la vida, sea la proximidad a una utilidad o la cercanía a una autenticidad, que sin embargo no llega a definir las.

Ése es el misterioso atractivo de las obras de arte que, no siendo formalmente bellas ni emocionalmente atractivas, son interesantes como promesas de formas expresivas futuras o como intrigas alegóricas al desconocimiento del sentido de la vida. Lo interesante legitimaría las obras abstractas si la misión primordial del arte no fuera dar placer, sino conocimiento o cultura.

EL ARTE ES AFORTUNADO

LA RAZÓN. JUEVES 2 DE MAYO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La repentina fiebre museística es un síntoma de la grave enfermedad que padece el arte plástico contemporáneo. Antes se guarnecían en los Museos trozos vivos de la historia del arte. Se entraba en ellos con el mismo respeto y reverencia que a los templos, porque allí moraban las hermosas reliquias de otros tiempos, como respuestas bellas a las interrogaciones permanentes de los hombres. No eran mausoleos porque nada de lo que en ellos se presentaba estaba muerto, salvo los cuerpos fallecidos de los artistas. Eran espacios reservados a la inmortalidad de sus obras, a la vida de sus espíritus.

Hoy se ha invertido la adecuación del arte a la vida. Se producen obras de arte al margen de las inquietudes humanas para que, sin recordar las oscuridades de la realidad social y personal, la historia de los Museos parezca viva poniendo en ella las firmas de autores vivos.

La noción de inmortalidad carece así de sentido genuino. Ahora se esculpe, se moldea, se pinta y se fotografía en tamaños que sólo caben en salones del Estado o en salas habilitadas para esa finalidad en los nuevos Museos. Los artistas suspiran por verse colgados en vida de un clavo estatal o de un cordel museístico. Antes de morir, tienen ya alma desesperada de ahorcados.

La elección del tema por el cliente, que tanto contribuyó a la variedad de la belleza renacentista, era más conveniente a la libertad del arte creador que la elección del asunto por el artista, en consideración a los gustos y preferencias de un prototipo de cliente, con fondos reservados, apasionado por lo grande y lo secreto. Sin las turbias fuentes de financiación de la producción artística, no habría podido triunfar en el mercado el arte abstracto o experimental que decora las mansiones de los nuevos ricos y los museos o palacios de los guardadores de secretos de Estado.

Pero el arte auténtico carece de destino y el interés por la obra estética es liberal. En su fase creadora, el arte no tiene motivos ulteriores y concluye en sí mismo. Por eso ha resultado ser una barbarie retrógrada dejar el discernimiento de lo bello y de lo interesante en el arte moderno en manos de especialistas en crítica artística.

No puede ser juicio de una especialidad lo que se antepone en universalidad a la religión y a los sentimientos de dominación. Más unitario que las religiones, más representativo que las acciones políticas, menos decepcionante que las ciencias, el arte ha sido a fin de cuentas mucho más afortunado en la historia de la humanidad que las experiencias de las Iglesias y de los Estados.

Donde compiten las bellezas y los misterios del arte auténtico, mejor aún que en los juegos del cuerpo, todo debe ser olímpico y sincero. El árbitro que en el paso de los siglos selecciona a las obras vencedoras no está en los criterios momentáneos del gusto, demasiado apegados a las convenciones estéticas de cada época, ni en el conocimiento crítico de los expertos, demasiado dependientes del mercado, sino en la exclusiva capacidad expresiva de la propia obra para mostrarnos la verdad intuida o el valor propuesto que no podemos encontrar en otros campos de la experiencia.

A diferencia de la política y de la ciencia, el arte no decepciona porque consuela. Y el hecho de que la consolación brote del mundo de los instintos, debería ser motivo suficiente de que éstos quedaran reconciliados, y fundaran la posibilidad de vivir con dignidad las experiencias racionales de la vida social.

Sólo en este aspecto regenerador de otros ideales prácticos, se puede pensar que el arte ha fracasado tanto como la religión, la ciencia, la técnica y la política. Pero en tanto que mejoría de la vida cotidiana, en tanto que consuelo placentero de las atrocidades mundanas, el arte escapa por principio al dominio de los especialistas.

GENIOS Y CULTURA

LA RAZÓN. LUNES 6 DE MAYO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Por comodidad y economía de lenguaje llamamos genios a los autores de obras geniales. Pero en toda la historia de la humanidad no encontraremos una sola personalidad que haya sido genial en todo lo que ha realizado, como tampoco una obra tan grandiosa que haya mantenido la tensión de la genialidad en la expresión de todo su contenido.

El arte jamás ha sido ni será capaz de unir en una síntesis acabada los elementos significativos de unas civilizaciones que han extraído sus valores culturales de fuentes legendarias o mundanas, y sus valores religiosos de manantiales de revelación divina. A la ciencia y la religión, a las razones de la vida y la muerte, no les exigimos que manifiesten por separado la totalidad del universo intelectual y emotivo que esperamos ver armónicamente expresado en el arte.

La «Odisea» llegó a la cima expresiva de la épica de los dioses y los héroes, dejando en la sombra de los muertos la de los hombres. «La divina comedia» alcanzó la cumbre en la manifestación de un destino universal, particularmente cristiano. Shakespeare se alzó más alto que nadie en el retrato dramático de las pasiones mundanas, sin permitir como Dostoievski que la religión entrara en ellas. Don Quijote y Sancho marcaron los límites del arte encarnando la imposibilidad de una síntesis entre ideales y realidades. Fausto rozó lo cósmico a costa de su renegación. Y sin embargo, seguimos pidiendo a la creación artística que una lo divino a lo humano, es decir, la inspiración a la disciplina y a la experiencia.

A pesar de su fuerte individualidad, el autor de obras geniales está lejos de representar una «locura divina», como creyó Platon, ni una «especial patología», como pensó Lombroso. El acercamiento al sitio donde se forja el talento de los llamados genios del arte, comenzó precisamente cuando se abandonó el momento de sus inspiraciones, debido a la inestabilidad y falta de uniformidad de sus potencias imaginativas, y se miró con atención al de los métodos innovadores que producían la originalidad de sus obras.

Este nuevo enfoque de la originalidad, iniciado por Alexander Gerard en su ensayo sobre el genio (1774) y hecho suyo por Kant en la «Crítica del juicio», continúa descubriendo el secreto motor de las obras geniales, con fundamentos más sólidos que los derivados del conocimiento analítico del subconsciente y de los fenómenos que Freud trató como sublimaciones excelsas de instintos reprimidos. La psicología del artista puede explicar lo anecdótico que rodea su producción sin penetrarla, y alguna vez el porqué de su tema, pero nunca el qué o el cómo de su obra.

Las obras geniales se distinguen de las que no lo son por el carácter genuino y la naturaleza disciplinaria de su originalidad. Únicamente son geniales las obras artísticas que inventan sus propias reglas preceptivas, para definir la belleza, o verídica completud, de intuiciones universales respecto del aspecto de la vida que expresan.

Las demás obras de arte, por atractivas, raras o fantásticas que sean en su temática, por novedosas que resulten en sus materiales, tamaños o abstracciones, como sucede a todas las que, carentes de genio en sus autores, buscan la originalidad donde no está la matriz de la creación, constituyen repetitivas expresiones de escuela, de oficio o de pedagogía. Las más originales en formato o contenido son así las más académicas o vulgares en expresión estética.

El rango del arte actual que accede a los espacios públicos, correlativo al de la enseñanza de las ciencias respecto al de los descubridores de sus paradigmas, justifica la horrenda invitación política de entrar en los nuevos museos, como en las escuelas de párvulos, para «aprender o adquirir cultura».

PREMIO A ENZENSBERGER

LA RAZÓN. LUNES 20 DE MAYO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La sinceridad que importa en el arte, sea literario o plástico, es la de la obra, no la del autor. En esto, la teoría estética de Tolstoi, no la de Ana Karenina, se equivoca. La expresividad tampoco es una cualidad que distinga al talento razonador o al seductor. Pues toda obra de acción, de pensamiento y de arte es expresiva de lo propio y de lo común donde se origina. Incluso de la idiotez y la rudeza. No es extraño que Enzensberger conociera españoles que lucharon contra la estúpida dictadura y «se volvieron algo estúpidos». Sucede también a las ideas políticas. Se dotan de idiotez propia cuando participan, como las suyas, de las irracionalidades que brotan sin cesar de los abundantes manantiales de la estupidez común.

«Sólo un idiota se siente ganador en literatura». Felicito a LA RAZÓN por su interesante entrevista con el escritor que acaba recibir el premio Príncipe de Asturias, ganando fama y dinero con la literatura. ¿Claro que para el autor no puede haber obra de arte perfecta! Pero desde el maravilloso Tasso de Goethe se sabe que ganar «en» literatura es ganar «con» la literatura. Si no fuera así, el alemán premiado no hablaría con desprecio de Camus. Sólo sufriendo una gran depresión le parece concebible que rechazara el premio Nobel.

Es poco inteligente contraponer la posición de perdedor en literatura con la de ganador en una empresa económica mundial. Pues si dejamos aparte la complacencia en el éxito social, como hace el entrevistado, poetas y empresarios nunca están satisfechos con lo que hacen, nunca es bastante, siempre quieren otro nuevo poema u otra nueva empresa, tener más intuiciones o más millones, ser más inspirados o más ricos.

La prevención de Enzensberger contra la desconfianza alemana en la retórica no está justificada. Hablar o escribir mal es menos agradable pero no menos expresivo que hacerlo bien. La noción de expresividad en el arte se ha unido incluso a sus formas más abigarradas o grotescas. La caricatura es más expresiva que el retrato, como el argumento o el poema lo son más que la realidad. El camino de la expresividad, si no está orientado hacia una mejor o mayor comprensión de la función del placer y del dolor, no conduce a nada que sea significativo para la vida.

Enzensberger: «Verdaderamente mi ambición es liberarme de la política», un «yugo que se me ha impuesto». No siendo un anarquista consecuente, ese sentimiento no proviene en él de una reflexión sobre su vicisitud alemana, ni de un entendimiento universal de la política. El odio contra la tiranía o la oligarquía de partidos, únicas formas estatales impuestas, no fundamenta la aversión a otra forma de gobierno, la democracia representativa, que Europa no ha conocido como experiencia, pero que es alcanzable como régimen razonable de poder y bastante hermosa como ideal.

Irse de su país, para no «volverse un especialista en la cuestión alemana (fascismo, crímenes de guerra, etcétera) y tener mi independencia», no deja de ser un brote de egoísmo de los instintos de escritor, para eludir la angustia de la culpabilidad alemana y ver a distancia la triste realidad del Estado de partidos sin mala conciencia ciudadana. Un escape moral de cobardía cívica, un pretexto mental de especialista en la cuestión literaria.

Es natural que una personalidad evadida de lo que la historia de su patria ha concretado acote el terreno de la bondad con mojones de caridad, echando la moral fuera de la acción y del arte para refugiarse como artista en la estética. Le replico invirtiendo su propia metáfora: «El hombre que escribe un libro sobre el hundimiento del Titanic es alguien que se hunde con él o no describe nada». Como salvavidas, la estética sólo sirve para decorar, con laureles de corona funeraria, las terribles agonías que flotan feas entre los restos inertes del naufragio.

EL ESTILO RESIGNACIÓN

LA RAZÓN. LUNES 27 DE MAYO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

En el arte no hay escuelas de belleza por el estilo ni por la temática. Sin embargo, cuando al final del romanticismo ésta se confundió con el contenido figurativo y aquél con la forma expresiva, los artistas sin genio cayeron en la obsesión de ser modernos por la novedad introducida en uno solo de los componentes de la síntesis artística. La idea de identificar al arte con el estilo comenzó a caminar a mediados del XIX cuando Baudelaire tradujo la obra poética de Edgar Allan Poe y basó en el estilo literario la crítica al arte romántico.

La revalorización autónoma del estilo encontró una bandera excluyente de la claridad («lo que se concibe bien se expresa claramente y las palabras para decirlo llegan fácilmente») cuando Mallarmé, contradiciendo la prosodia de Baudelaire, subió la poesía a cumbres inaccesibles al entendimiento, con su poema «Un golpe de dados jamás abolirá el azar».

En su proyecto de Libro Absoluto, la palabra sería un número, la poesía una matemática y la edición un topografismo de letras. Una sola mayúscula en una página en blanco. La abstracción alumbrada en la «rue de Roma» no permitía que la música de Debussy empañara la pureza de «L'Après-Midi d'un Faune». El impresionismo habría sido un caos cromático. Volviendo a Manet, Ingres y Delacroix, el gran Degas lo ordenaría. Pero sus bailarinas no eran, para Mallarmé, mujeres que danzaban porque no eran mujeres. Y a la muerte del poeta de la oscuridad, en septiembre del 98, Paul Valéry devino el ejecutor testamentario de la modernidad de la demencia artística.

Desde entonces la antorcha del oscurantismo intelectual mediante el estilo, que no prendió en la literatura rusa ni escandinava, como tampoco en las formas artísticas iluminadas por dentro (Rilke, Proust, Kafka, Brecht, O'Neill, Faulkner, Modigliani, Picasso, Braque, Rodin, Moore), no ha cesado de cegar las fuentes naturales de la inspiración creadora en los artistas de la abstracción o del experimento.

La guerra fría impidió un debate sincero sobre la oscuridad del estilo. Pues la crítica a las formas ininteligibles del arte se hizo en nombre de la estúpida vulgaridad del realismo socialista y de la enajenación del hombre unidimensional en la sociedad de consumo de placeres elementales o espectaculares (música popular, cine, televisión, comic), que no hacen penetrar la inteligencia ni el refinamiento de los sentidos en los sentimientos.

Sin los pretextos que enmascararon la reflexión estética en las polémicas de Lukacs, Adorno y Barthes sobre el realismo, no se comprende por qué la sensibilidad europea sigue hoy sujeta a esas cadenas de impotencia que atan la expresión artística a materiales innobles y desconchones informes, creyendo oír en los ruidos de esos arrastres de servidumbre los acordes de una marcha triunfal hacia el progreso.

Superado el tiempo de noviciado, el arte de la modernidad ha entrado en el engranaje del mercado y no conoce otra ley que la de su cotización. De la sociedad, ya no enseña nada que el vulgo no sepa. De la belleza, huye como gato escaldado de las emociones nobles. De la liberación social, ha olvidado hasta la posibilidad de su sentido. De la originalidad, sólo conoce su apariencia formal. Y del realismo ha rechazado todo menos la subordinación de la sociedad y los individuos a la realidad del poder. La rebeldía inicial de los artistas no era más que el anuncio de su entrada con entusiasmo en la variedad de estilos informales de la resignación.

Para la humanidad, el realismo ha comportado siempre una dimensión física y otra moral. Apegados los estilos modernos a la representación simbólica de la materia física, el camino de la novedad tenía que llevar, sin hitos de referencia a modos de vida social o personal, al abandono de toda dimensión ética, al estilo estético de la resignación.

LOS MUSEOS COMO PROBLEMA

LA RAZÓN. JUEVES 13 DE JUNIO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Una falsa polémica quiere enfrentar los Museos de Arte Moderno con los de la excelencia en pintura y escultura tradicionales, como si el Prado o el Louvre albergaran la obra muerta de un buque fantasma a la deriva sobre mares pretéritos. En el nuevo director español de una famosa Galería londinense, el barbarismo del especialista en arte moderno sólo es superado por la insensibilidad estética del comerciante al por mayor. El triunfo de estos ejecutivos se asienta sobre el montón de cadáveres vivientes que el vil oficio de ejecutor acumula en el cadalso del arte.

Por definición, todo Museo es una ilustración de la Historia viva del arte, una muestra de las normas estéticas que nos legaron las obras geniales de la imaginación plástica de otros tiempos. Sin ellas, nuestros criterios sobre la expresión artística de emociones grandiosas o sublimes serían tan arbitrarios como los de los legisladores sin el patrón del derecho romano o los de los pensadores sin el «logos» griego.

El gran arte nunca pierde actualidad. No tiene edad y, moderno o antiguo, pertenece a todas las generaciones. A diferencia de lo que ocurre con la ciencia y la técnica, las grandes innovaciones artísticas nunca quedan obsoletas gracias a las que le suceden. El Museo no consiste en una colección de arqueologías de la belleza ni es un cementerio de expresiones artísticas muertas. Cada generación añade nuevo sentido estético a las obras geniales del pasado y ninguna puede completar el inagotable significado que tienen para la humanidad.

Los Museos clásicos permanecen abiertos no sólo por razones de convención cultural o de prestigio nacional. Tampoco para que en ellos se aprenda la historia del arte o los secretos del oficio artístico. Con ser importantes, estas funciones son incomparables a la necesidad de mantener vivas las fuentes originales de los placeres estéticos y de los gustos que educan y refinan la sensibilidad de los pueblos.

Pero sucede que, por razones de espacio y colocación, los Museos no pueden resolver el problema de la contemplación singular de las obras geniales. El oído no resistiría la audición simultánea de una docena de sinfonías diferentes. La vista lo hace a duras penas, y a costa de no ver lo esencial.

Al recorrer las recargadas salas de los Museos sin sentir la emoción única que transmiten sus piezas maestras cuando se las mira una a una y con distancia de tiempo, el visitante sale, fatigado y confuso, creyendo que por deber ha ganado en cultura erudita lo que ha perdido de placer natural en un bello día de sol. Pues la erudición en arte implica una derrota de las emociones placenteras. Problema que se agrava en los Museos de Arte Moderno, donde tan difícil es para el profano de la secta separar el trigo de la paja.

El Museo nació cuando la gran arquitectura murió. La idea de un Museo en tiempos de creación arquitectónica no sólo era inconcebible para el arte. Habría supuesto un sarcasmo para los artistas. Y como suplente de la arquitectura, el Museo no pudo sustituirla como marco de las esculturas y pinturas que adornaron los jardines y salones de los palacios reales o mansiones burguesas para las que fueron concebidas. En ellos tenían su proporción espacial, su luz natural, sus referencias culturales, sus alianzas artísticas y artesanales. Otro gallo cantaría en el arte contemporáneo si se prohibiera la entrada en los Museos a las obras de los artistas vivos.

Cuando entre vecindades artísticas no hay «pendant» o armonía de conjunto, el estilo mata al estilo y la expresión de un cuadro dominante anestesia la de los demás. El caos producido por el abuso intensivo del espacio lo trasladamos sin querer al arte. La inteligencia de las emociones se ofende con la estrecha unión visual de obras importantes y diferentes.

ARTE DE PENSAR EN UN DIARIO

LA RAZÓN. LUNES 8 DE JULIO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Hoy escribo la columna número 300. Doy todo el mérito a la confianza en sí misma de LA RAZÓN, capaz de publicar en serie artículos de pensamiento que contradicen su línea editorial. En el fondo, no se trata de una generosidad del periódico, ni de una coartada política, sino de una fidelidad al principio fundador de que sin libertad de pensamiento ajeno no puede existir la de expresión del propio. Pues lo que entonces se expresaría ya no serían pensamientos de la razón crítica o dialéctica, deducidos del análisis de la realidad, sino meras opiniones de preferencias morales o políticas, ancladas en ideas salidas, como piedras de una honda, de los preconceptos ideológicos y conciertos de intereses que animan la coherencia editorial de cada medio informativo.

Gran parte de los editoriales de LA RAZÓN y la mitad de los escritores de «Otras Razones», ahondando el nivel donde se forman las opiniones, han metido en el periódico el arte de pensar ideas de interés público. Un arte sometido a reglas menos severas que las requeridas para elaborar conceptos en tratados sistemáticos, pero que produce pensamientos tan profundos y originales como en los mejores libros de ensayo.

La observancia de estas reglas por los editorialistas de LA RAZÓN y por los exponentes de «Otras Razones» ha conducido a una inesperada convergencia en el modo de pensar de tradiciones divergentes en la vida histórica de la razón. Cuando difieren en sus conclusiones, como en la mayoría de los temas tratados, coinciden en la manera objetiva de llegar a ellas. Lo cual evidencia que es el sentimiento inicial y no el camino propio del pensamiento lo que las separa. Y cuando coinciden en las síntesis de sus respectivos análisis lo hacen al modo como se producen habitualmente los acuerdos finales entre hombres y mujeres, o sea, por distintos motivos o incluso por diferentes razones.

El arte de pensar, sometiendo los sentimientos a la inteligencia, consigue transformar las intuiciones en razones y las opiniones en pensamientos, a condición de que la listeza no cierre el bucle de las ideas veraces o justas antes de que recorran todo el potencial de su desarrollo, y de que las ambiciones mundanas no antepongan las pasiones del interés a las de la verdad y la justicia.

Si la geometría nos apasionara a todos, tanto como el amor, el dinero, el poder o la fama, veríamos sin sorpresa cómo la sociedad bienpensante cerraría los ojos o aplaudiría con entusiasmo la obstinación de los geómetras en aplicar a los triángulos las reglas del círculo. Imaginado por Leibniz para denunciar los desvaríos mentales que las pasiones causan a los pensamientos, el disparate de los imaginados geómetras no sería mayor que el de los intelectuales europeos que llaman democracia a una oligarquía de partidos a fin de atribuir a aquélla las reglas y los abusos de ésta.

LA RAZÓN es el único medio europeo que ha denunciado la gran falacia argumental del Estado de partidos; la raíz de la mentira fundadora que hace imposible el asomo de veracidad en el discurso público, la adecuación del lenguaje a los hechos y la consistencia de las ciencias políticas. Otra cosa es que, a diferencia de las «Otras Razones», LA RAZÓN transija con los geómetras del Estado de Partidos y apruebe sus leyes, por coincidir en la exaltación de la seguridad (sobre la verdad y la dignidad) que trajo el miedo de los partidos a la libertad en 1977 y al peligro terrorista en 2001.

La libertad de pensamiento ha introducido pues en este periódico la polémica clásica entre el arte de pensar lo verdadero («*penser vrai*») en las «Otras Razones», y el arte de pensar lo ajustado («*penser juste*») en la línea editorial de LA RAZÓN. Distinta finalidad del pensamiento que impone reglas diferentes en el arte de pensar.

REGLAS DEL ARTE DE PENSAR

LA RAZÓN. JUEVES 11 DE JULIO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Pensar bien el mundo social y político, meta imposible para los bienpensantes, es más difícil que pensar mal o no pensar en absoluto. La primera regla del arte de pensar consiste en rehusar la atención al panorama y las atracciones que ofrecen los sentidos, los hábitos mentales, la cultura envolvente y las pasiones egoístas. Empieza con la paradoja de tener que esforzarse en no pensar. Como aquí no rige la entropía, el deshacer lo pensado mal, que tampoco está al alcance de los malpensantes, cuesta más que pensar correctamente. Sólo construye quien destruye.

Las culturas orientales, poniendo la verdad en el estado de tranquilidad individual, quedaron ancladas en esa primera regla y no continuaron por la senda griega que condujo al arte occidental de pensar lo verdadero y lo justo. Su error vital lo han pagado en atraso científico y sacrificio de la justicia social.

La segunda regla consiste en realizar el proceso de pensar de modo individual. Si la acción es asunto de muchos, el pensamiento lo es de una persona a solas consigo misma. Cuando los partidos dicen «pensamos» no expresan jamás un pensamiento, sino una propuesta de acción. Los equipos y oficinas de pensamiento sólo crean mensajes de propaganda, bajo la apariencia de pensamiento único.

La tercera regla es hermosa. Como las cosas del azar en la naturaleza, el arte de pensar se realiza sin apremios de tiempo y sin motivos de gozo o pena. Los pensamientos salen del reposo. El esfuerzo de pensar a plazo fijo lo pagan los gobernantes con tragedias ajenas y los periodistas con frivolidades propias. Si la Naturaleza pensara, rechazaría de su pensamiento todo atisbo de tragedia o frivolidad. Los pensamientos humanos, en tanto que procesos naturales, denotan su falsedad cuando son trágicos o frívolos. La atribución de sentimientos al pensamiento constituyó la antigua mitología. No es extraño que con el modo sentimental de pensar, gobernantes y editorialistas se tomen por dioses.

Los periódicos serios evitan, sin embargo, los editoriales trágicos o frívolos, no porque procuren la verdad en el pensamiento, sino porque han de complacer a masas necesitadas de no ver perturbada su conciencia de bienestar familiar con ideas pesimistas sobre el malestar del mundo o la irresponsabilidad de sus dirigentes.

El acto de pensar es una aventura. Su cuarta regla estriba en no saber a dónde conduce, cuál será su estación «terminus», si es que la tiene. Eso separa el pensamiento y el razonamiento. Éste no avanza hacia algo nuevo. La conclusión está ya contenida en la premisa. Todo razonamiento es una tautología, con la lógica por instrumento. Mientras que si el pensamiento no es un proceso creador fecundado por la imaginación crítica, no es pensamiento.

Los actos de pensar que conocen su destino, condición constitutiva del pensamiento débil, no pueden ser más que alegatos de ideas dominantes.

La última regla, la más conocida y la única comentada en las reflexiones de los pensadores modernos, garantiza la consistencia del pensamiento, la prueba de su verismo en el contraste con la realidad extramental. Solidez y fluidez en las conexiones de lo observado, en tanto que hecho dado a la percepción, con lo proyectado o intuido en la imaginación de lo verdadero y justo.

Sencillez y belleza en el lenguaje, que no sólo expresa sino que constituye el pensamiento. Y apertura de éste a la verificación constante de su veracidad mediante su confrontación con el mundo.

SOCIALIDAD DE LA BELLEZA

LA RAZÓN. JUEVES 25 DE JULIO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Deseo aclarar la confusa idea sobre el carácter objetivo o subjetivo de la belleza artística, centrando la reflexión en los casos donde la obra que la expresa ha permanecido oculta o ignorada. Pues entonces cabe preguntarse si la belleza es una cualidad de la obra a solas consigo misma, aunque nadie la contemple, o un atributo que la sociedad pone en ella cuando la descubre y aprecia. A primera vista la cuestión se asemeja a la de posibilidad de bellezas naturales en el universo antes de que la evolución creara sujetos capaces de verlas y estimarlas.

Se sabe que numerosas obras geniales del arte de la belleza no son reconocidas como tales en vida de sus autores y que, de vez en cuando, se descubren bellezas artísticas indiscutibles que permanecieron ocultas o despreciadas durante siglos o milenios. También se sabe que algunos artistas de verdadero genio creador fueron indiferentes a la estimación social de sus obras y a la aceptación estética de las mismas por el público o la crítica de los expertos. Estos artistas, cada vez más escasos en el panorama mercantil del mundo artístico, desprecian los gustos dominantes y, a solas con su personalísima concepción del arte, crean tipos de belleza solitaria que se incorporan a la obra y pueden vivir en ella por tiempo indefinido sin que nadie los contemple o valore.

Este fenómeno parece otorgar a la belleza artística la independencia o indiferencia de las bellezas naturales respecto al hombre. A diferencia de lo que ocurre con las normas morales, las leyes físicas y biológicas que han causado y mantienen la bella armonía de los paisajes, figuras y colores de la naturaleza no necesitan ser descubiertas por la humanidad, ni contemplados sus efectos por almas sensibles, para que aquéllas y éstos subsistan. La socialidad no caracteriza a las bellezas naturales del universo. ¿Sucede lo mismo con la belleza de las obras geniales de arte?

Para la teoría estética que puso la substancia del arte en las intuiciones de esencias inefables (inexpresables), y no en las representaciones de algo, existe una incomunicación entre la obra y su espectador, del mismo orden que la existente entre Dios y sus criaturas. Sólo la vivencia mística de los amadores del arte podría hacer revivir la belleza artística de la esencia intuida en cada creación. El arte carecería de socialidad y las bellezas que produce podrían permanecer inéditas sin menoscabo de su grandiosidad. Un absurdo metafísico, derivado de la fenomenología de Husserl, que saca al arte del mundo de la representación.

La socialidad del arte, en los casos de obras ocultas o inapreciadas por la sociedad, tiene otra explicación mucho más coherente. El método consiste en separar el acto de la creación y el de la eventual contemplación, para analizar en el primero la procedencia de los materiales, formas, ideas, intuiciones y sensibilidades que el artista seleccionó a fin de componer o recomponer, en la unidad de su obra, otra visión del mundo más bella o certera que la ordinaria o la dominante.

Si la obra expresa algo inédito que la sociedad ignora o rechaza, cuando ésta lo descubre y admira se produce un doble reconocimiento de naturaleza social. La obra devuelve a la sociedad lo que el artista, aún el de genio más autónomo, tomó de ella en el momento creador. Pues no puede haber nada en su inspiración que no proceda de la experiencia de su vida personal en la Naturaleza y en la humanidad. Y la sociedad devuelve a la obra el sentido humano de la belleza solitaria que encerraba mientras permaneció escondida o incomprendida, haciéndola social.

La necesidad de este doble reconocimiento explica que todas las obras geniales, incluso las originariamente comprendidas, no pertenezcan la época donde nacieron y que cada generación las complete, sin agotar nunca el sentido universal de su expresión.

BELLEZA INTELIGENTE

LA RAZÓN. LUNES 29 DE JULIO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

No se puede calificar de inteligente la belleza de una flor, de un valle o de una tormenta. Pero no hay una sola obra de arte genial que deje de transmitir inteligencia universal en la expresión de su belleza particular. Si en la obra de un artista de talento predomina la opacidad, la confusión o la complejidad, sobre la claridad, la distinción y la sencillez, no en el tema tratado, por oscuro o complejo que sea, sino en el modo de tratarlo, esa obra será, en el mejor de los casos, interesante o bonita, pero nunca bella.

Las bellezas naturales, salidas de los éxitos del azar en la evolución de la materia, expresan la adecuación de las formas individuales a las energías del Universo que determinan los fenómenos catastróficos y los largos procesos de adaptación de las especies al medio ambiente. Las bellezas del arte, debidas al triunfo de la inteligencia intuitiva sobre las rutinas sociales, nacen en cortos procesos de rebeldía individual contra la adaptación de la especie humana a los gustos del medio cultural heredado.

Ambos procesos tienen que ensayar innumerables monstruosidades por cada tipo de belleza que logran. La Naturaleza parece inteligente porque aborta sus deformidades individuales y borra sus huellas, por no ser útiles para la especie, mientras que la modernidad en el arte las cultiva y exhibe, sin importarle el fomento de la torpeza, por ser idóneas para la especulación en el mercado o la promoción estatal de artistas sin talento.

La necesidad de lucidez en la belleza del gran arte no se limita a la literatura o la música, que son géneros insoportables cuando las composiciones de palabras o sonidos carecen de inteligencia en sus expresiones. También afecta a esas artes plásticas, como la escultura, el dibujo y la pintura, que parecen responder a emociones simples que van de corazón a corazón sin pasar por las cabezas, cuando en realidad sus bellezas nacen de los mismos procesos mentales que crearon El Quijote, Hamlet, la Novena Sinfonía o Fausto.

La inteligencia de la belleza artística explica que el gran arte no sea sólo una fuente de placer, sino una de las vías para el conocimiento del mundo, junto a las de la ciencia y la religión. La razón técnica, en la invención de nuevas reglas para el oficio, causa la original claridad del genio. La índole inteligente de las primeras intuiciones crea elegante distinción en sus inspiraciones. El trabajo de eliminación de las huellas del trabajo otorga sencillez a sus terminaciones. Tres frutos de la inteligencia estética.

Después de haber ganado con los maestros del impresionismo la lucidez en los paisajes y las cosas representadas, la pintura europea perdió hace más de medio siglo la lucidez en la expresión de sus representaciones. El experimento y la abstracción la han metido en el callejón sin salida de las novedades que no traen consigo nada nuevo, a no ser la estupidez de lo informe o lo grotesco.

Un artista tan severamente inteligente como Degas buscó sin descanso la inteligencia de la belleza en la exacta visión, desde perspectivas inéditas, de las únicas purezas orgánicas que quedaban intactas en la degenerada vida de la gran ciudad corrompida: la elegancia del caballo anglo-árabe especializado para correr en los hipódromos y la gracia sin par de las bailarinas seleccionadas para la danza clásica. La inteligencia del dibujo era tan patente en sus obras como en las de Leonardo.

La pintura y la escultura de lo informe no son inteligibles ni bellas porque no alcanzan a tener siquiera la belleza de la inteligencia natural. Parecen empeñadas en dar la razón a quienes creen que en las artes plásticas la inteligencia cultivada es un estorbo y que para triunfar en ellas no se necesitan más aptitudes que las imitativas, propias de simios y antropoides. Buena vista, destreza manual y, como explicación, gruñidos inarticulados.

OBRAS DEL ARTE Y OBRAS DE ARTE

LA RAZÓN. JUEVES 1 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La diferencia es abismal. El lenguaje ordinario emplea estas expresiones con una distinción y precisión admirables. La palabra arte designa diversas cosas y acciones ejecutadas por los hombres con un especial conocimiento de lo que hacen y que la mayoría de la gente no sabe hacer. Todos los oficios artesanales requieren el dominio de ciertas reglas para la transformación de las materias primas en productos útiles a la humanidad, que terminan por hacerse necesarios. El aprendizaje de esas reglas basta para crear las obras del arte. Desde el hacha de sílex a la lujosa vajilla de comedor, todas son anónimas. No fueron inventadas por sus autores, sino ejecutadas según las reglas técnicas y decorativas del oficio.

También son acciones del arte las realizadas en actividades reservadas a especialistas y vedadas a los que no han aprendido sus reglas. La equitación, la cetrería, la esgrima, la guerra, la política, la oratoria forense, la medicina no científica y las habilidades basadas en el conocimiento experto de tradiciones del buen hacer o del bien obrar, no son creadoras de arte, pero sí acciones del arte.

Las acciones profesionales del arte añaden eficacia a los fines y brillo social a los medios. Las recuerdo aquí para que se comprenda mejor la diferencia de función entre las obras del arte necesario, dictadas por reglas tradicionales, y las obras de arte arbitrario, dictadoras de nuevas reglas para expresar de otra manera lo bello, lo sublime o lo terrible que encontramos en la Naturaleza y la Humanidad. Estas obras crean arte. Aquellas son creadas por el arte.

Esta distinción, mucho más profunda que la basada en criterios estéticos, nos permite acercarnos al mundo actual de las bellas artes para saber si sus desconcertantes producciones artísticas son solamente obras del arte decorativo o industrial, devenido necesario en las modernas sociedades de consumo, o constituyen verdaderas obras de arte creador, tan inútiles para la vida material de los pueblos como indispensables para la de su espíritu.

La denominación «bellas artes» no sirve ya para calificar ambos tipos de arte. Lo que esa voz significó hasta finales del XIX lo dice ahora la expresión «gran arte». El primer tipo se ha desarrollado vertiginosamente porque la sensibilidad, el buen gusto y la inteligencia de las formas no tienen en él la importancia que en el gran arte, y responde a la demanda de lo chocante o lo incomprensible, en el mercado de compradores de cultura para colgarla en casa o en museos provincianos.

A diferencia de las obras de arte, las del arte moderno siguen en su producción los ritmos de las modas que aseguran el consumo en masa. El arte del experimento, lo abstracto o lo informe, ha conquistado un puesto de privilegio en la economía mundial de la especulación. Tiene su prensa, su política interior y exterior, sus bancos de depósito, sus bolsas de valores, su promoción estatal, sus escuelas, sus profesores universitarios y sus críticos intelectuales. Éstos establecen las cotizaciones no por la calidad de la obra, un secreto que sólo ellos conocen, sino en función de las escalas de artistas famosos que ellos mismos establecen. Tal vez unas obras sean más valiosas que otras, pero los que permanecemos fieles a la obra de arte y al gran arte carecemos de criterios para distinguirlas.

Pese a mi pasión por los modernos (Monet, Cézanne, Degas, Van Gogh, Modigliani, Rodin), no espero encontrar algo inteligible en los apologetas del arte abstracto o experimental, con lo que pueda estar de acuerdo o en desacuerdo. Si hay algo verdadero o valioso para la humanidad en las obras del arte actual, ¿por qué nadie ha podido en más de un siglo explicarlo con lenguaje claro y concreto?, ¿acaso no saben los críticos que la jerga de sectas o profesiones siempre ha sido un recurso de la ignorancia o el fraude?

LA ESTATUA DE CONDILLAC

LA RAZÓN. LUNES 5 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El arte de lo informe puede ser interesante pero no bello. La belleza está en la expresión acabada de formas particulares de la materia física u orgánica que, más allá de las impresiones que inhieren nuestros sentidos, convierten las sensaciones materiales en emociones conmovedoras del espíritu humano. El valor estético de cada obra de arte corresponde a la calidad y magnitud de lo expresado en ella como emoción comunicable.

La informidad de la materia y el experimento con materiales inesperados pueden causar sensaciones interesantes, como las experimentadas por los adultos ante los primeros trazos infantiles o las novedades superfluas, pero no emociones orgánicas o morales que nos inquieten o conmuevan. El artificismo del arte de chocar ni siquiera rompe la inercia de la mente.

Lo feo y lo bello no agotan la escala de los valores estéticos. Esa escalera sutil también tiene peldaños para lo sublime, lo hermoso y lo terrible. La estética sólo excluye de su ámbito las sensaciones de placer y dolor que compartimos con los animales. La teoría materialista de las sensaciones, formulada por Condillac bien avanzado el XVIII, pudo ser adecuada para explicar el origen de las ideas, como hicieron los ideólogos del Instituto donde se matriculó Napoleón, pero inadecuada para fundar las bases de una estética que, en esa filosofía, sólo podría ser de lo sensacional.

La célebre metáfora de la estatua de mármol dotada de cerebro y carente de sentidos exteriores, a la que se comienza añadiendo el olfato, ilustra la creencia de que un solo sentido basta para crear la memoria, la distinción entre objetos y las ideas universales. Pero esa estatua, como los ordenadores de inteligencia artificial, nunca accedería al mundo de las intuiciones alógicas que inspiran las creaciones del gran arte ni a las emociones suscitadas por la contemplación de sus mejores obras.

Mi formación estética no proviene de la filosofía. Rechazo la consideración del arte como fuente de saberes sensibles inferiores a los saberes intelectuales de la lógica, como creyó el fundador de la estética como disciplina autónoma, Baumgarten. Lo que la emoción estética tiene de irracional está de sobra compensado con la autenticidad de las intuiciones de lo verdadero. Pero aunque comporte conocimiento intuitivo, la finalidad del arte es la contemplación. También rehúso la confusión kantiana de equiparar su objeto con lo que agrada universalmente. Un plato bien sazonado será un deleite para todos, no una belleza. Y la escultura helenística Laocoonte es tan bellísima como angustiada.

Más que de los primeros tutores y los primeros amores, como se ha dicho, en mi caso los criterios del gusto estético proceden de la Historia del arte. En ella encuentro todo lo que hay que sentir o saber para distinguir con fundamento objetivo los valores estéticos expresados en cada obra de arte, incluido el literario. Esto no quiere decir que la estética se reduzca a un buen conocimiento de la tradición artística, pero sí que las innovaciones estéticas han de responder siempre al sentido y a la función que dieron los grandes maestros a sus obras de arte, como expresión de nuevas intuiciones formales, que fueron inteligentes para la comprensión del mundo de su tiempo y conmovedoras para siempre de la vida ordinaria. No se debe olvidar que el gran arte complace porque evade. Cosa que no puede lograr el sensacionalismo artístico, sin más propósito que el de chocar.

Me encanta que la erudición en humanidades del profesor Martín-Miguel Rubio le permita descubrir paralelismos entre mis ideas y las de lo clásicos, de las que yo mismo no soy consciente. Pero me satisface mucho más que mis artículos de pensamiento político o estético lo distancien de su tragedia familiar, aún tan cercana, embarcándolo en nuevos viajes de ida y vuelta a la vieja Grecia y la antigua Roma.

BELLEZA NEGATIVA

LA RAZÓN. JUEVES 8 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Parece una idea absurda o un contrasentido del lenguaje. Se puede debatir sobre el carácter objetivo o subjetivo de lo bello que nuestros sentidos perciben en casos concretos y particulares. Se puede sostener que la belleza atribuida a todo lo que nos parece bello no tiene otro origen, ni más valor, que el de una convención social. Se puede afirmar incluso que la belleza, como todas las ideas universales, sólo es un nombre que designa un ideal sin existencia, ni posibilidad de existencia, en el mundo de las realidades. Lo que no parece coherente es negar a la belleza, concebida como ideal, convención o realidad, no ya su existencia, sino su propia esencia. Y, sin embargo, ésa es la función histórica que está cumpliendo con éxito arrollador el arte actual.

En la teoría estética, Schopenhauer creó el concepto de lo «bonito negativo» para designar el valor que le merecían las representaciones artísticas de lo repugnante y lo horrible. Con más pretensiones, Paul Valéry habló de lo «bello negativo» para indicar la condición negativa de todo lo inefable o indefinible. Pero mi tesis estética sobre la «belleza negativa» no deriva de esos antecedentes filosóficos, sino de la propia historia de la belleza como valor. Una historia que comienza antes que el arte, pues de otro modo a nadie se le habría ocurrido imitar sus manifestaciones naturales.

Hasta el final del romanticismo, la humanidad sólo conoció dos tipos de belleza, la natural y la revelada por los genios del arte. Aquélla procedía de la naturaleza creada por Dios y ésta de la inspiración divina de los autores de obras bellas. Pero la muerte de Dios, anunciada por Zaratrústa, no era sólo un acontecimiento referente a la fe religiosa, sino un designio de aquella modernidad inicial que interpretó el advenimiento de las masas, primero a la política y luego al consumo, como signo de la muerte de Dios y de todas sus excelencias. Entre ellas, la de la belleza.

No era justo que la belleza natural en el cuerpo humano creara tanta desigualdad social. Como sólo se iguala por abajo, la industria de la moda uniformó el aspecto de jóvenes y adultos con un mínimo de tela y un máximo de aparente sexualidad. La elegancia pasó a ser una antigualla.

Esteticistas y cirujanos plásticos igualan los rostros. Tampoco era justo tanta diferencia de belleza natural entre los paisajes municipales. Y como sólo se igualan urbanizándolos, se uniformaron costas, valles y montañas con el aspecto de una misma población. La belleza natural, retirada de la Naturaleza inmediata, tuvo que recrearse en los parques de la ciudad.

Pero no hay mayor injusticia, ni mayor separación en el destino de las vidas individuales, que las ocasionadas por la enorme diferencia de talentos. Esta desigualdad sólo podía remediarla el bajo nivel del sistema educativo, la igualación de las rentas profesionales y la distribución de subvenciones. Con las cenizas del nazifascismo, el Estado de los partidos emprendió las reformas reclamadas por la envidia social. La democracia material no podía tolerar que la belleza artística fuera patrimonio exclusivo de unos pocos genios en cada generación.

La producción y el consumo de cultura exigían un tipo igualitario de belleza negativa, que nadie comprendiera y todos pudieran crear y admirar. Bastó trasladar al arte la necesidad de novedades sin contenidos nuevos, o incompletas de significado, que la sociedad de la información requiere para abastecer la insatisfacción. Tamaños colosales reemplazan la anterior grandeza de la obra de arte. Nuevos materiales sólidos pegados a las telas hacen innecesario el oficio de pintor. La abstracción no admite grados que permitan referirla a algo real que la memoria de las emociones pueda recordar. Las artes de la belleza negativa no inquietan ni emocionan. Pero, con la disonancia de lo informe, fundaron el «estilo resignación».

BELLEZA INDECIBLE

LA RAZÓN. LUNES 12 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA-TREVIJANO

El arte contemporáneo pretende ser realista, al modo de la ciencia, porque no trasciende el mundo de las realidades materiales. Únicas entidades que a su parecer tienen existencia. Un cuadro es lo que es y no lo que simboliza o representa. Pues todas las ideas, por ser esencias de orden ideal, son indescriptibles e irrepresentables. Lo indecible, en tanto que cualidad denotativa de una Nada concebida como ausencia y no como negación de algo, impone silencio y no puede ser objeto de representación artística.

La finalidad del arte moderno, producir sensaciones físicas y no emociones espirituales, lleva a la incesante búsqueda de novedades en la materia y en la experimentación de materiales. La absoluta abstracción, un lienzo en blanco, sería la única manera de expresar la inefabilidad de la Belleza. El arte figurativo, por ser evocador de ideas universales sin existencia, realiza una impostura de orden teológico. El ateísmo artístico impone la infirmitad de la materia. Ésa es la metafísica del arte moderno.

Si esta creencia fuera sincera, los pintores y escultores de la abstracción y el experimento no pondrían al pie de sus obras insignificantes títulos significativos de lo inefable. No llamarían maternidad a un amasijo indiscernible o infinitud a un artefacto puntiagudo. Pues la explicación formal destruye la justificación artística de lo informe explicado.

Ciertamente, la idea de Belleza es indecible como entidad intelectual, pero no como nota común a todo lo que es bello en particular. Los sufrimientos y placeres físicos muy intensos también son inefables. Nadie puede decir a otro un dolor de muelas o un orgasmo. Y, sin embargo, existen. La inefabilidad no es condición de la Nada sino de lo inconmensurable o imponderable. Lo indecible en el lenguaje ordinario o filosófico es expresable por el arte. Ésa es la virtud que lo justifica. Y el arte moderno, al despreciarla en sus representaciones, se niega a sí mismo como arte.

La gran música, la novena sinfonía por ejemplo, expresa emociones oceánicas que todos pueden sentir y las palabras no pueden describir. Nadie ha expresado el sentimiento universal de culpa, ni siquiera Freud, como lo hizo Masaccio con la pintura de la infeliz pareja expulsada del Paraíso. Ningún teólogo ha expresado el sentido expiatorio, y no sólo redentor, del sacrificio de un hombre inocente, como lo hizo Donatello en la Pasión de Cristo esculpida en los Púlpitos de San Lorenzo. Los ángeles musicales de Melozzo de Forlì y «El Grito» de Munch desmienten la idea romántica de que el sonido no es representable en las artes plásticas.

Cuando se dice de una obra de arte que expresa una belleza inefable no se está diciendo que representa la belleza en sí, abstraída de todo lo bello que pueda imaginarse o contemplarse, sino que la expresión de lo concreto y particular que esa obra realiza de modo magistral, con su representación acabada y completa de algún aspecto del mundo, alcanza la dimensión universal de la belleza, precisamente a causa de la completud de lo expresado, sin necesidad de concepto que la explique o defina. Yo estaría de acuerdo con la definición kantiana de la belleza (lo que agrada universalmente sin necesidad de concepto) si no fuera porque excluye de ella lo sublime y lo terrible. Que pueden ser manifestaciones de belleza más susceptibles de expresar lo inefable.

La Piedad de Miguel Ángel es sumamente bella porque la emoción que expresa, más allá de la que despierta el drama religioso representado y de la forma elegante de tratar el mármol, llega a comunicarnos, por medio de la intuición, la vivencia conmovedora de la piedad en todas las modalidades de su existencia (una idea inefable), mejor que en cualquier tratado de los sentimientos morales. Aquel genio no compuso una piedad particular, sino la piedad universal. Algo indecible, pero representable.

DIBUJAR Y PENSAR

LA RAZÓN. JUEVES 15 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Nunca me había detenido en averiguar por qué las personas habituadas a pensar por sí mismas se sienten tan atraídas por la sencilla belleza que expresan los más simples dibujos o esbozos de los grandes maestros. Ahora, al idear este artículo, creo haberlo comprendido. Nada se parece tanto al proceso de dibujar un objeto físico, con trazos negros sobre una superficie blanca, como el proceso de pensar una cosa social, con ideas claras sobre un fondo confuso.

Se puede ver enseguida que el propósito es el mismo en ambos casos. Definir, poner límites, contornear con precisión, siluetear con elegancia el objeto dibujado o la idea pensada. Pero lo llamativo, por ser inesperado en actos que requieren habilidades tan opuestas, es que los modos de hacerlo, los ritmos de vaivén entre observación y ejecución, descomposición y composición, análisis y síntesis, sean también los mismos.

Mientras se dibuja, el trazo manual va borrando la memoria gráfica que se tenía del objeto antes de examinarlo, y modificando las líneas virtuales de la visión directa del mismo. A cada instante, la mano ha de vencer la resistencia que le opone el ojo. Mientras se piensa, la guadaña mental va desbrozando de malezas culturales los lugares comunes, y cambiando las marcas habituales que la tradición, el interés o el poder ponen en las ideas.

El gran dibujo no copia las apariencias de los objetos. Entre ellas y la visión ordinaria se interpone la voluntad de mirar los rasgos de intensidad que principalmente definen las cosas cotidianas. El dibujante genial no las ve de manera distinta a la común. No existe ojo de artista, pero sí mirada creadora. Una mirada acostumbrada a ver en los objetos, cuando se detiene en ellos para recrearlos con una ficción que los represente, la intimidad que les presta el hecho de ser observados dentro de una experiencia vivida a solas con ellos, y no en tanto que cosas meramente vistas o utilizadas. Es más fácil dibujar de memoria que del natural.

El resultado final acusa la enorme distancia que separa, de un lado, lo que todos ven del mismo modo en los objetos conocidos, o entienden igual en las ideas corrientes, sin percatarse a conciencia de lo que ven o piensan, y de otro lado, lo presentado como verídico en los trazos del dibujo o lo propuesto como verdad en el discurso lógico. Dibujar y pensar no es reflejar en un espejo indiferente las imágenes que todos ven o se hacen del mundo. El artista y el pensador comunican una experiencia. La de haber vivido con intensidad el objeto mirado o la idea pensada. Sin embargo, la sociedad reacciona de manera mucho más benévola y comprensiva a la originalidad de la visión creada por la mirada del artista, que a la novedad de la razón salida de la mente del pensador. En el primer caso, la opinión tranquiliza su sentido común creyendo en el absurdo de que los artistas ven las cosas tal como las dibujan. Eso le permite a la sociedad disfrutar del arte sin alterar su percepción de la realidad física. Es un lujo de extravagancia que puede permitirse sin peligro. En el segundo caso, la conciencia social rechaza o ignora todo argumento racional que pueda perturbar el acomodo de los pueblos a las ideas de utilidad que orientan, en sentido conservador e irresponsable, su percepción tradicional de la realidad moral. A la intelectualidad del dibujo y a la del pensamiento les acecha también el mismo riesgo de dogmatismo. Es decir, la creencia de que son la única verdad del arte plástico o del conocimiento. Me viene a la memoria una anécdota que retrata este pecado capital. El famoso dibujante Daumier entró en una galería parisina en cuyo escaparate había un óleo de vibrante colorido y expresión desdibujada de un paisaje cercano. ¿Cómo tiene la osadía –le dijo al propietario, que lo había– reconocido de exhibir esa pintura tan escandalosa y de tan nulo valor artístico? Era un Monet.

EVOLUCIÓN DE LA ESTÉTICA

LA RAZÓN. LUNES 19 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Cambia la manera de estar el hombre en el mundo y se suceden las civilizaciones. Factores y frutos de esos cambios materiales, la técnica y la ciencia progresan en el dominio y uso de las fuentes de energía. Cambia el modo de comprender esos cambios y las culturas establecen, con religiones y artes contemplativas, los interrogantes y respuestas de la humanidad a los misterios de la vida. Por ser fundadoras de los modos de ser en el mundo, la teología y la estética nacieron juntas y evolucionaron de forma paralela. El conocimiento de este paralelismo cultural puede alumbrar el sentido estético del arte futuro que sustituirá al de ahora.

A la teología natural, la de los dioses griegos, correspondió el dominio estético de la belleza natural, la del cosmos, y su imitación estática por el arte arquitectónico y escultórico de los hombres. A la teología revelada, la de los Libros Santos y la del «Corpus hermeticum», respondió el Renacimiento con la estética de la belleza revelada en las creaciones artísticas de los grandes genios. A la teología sin Dios, la teología negativa y radical derivada del anuncio de la muerte de Dios, correspondió con exactitud la estética sin belleza de la modernidad, la belleza negativa del arte contemporáneo. Falta por saber si a la teología de la liberación, que sucedió a la negativa, responderá una estética de liberación de la belleza de su cautiverio actual.

La teología no es conocimiento de Dios, algo inefable, indefinible e indescriptible, sino un saber decir de la divinidad en el discurso de la lengua o en la vivencia de la emoción mística. La estética tampoco es el conocimiento de la belleza, una idea universal tan inefable como la de Dios, sino un saber decir de lo bello inscrito en el libro de la naturaleza o en la vivencia de la emoción artística. Nada se asemeja tanto a la esencia de la divinidad, manifestada en la creación de lo bello por naturaleza, como la esencia de la belleza expresada en las creaciones del arte genial.

Dios y Belleza dejan de ser inefables cuando son representación de valores. El anuncio de la muerte de Dios no era noticia de un acontecimiento referente a su existencia. Su muerte mundana se confundió con el asesinato continuo de la esencia ética de lo divino, como al mismo tiempo se asesinaba la esencia estética de lo bello. El ateísmo y el gran arte, fundados en la Naturaleza, eran inocentes del crimen deicida que instaló el nihilismo en lo humano, no como imposibilidad de saber algo del mundo, sino como negación de la ética y la estética.

La transición del iluso XIX al terrorífico XX la anunciaron, con la muerte de Dios y de la Belleza, dos genios intuitivos de una modernidad que se avecinaba galopando hacia la deshumanización de la vida y del arte. La teología radical y negativa de «Así hablaba Zaratustra» demandaba la estética radical y negativa de «Las señoritas de Aviñón». Quien no vea esta simbiosis, entre nihilismo ético y cubismo estético, no comprenderá la universalidad de la tragedia vivida con la geometría cúbica del estado totalitario y el sometimiento del arte a la voluntad de potencia mundana.

Nietzsche representó para la teología negativa de Dios lo que Picasso para la estética afirmativa de la Nada. Éste desfiguró la representación plástica de rostros y cuerpos humanos para esconder todo asomo de humanismo en un mundo sin belleza. Aquél puso en la voluntad de poder de los superhombres la impiedad inhumana de un mundo sin Dios.

Las ideologías totalizadoras agotaron en guerras, holocaustos y campos de exterminio su caudal destructivo de toda forma de humanidad, pero el arte que las precedió y acompañó, salvo el del idiota realismo socialista, sigue destruyendo, con abstracciones del vacío y experimentos de materiales, la posibilidad de un clima cultural donde renazca el gran arte de la belleza.

ARTISTAS Y ARTIZANOS

LA RAZÓN. JUEVES 22 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Los antiguos criterios que distinguieron a los artistas de los artesanos a partir del Renacimiento ya no tienen vigencia. La perdieron hace más de un siglo. Aquellos criterios nunca estuvieron basados en la calidad estética del producto. Los grandes ebanistas parisinos del XVIII dieron al mueble una belleza superior a la de muchas esculturas y pinturas de esa época, que se admiran en los museos.

La cotización de aquellas piezas artesanales, firmadas por sus creadores, era entonces mayor incluso que la de los pintores más famosos, y de la que hoy tienen en el mercado de antigüedades. El amueblamiento de un salón o un gabinete valía tanto como grandes propiedades inmobiliarias. La pasión femenina por el mueble bello arruinó a muchos aristócratas antes de la Revolución y a notables burgueses durante el Directorio y el Consulado.

La distinción fundada en la inutilidad de la obra de arte perdió después su sentido inicial. La belleza del diseño en los productos artesanales les hicieron perder su valor de uso y ganar plaza de honor, junto a las mejores pinturas y esculturas, como objetos ornamentales de grandes mansiones.

El gran arte de la imagen nació con esa vocación decorativa de Iglesias y Palacios. En consagrados pintores (Pinturicchio, Veronés, Wateau, por ejemplo) el efecto decorativo de sus obras prevalece sobre la función descriptiva o emotiva de lo representado. La fabricación artesanal de los estampados en «toile de Jouy» bajó la estimación y demanda de la pintura. La novedad introducida en las sociedades industrializadas está en que la decoración de interiores ha devenido una necesidad urbana, cuyo consumo en masa abastecen por igual artistas, artesanos y artizanos.

Si no es por la diferencia de belleza o de utilidad, ¿en qué se distingue un objeto artesanal de una obra de arte? La respuesta ha sido siempre la misma: por su modo de producción. Cuando la idea precede y reglamenta en todas sus fases la ejecución, no puede haber arte sino industria. Cuando la obra manual realiza en todas sus partes un proyecto sometido a las reglas tradicionales del oficio, hay artesanía pero no arte. Cuando la novedad está en el proyecto y no en su ejecución, puede haber originalidad artesanal pero no creación artística. No hay posibilidad de arte si la invención no surge de la propia acción. Conforme a las exigencias del trabajo sobre la materia, el artista va dando forma a las figuras de su imaginación. El arte obedece a estas dos máximas: la inspiración sólo inventa trabajando con la materia y sólo la naturaleza es maestra de la inspiración de los maestros.

He planteado este tema porque no es fácil de catalogar el arte actual de lo informe, lo experimental y lo abstracto. En los cuadros que representan un solo color o unas líneas geométricas, parece pura artesanía, es decir, simple ejecución de un proyecto. Son pensados por completo antes de ser realizados. La idea precede a la obra. En cambio, parece arte en las obras experimentales de nuevos materiales (colage, arpilleras, acrílicos, etcétera), que son ideadas sobre la marcha a partir de las primeras impresiones de la materia ensayada. Aunque los demás ignoren el sentido de sus innovaciones, el autor deduce sus formas definitivas de las improvisaciones que su trabajo de tanteo imprime en la materia. Sólo que la naturaleza no ha sido su maestro. Por eso no es arte genuino.

En la resistencia del objeto a convertirse en obra, la facilidad y las herramientas favorecen al artesano y perjudican al artista. En la definición de las formas, el artesano es un esclavo y el artista un amo. Las constricciones que la materia impone a las formas vedan la fantasía. Y la imaginación creadora está descartada del proyecto artesanal. Pero la fantasía es representable, como en la magia, por medio de trucos que esconden la oposición de la materia a las formas fantasmales. Artificiar o artizaranar la materia con fantasías es el arte de los actuales artizanos.

ARTE DE MIRAR EL ARTE

LA RAZÓN. LUNES 26 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Se ha escrito mucho y bien sobre el arte de leer una obra literaria. Poco sobre el modo de escuchar una pieza teatral o una sinfonía musical. Y nada, salvo la distancia a que debe colocarse el espectador, sobre la manera de mirar y contemplar una obra de arte plástico. Y, sin embargo, el miramiento, que es un cuidado en el mirar y un respeto a lo mirado, condiciona la duración, calidad e intensidad de la admiración y disfrute de las artes de la imagen.

Sin miramiento no hay dignidad en la mirada a lo bello, sea espectáculo sobresaliente, rostro de mujer expresiva de belleza o pieza de arte. La vista alcanza la visión de todo con la misma indiferencia pasiva, pero cada objeto merecedor de atención singular pide que se le mire de manera activamente diferente. El miramiento hace ya una primera especulación sobre el placer o displacer del objeto mirado. Los griegos llamaron teoría al acto de mirar los espectáculos, y teórico al observador o contemplador de los mismos. Con el arte de mirar comenzó la reflexión filosófica.

Es un error suponer que las bellezas del arte de la imagen saltan a la vista y gratifican al espectador al modo natural y pasivo como la vista recorre, sin posarse, las cosas de la Naturaleza. ¿Dónde estaría entonces la socialidad de la belleza artística? ¿En las fuentes sociales de la inspiración solitaria del artista? Sin la cooperación contemplativa de los admiradores del arte no habría sido posible el nacimiento de la estética. Y sin saber mirar un dibujo, una pintura o una escultura no se podrían captar, en toda su extensión e intensidad, las bellezas descriptivas o emotivas que expresan.

El instante supremo del miramiento se produce, como en la subyugación hechicera que prende nuestros ojos en los de una mujer atractiva, cuando la obra de arte devuelve la mirada y nos descubre el secreto de su belleza.

Ése es el momento contemplativo de la recreación. El tiempo y la distancia se desvanecen al comenzar una nueva vivencia de la creación. El artista no domina el ritmo ni la extensión de las emociones estéticas del espectador.

Cada generación cultural completa, sin agotarla, la potencia expresiva de las obras geniales. A solas con esas obras vivimos, en lapsus indefinidos de intimidad, no ya la solitaria inspiración del artista, siempre inacabada de expresión, sino todo lo que siendo expresable, en su ya de por sí bella apariencia, quedó retenido en las prometedoras insinuaciones de su forma material. Ahí reside el misterio de su encanto permanente y de nuestro encantamiento participativo.

A la belleza la ofenden los miramientos excesivos o defectuosos. Hay exceso ofensivo en la crítica profesional que pone en las obras de arte cosas, conceptos y significados que ellas no contienen en sus expresiones, bien porque están inexpresadas siendo expresables, o bien porque las abstracciones y los materiales informes permiten deducir de ellos todo lo que se quiera, incluso las mayores sandeces. Los artistas que se sienten halagados por esta crítica, tan ininteligible como las obras comentadas, carecen de sentido del honor artístico.

Pero también hay ofensa a la belleza cuando falta, en el miramiento del que la contempla, la sensibilidad o la cultura indispensables para percibir en su expresión la armonía inteligente que la vida interior de la obra, no la del artista, presta a la materialización de las formas bellas.

Las sensaciones físicas no se convierten en emociones morales si no anticipan valores o ideales de la vida de la razón o del espíritu de humanidad. Lo que solamente complace a los sentidos corporales, sin trascenderlos, no es una cualidad bastante para definir el arte de la belleza.

Lo más parecido al adecuado miramiento de una obra de arte plástico es el modo especial de mirar que tiene la potencia de amar, cuando su mirada queda prendada del atractivo personal que le produce encantamiento.

EL SENTIMIENTO ESTÉTICO

LA RAZÓN. JUEVES 29 DE AGOSTO DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

En virtud de un sentimiento estético anclado en todas las pasiones primarias, el arte de lo bonito nos hace espectadores complacientes de nuestras inclinaciones comunes; el arte de la belleza, de nuestras ambiciones individuales; el arte de lo sublime, de nuestros temores naturales; y el arte de lo informe, de nuestros horrores sociales.

El gran arte no expresa las pasiones al desnudo, en su momento victorioso. Eso sería cínica impudicia, que en nada complacería a nuestras debilidades ni satisfaría la necesidad de alimentar nuestra propia estima. Lo que expresa el arte es el movimiento contrario del alma. O sea, la paz interior que consigue la doma de las potencias peligrosas, la reconciliación del individuo con el mundo, que las reglas del arte permiten contemplar mediante la representación de alguna pasión vencida, mitigada o distraída de su objeto. La música embelesa amansando las fieras de los instintos.

A pesar de su anclaje en los instintos pasionales y, por tanto, de su extensión universal a todos los humanos, el sentimiento estético es la peor conocida de las emociones y la más susceptible de ser personalizada. Se cree que ese sentimiento es independiente de las pasiones egoístas y una mera cuestión de gusto o de sensibilidad personal. La vigencia de esta opinión demuestra el fracaso de la reflexión objetiva sobre la estética. La causa de esta frustración parece estar en la visión del arte como proceso cautivador del artista y del espectador en las pasiones que los dominan, y no como método liberador de las pasiones que remedia o vence con la disciplina de cada oficio artístico.

El arte de la danza apacigua, con ritmos cambiantes, el deseo corporal. El arte del boxeo y el de la esgrima, la cólera. El arte ecuestre, el miedo a la potencia animal. El arte del troteo, el temor a la muerte. El arte de lo bonito libera de la pasión por la barata economía de lo grosero. El arte de la belleza, de las pasiones sociales que dependen de la opinión. El arte de lo sublime, de las pasiones instintivas. El arte de la modernidad, de la pasión de entender las cosas del mundo.

En todas las artes hay algo pasional que se supera o disimula. El arte de lo informe y la abstracción sublima el odio de la idiotez a la inteligencia y de la fantasía a la imaginación. Lo admirable del arte no es que pueda complacer con mayor intensidad a los espíritus puros, liberados de pasiones atroces. Salvo en el sentimiento místico, la pureza no es el mejor estado para buscar y encontrar lo bello en el arte.

No se puede crear belleza, ni reconocerla y admirarla, sin estar plenamente inmersos en vidas de vanidades miserables, de sufrimientos o desgracias, de ambiciones insatisfechas, de adversidades y peligros, de ignorancia y pobreza. En suma, de ineducación y vulgaridad. El arte se debilita a la vez que las pasiones vitales. Pues su finalidad no es expresar toda clase de sentimientos, sino únicamente las emociones salvadas de los abismos de crueldad o rudeza donde se precipitaban. El sentimiento estético consiste en la capacidad de las pasiones primitivas para reconocerse salvadas en la contemplación transitoria de la belleza artística. El arte evade porque suministra esa autocomplacencia efímera.

El sentimiento estético no es un «a priori» de la sensibilidad, independiente de las pasiones instintivas y de la experiencia, como pensó Kant. No hay la menor paradoja en que los nazi se emocionaran con la música de Wagner y la mafia siciliana con el «bel canto». Antes al contrario.

Cuanto mayor sea la tensión emocional que la crueldad imprima a las ambiciones de poder y dinero, mayor será el placer de la contemplación de obras de arte donde su belleza exprese la domesticación de esos instintos primitivos. Es la clave de la profunda ironía de Woody Allen: «cuando oigo a Wagner me dan ganas de invadir Polonia».

LA PINTURA MODERNISTA

LA RAZÓN. LUNES 2 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Personas cultas y sensibles, desconcertadas por la continua organización de exposiciones de pintura modernista, cuyo valor estético o artístico les parece imposible de alcanzar, me han sugerido que emprenda la arriesgada tarea de entrar en ese mundo esotérico y mercantilizado, para salir de él con el botín de algún criterio objetivo que les permita distinguir, en tanto que profanos inteligentes y abiertos a las novedades, lo que hay de arte, de fracaso o de fraude entre tantas obras que les parecen igualmente insignificantes, pese a sus a veces colosales tamaños, por carecer de significado inteligible y no ser apropiadas para decorar ambientes de refinamiento cultural.

Las ideas básicas que sostienen mis reflexiones sobre el arte y la causa de mi negación de valor estético a la mayor parte de la obra plástica producida en el siglo XX, las puedo resumir así:

1. «La belleza no consiste en la emotiva expresión de una pasión triunfante, sino en la de una pasión domada, vencida, mitigada o disimulada mediante reglas del oficio».

2. «Los intentos de representar materias sin forma o formas sin materia responden a ideas intelectuales, propias de la ciencia y la filosofía, que no son expresables con imágenes, pues la presencia de la razón en el arte no fundamenta por sí sola la razón del arte».

La inobservancia de alguna de estas dos normas objetivas ha conducido a la arbitrariedad estética, al artificio del gusto, a la frustración del arte de la belleza y al fraude mercantil. En la noche del arte todas las obras parecen pardas. Y el espectador no sabe por qué motivo unas son llamadas geniales y otras, aparentemente iguales, condenadas al silencio del anonimato.

Trataré de poner cierto orden en el caos estético que alinea las frustraciones artísticas de Mark Rothko o de Kooning y los fraudes de Andy Warhol, por ejemplo, junto a las excelencias pictóricas de Jackson Pollock o Francis Bacon. A este fin, ilustraré mi visión del arte modernista con una serie de comentarios sobre famosas obras maestras que, después de los impresionistas y Van Gogh, dieron carácter a la pintura de la modernidad con un tratamiento inconformista de la relación entre materia y forma.

Este método me permitirá reducir luego el casi centenar de pretensiones de escuelas o estilos modernos (aparte de las variantes del realismo figurativo y de la experimentación con nuevos soportes y materiales) a sólo seis matrices fundadoras: la simbólica, la primitiva, la formalista o geométrica, la deformista o grotesca, la informal o abstracta y la amorfa o materialista.

Esta clasificación, exclusivamente basada en criterios pictóricos, es ajena por completo a las intenciones subjetivas de los artistas y a las especulaciones literarias de la crítica profesional y los grandes marchantes. Excluyo como categoría al expresionismo alemán porque no es un fenómeno moderno, porque toda imagen, incluso la amorfa, expresa algo definitorio de la obra y, sobre todo, porque lo más expresionista en lo humano son las expresiones de los retrasados mentales, los locos o los borrachos. Y a nadie se le ocurriría llamar estilo a la continua expresión pictórica de esos visajes enfermizos del rostro.

La única herramienta de que dispongo para aventar la paja y ver el grano del arte en la producción industrial de la pintura modernista, es la que me prestan las innovaciones estéticas de las obras maestras del siglo XX, especialmente las que tuvieron lugar antes de la primera guerra mundial y las traídas a Europa, acabada la segunda, por algunos maravillosos pintores americanos. El conocimiento analítico de la estética de esas obras permitirá descubrir, con cierta facilidad, los fracasos y los fraudes de las imitaciones de estilo modernista que están llenando hoy las galerías y los museos de arte moderno.

«EL GRITO» DE EDWARD MUNCH

LA RAZÓN. JUEVES 5 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Esta pintura noruega de 1893, obra maestra de las inspiraciones locas del arte, inicia el camino del modernismo. Un cadavérico adolescente solitario lanza un grito de sufrimiento moral insoportable, sin desgarrar la conciencia de una sociedad civilizada, que pasea tranquila en la pareja burguesa a su espalda, y sin perturbar el orden ciego de una naturaleza, donde la luz uniforme del atardecer lo mismo presagia noches de muerte al individuo como de reposo y renovación para la especie.

Poco importan las motivaciones psicológicas del artista, un neurótico como Van Gogh. Eso queda para los especialistas. Tampoco interesa ahora el simbolismo ideológico de la obra. Eso sólo es fuente de placer intelectual. Lo que de verdad cuenta para el progreso del arte, y para la explicación objetiva de la emoción sensorial que produce la contemplación de este tétrico pastel sobre cartón, es el nuevo modo pictórico de hacer sublime lo angustioso, de convertirlo en «la belleza de lo terrible que aún podemos tolerar» (Rilke), de conseguir que la pasión inspiradora de esta pintura, el miedo pánico a la muerte, esté controlada y superada por la pasión implacable de vida en la Sociedad y la Naturaleza.

La innovación iconográfica, pintar un grito, contra la tradición romántica que consideraba imposible o feo expresar muecas de sonido en el arte plástico, tuvo una influencia inmediata en el expresionismo alemán. Pero es en la técnica pictórica, en las reglas del oficio, donde Munch introdujo las dos novedades contra los dogmas del impresionismo, pintar de memoria y con luz atenuada, que dieron originalidad a su pintura enfermiza, haciéndola precursora del simbolismo y del conceptualismo.

Recuperada su salud mental, y ya sin más talento que el de su oficio, el artista lo confesó: «Pintaba de memoria las líneas y colores que afectaban a mi ojo interno, sin los detalles que ya no estaban ante mí. Pintaba las impresiones de mi infancia, los colores apagados de un día olvidado».

La luz del mediodía solar hizo radiantes los duros arabescos de la pintura de un Van Gogh influido por Millet. La luz del ocaso hizo mortecinamente uniforme la visión de la naturaleza y la humanidad en un Munch que fundió las enseñanzas de Gauguin con las del genial holandés, permaneciendo no obstante fiel a la revolución de los impresionistas en la eliminación de la perspectiva geométrica.

Salvo la baranda quitamiedos de la carretera que atraviesa el cuadro en diagonal, la perspectiva en «trompe l'oeil», que dominó la pintura desde su descubrimiento por los florentinos del Quattrocento hasta Monet y Pissarro, ha sido sustituida en «El Grito» con la superposición de tres planos distanciados por la intensidad del color, pero unidos por un mismo movimiento ondular.

El trazado curvilíneo enlaza verticalmente los pliegues del abrigo del niño angustiado a los de la hondonada delimitadora de la lengua de tierra azul, que bordea la ensenada antes de subir, ennegrecida, hasta el perfil de las colinas, sobre las que bandas crepusculares de púrpura y oro en el cielo rematan, con movimiento horizontal, esta armónica composición.

Si el niño gritando hasta ensordecer hubiere sido pintado sin entorno, si su terror se presentara ante nosotros aislado de la sociedad que lo ignora y de la naturaleza que lo supera, la pintura carecería de grandeza y su mérito no rebasaría los límites artísticos de la caricatura, como es el caso de la mayoría de las obras expresionistas. Y si el sombrío paisaje se hubiera pintado sin el niño angustiado, sin el espanto de algún drama natural, el cuadro carecería de sentido humano, como le sucede al intelectualismo sin emoción artística de gran parte de la pretenciosa pintura simbolista y conceptualista que, sin saber por qué, se ha metido en los museos.

LA REVOLUCIÓN DE CÉZANNE

LA RAZÓN. LUNES 9 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La revolución de los impresionistas no era tan radical como parecía. Más luminosa y vibrante que profunda, revocó con pinceladas difusoras de la luz la fachada de la naturaleza, rodeándola de una atmósfera encantadora que dejaba intacta la estructura tradicional de la pintura. Sustituyó con las sensaciones espaciales del color, para conseguir el mismo efecto óptico, las líneas de fuga que permiten crear en un plano bidimensional el ilusionismo de la tercera dimensión. El entorno hacía etéreos y brillantes los objetos. El prodigio de la luz coloreada en las superficies sin contorno lineal maravilla al espectador. El arte de la suma belleza sensorial se independizó con Monet de la realidad de las cosas materiales. Un sueño.

El atractivo de la pintura impresionista era tan irresistible que incluso un naturalista como Emilio Zola no comprendió el sentido de la segunda revolución pictórica, la de su íntimo amigo Paul Cézanne. Amistad que se rompió cuando el novelista describió al pintor alejado de la bohemia parisina (bajo el personaje Lantier de la novela «La obra», réplica a «La obra maestra desconocida» de Balzac), como un artista fracasado a causa de su teoría estética. Y, sin embargo, ha sido esta profunda teoría natural del arte plástico, deducida de la pintura genial de Cézanne, y no de la ingente obra de Picasso, la que ha inspirado casi todas las grandes creaciones del siglo XX, desde el cubismo a la pura abstracción.

La admiración de Cézanne por los pintores venecianos del XVI le hizo ver que la coherencia de un cuadro dependía de su respeto a la que muestra la naturaleza, donde los tonos de color y las formas están «interpenetrados y revueltamente entrelazados». En consecuencia, la pincelada no debía dispersar los colores para reflejar la luz desde la superficie de las cosas en un momento efímero (impresionismo), sino concentrarlos en una organización estable donde color y forma «se colocaran, se dieran la mano y se sostuvieran», como en la naturaleza.

Si quiere ser verdadero, además de bello, el arte no debe imitar la naturaleza, pues solo imitaría sus apariencias, sino inventarla de modo paralelo, recrear sus profundidades y expresarlas en composiciones o construcciones de los colores que «surgen de las raíces del mundo» en formas geométricas reducibles a cubos, esferas y conos. Los paisajes de la montaña de «Sainte Victoire», vistos desde la propiedad rural de Cézanne (Aix en Provence) a comienzos del siglo XX, son más arquitectónicos que impresionistas.

En la bellísima pintura sistemática de Cézanne encontraron fundamento todos los movimientos artísticos posteriores al impresionismo. Salvo Matisse y los fovistas, que respetaron el principio sagrado de la composición integral, las demás vanguardias desarrollaron de modo unilateral, y por tanto, deformado, alguno de los elementos geométricos integrados en las sabias composiciones del indiscutido Cézanne, mediante la explotación de las posibilidades expresivas de los cubos (Braque, Picasso, Gris, Duchamp), de los tubos (Léger), de las esferas y prismas (Dufy, Delaunay, Kupka) y de los conos (Chirico y la pintura metafísica italiana). El cubismo abstracto (Villon, Segal) y la pintura musical (Kandinsky) derivan de la estética de Cézanne. Incluso el prodigioso Modigliani pintó el cuerpo humano al modo de las famosas naturalezas muertas del maestro.

«La emoción de la naturaleza es la base de cualquier concepción del arte. En ella se basa la grandeza y la belleza de la obra futura. El conocimiento de los medios de expresar nuestra emoción no es menos esencial, y sólo se puede adquirir tras una larga experiencia». Estas palabras de Cézanne, que tardaba veinte minutos entre pincelada y pincelada, expulsan del arte a las geometrías planas en cuadrículas delineadas (Mondrian) o en manchas rectangulares de límites imprecisos (Rothko), que no superan en emoción a los muestrarios comerciales para elegir color en automóviles o paredes.

LUJO, CALMA Y VOLUPTUOSIDAD

LA RAZÓN. JUEVES 12 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA-TREVIJANO

Antes de la primera guerra mundial, los herederos del impresionismo esbozaron en París todas las corrientes artísticas del modernismo actual. Bajo la sombra protectora de Pissarro, Seurat formaba los colores de los objetos en la retina con la técnica puntillista, y su discípulo Signac, con la divisionista. Contra esa tiranía de la física del color, los «fauvistes» (Derain, Marquet, Vlaminck, Rouault, etcétera) retornaron a las composiciones planas de Gauguin y los arabescos expresionistas de Van Gogh. Pero el líder del grupo, una de las mayores inteligencias pictóricas en la historia del arte, no se apartó del clasicismo de Cézanne. Entre 1904 y 1905, Henri Matisse se fue a Saint Tropez con su amigo Signac, y allí convirtió en obra plástica la poesía de Baudelaire: «Tout est ordre et beauté. Luxe, calme et volupté».

En este bellissimo óleo (Museo d'Orsay, 98 x 118 cm) está definida la nueva visión de la pintura moderna. El objeto pintado no tiene interés por sí mismo. Es el entorno lo que crea el objeto. El propio Matisse lo dirá mejor: «He trabajado durante toda mi vida delante de los mismos objetos, que seguían dándome la fuerza de la realidad. Mi espíritu lo dirigía hacia todo lo que estos objetos habían representado para mí y conmigo. Un vaso de agua con una flor es diferente de un vaso de agua y un limón. El objeto es un actor. Un buen actor puede tener un papel en diez obras diferentes. Un objeto puede tener un papel diferente en diez cuadros diferentes».

Una jarra y unas tacitas de porcelana puestas sobre el mantel en una mesa tienen un valor de cotidianidad diferente al valor de lujo que tendrían en un mantel extendido sobre la arena de la playa. No es igual el erotismo de seis mujeres desnudas y un varón vestido tomando café en la habitación de un burdel que la voluptuosidad de hacerlo en la playa. Tampoco es el mismo objeto una barca de pescador faenado en el mar que varada en la playa. Hasta aquí el cuadro de Matisse es meridiano. El secreto de su pintura está en cómo ha podido llegar a integrar las pasiones de lujo y voluptuosidad en una calma que exprese orden y belleza.

El análisis de esta pintura confirma mi teoría de que el gran arte consiste en la expresión de una pasión que ha sido dominada por las reglas del oficio. El lujo y la voluptuosidad de lo representado en el cuadro están doblemente entornados, es decir entrevistados y rodeados, por la calma que los encuadra en el orden y belleza de la naturaleza en una tarde apacible de verano. La cuestión está en la técnica que permitió a Matisse dar a su pintura una expresión tan poética y equilibrada como la del propio Baudelaire.

El orden lo consigue el clasicismo de la composición. La horizontalidad del paisaje está asentada en el espacio por la verticalidad de un tronco de pino en primer plano y del mástil de la embarcación en plano medio. La profundidad está marcada, sin líneas de fuga, por la diagonal del palo que cruza el mástil enrollando la vela y las cuatro ramitas del pino señalando las cuatro orientaciones del espacio.

La expresión de calma proviene del modernismo neoimpresionista en el tratamiento del color. La ausencia de tensiones o conflictos, entre una humanidad placentera y una naturaleza sosegada, la hace visible la identidad de los pequeños trazos de pincel rojo y azul con los que se colorean por igual firmamento, tierra, mar, vegetación, objetos y figuras humanas. Un homenaje a la técnica divisionista de Signac, que es el hombre vestido y sentado a la vera de las mujeres desnudas. La belleza sensorial del conjunto expresa la belleza moral de la plácida situación.

Un año después Matisse pintó «La alegría de vivir». Un cuadro que lo consagró como maestro de los artistas europeos congregados en París, al que el ambicioso Picasso respondió, para disputarle ese liderazgo, con el disparate pictórico de «Las señoritas de Avignon».

LAS SEÑORITAS DE AVIÑÓN

LA RAZÓN. LUNES 16 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA-TREVIJANO

En el año 1907 Picasso tenía 25 años. Había creado ya obras de gran belleza en las huellas de Manet y Toulouse Lautrec. El monocromatismo de sus jóvenes producciones en azul y rosa escondía el problema que entonces suponía para Picasso sustituir la perspectiva lineal con una armónica gama de colores vibrantes o luminosos que diera forma estable a la composición, como habían hechos los fundadores del impresionismo. Pero su talento para el dibujo era comparable al de los grandes maestros. En aquel momento crucial de la pintura, el liderazgo de los pintores que representaban en París el modernismo (Derain, Braque, Marquet, Rouault, Vlaminck, Dufy, Van Dongen, Leger, etcétera) había sido conquistado por el inteligente Matisse con un retorno a las enseñanzas de Cézanne.

Más ingenioso y ambicioso que genial, Picasso quiso ser reconocido por sus colegas y amigos, en el verano de 1907, como el maestro único de la vanguardia pictórica. Reunió al selecto grupo de pintores cuyo criterio le importaba, junto con el matrimonio de los Stein que le financiaba el alquiler del estudio en el Bateau Lavoir, el galerista alemán que había presentado la potencia del artista y el poeta Apollinaire que lo trataba y lo presentaba como un genio, para mostrarles en privado su primera gran composición. Una tela al óleo de casi dos metros y medio de altura y anchura, preparada con centenares de dibujos y bocetos: «Las señoritas de Aviñón».

La opinión de aquellos modernistas fue unánime. «Burla del arte moderno» (Matisse), «Picasso se ha ahorcado detrás de la tela» (Derain), «nos quiere dar a beber queroseno» (Braque), «cuarta dimensión, horrible revoltijo» (Stein), «mejor que se dedique a la caricatura» (Fénéon). Quiso ser el pintor de «La obra maestra desconocida» de Balzac y dio ocasión al hazmereír de sus amigos y colegas. Harto y furioso, Picasso escondió la tela y le dijo a Matisse: «Yo domino el dibujo y busco el color, tú dominas el color y buscas el dibujo». Juicio injusto para el dibujante de las cinco figuras enlazadas con movimiento rítmico en «La danza», de 1909.

Nada importa, para cambiar el juicio estético inicial, que muchos años después, en plena gloria mundana de Picasso, la crítica viera en «Las señoritas de Aviñón» la primera fuente del cubismo, contra la evidencia de que la geometría dominante no es cúbica, sino triangular, y de que aquel estilo fue iniciado en su versión analítica por Braque y en su versión sintética por Juan Gris. Y nada significa la ignorante idiotéz de ver en esa tela la mayor innovación artística desde Giotto (Malraux y Richardson).

El análisis pictórico de esta obra, sin diagonales ni verticales que ordenen el movimiento, muestra el fracaso de la composición, su inarmonía. Los negros, blancos y azules del fondo no dan perspectiva unificada a las rosadas figuras planas. El equilibrio faraónico de la mujer a la izquierda no encuentra «pendant» en el rostro de máscara africana ni en la gesticulación de la que está de pie a la derecha. La prostituta sentada de espaldas con los muslos abiertos y el rostro de frente, rompe la verticalidad dominante en las demás y en la naturaleza muerta, sin que el sombreado de su nariz supere la impresión de un cepillo saliendo del entrecejo. La mujer de tristeza resignada, a la derecha de la figura central, se cae de modo impasible. La mirada de dureza y voluntad de dominio en la quinta prostituta rechaza la indiferencia con que la obra expresa la prostitución.

A pesar de que Picasso ha sido el pintor de mayor influencia en el arte del siglo XX, la pintura de «Las señoritas de Aviñón», por carecer de reglas objetivas para el oficio y de emoción expresionista de la prostitución, supuso un retroceso respecto de Gauguin y Toulouse Lautrec, sin que pueda considerarse antecedente del cubismo ni una obra maestra. Mi juicio estético sobre esta célebre pintura sigue siendo, pese a la propaganda contraria, el mismo que el de Matisse y Braque.

DESTRUCCIÓN DE LA ESTÉTICA

LA RAZÓN. JUEVES 19 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El rencor del arte hacia la estética de la belleza comenzó con el cubismo de Braque y Picasso. Cézanne era demasiado grande para ellos. Abandonaron la procuración de lo bello para buscar la expresión de lo verdadero. Y en sus experimentos cubistas, no lograron encontrar ni la verdad racional de la naturaleza profunda ni la atractiva impresión de sus apariencias superficiales. Dejaron de pintar objetos naturales y los sustituyeron con objetos mentales. Rechazaron la expresión del mundo como representación y lo interpretaron como voluntad. Deformaron la pintura de Cézanne.

Sin comprender una sola palabra de Platón y Kant, Braque y Picasso, entre 1908 y 1918, no quisieron pintar las cosas tal como se ven o se tocan en la experiencia, sino la sustancia impenetrable de las mismas, la cosa en sí, el noúmeno de los fenómenos, el alma de los objetos, la realidad de las esencias permanentes a la que los pinceles y el «collage» llegarían, pintando categorías geométricas del espacio. Braque era el pensador de las ideas subyacentes en lo visible y Picasso el demiurgo que las realizaba.

El cubismo ejemplariza el fracaso de la razón en el arte cuando, en lugar de ser esclava de la razón del arte, la suplanta. La existencia de geometrías espaciales en el cosmos no justifica la reducción del arte a lo geométrico. El estatismo permanente de las configuraciones cúbicas de lo extenso hacía imposible la representación del tiempo, que es movimiento e intensidad. Las fórmulas de Braque no eran más que esas simplezas ocurrentes que tanto impresionan al espíritu francés: «Definir una cosa significa poner la definición en su lugar; los sentidos deforman, la mente forma; el jarro da forma a la vacuidad, como la música al silencio».

La incapacidad del cubismo espacial, especialmente del descompositivo o analítico, para representar el movimiento de los cuerpos o de las emociones del alma, le impidió producir una sola obra maestra en el paisaje, el retrato o la naturaleza muerta, a pesar del genio pictórico de sus promotores. El seductor Juan Gris añadió al cubismo compositivo o sintético viveza y armonía de la luz, mayor claridad a la tristeza de las naturalezas muertas, pero tampoco resolvió el tema de la representación del tiempo.

Era una paradoja reaccionaria que el cubismo espacial triunfara en el mundo del arte cuando la ciencia física descubría la unidad de la relación espacio-tiempo. El cubismo sometió toda la materia a una sola forma y metió la pintura en un oscuro callejón sin otra salida que la abstracción.

En los paisajes de L Estaque (Braque) y de Horta de Ebro (Picasso) hay un retroceso pictórico reaccionario respecto a los de la montaña Sainte Victoire (Cézanne). Hay que esperar a la rebelión contra Braque y Picasso de los herejes órficos y dadaístas para que el cubismo cobre vida con el pintor de la Torre Eiffel y los Cuadros de ventanas (Delaunay), con los pintores de secuencias cinemáticas (Duchamp, Balla, Boccioni), con la abstracción cúbica (Villon, Segal, Russolo), con las telas órfico-cubistas de Francis Picabia y , ya en los años veinte, con los bellísimos paisajes bálticos de Lyonel Feininger, el periodista que en 1907 abandonó su profesión para entregarse a la pintura en las sendas de Seurat, Matisse, Delaunay y las composiciones cristalinas del cubista Kupka.

Entre el fracaso de las Señoritas de Aviñon y el final de la primera guerra mundial, se produjeron otras respuestas a la inestética artística consagrada por Braque y Picasso. Las principales fueron la pintura «naif» de Rousseau, la musical de Kandinsky, la barroca del mejor retratista del siglo XX, Kokoschka, la pintura universal de Franz Marc, la sensual de Augusto Macke, la futurista y la metafísica italiana. Sin ellas no se comprendería el surrealismo, el realismo de Otto Dix o el simbolismo de Max Beckman, ni el arte exquisito de Klee, Pollok y Wols.

LA PINTURA NAIF

LA RAZÓN. LUNES 23 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Siempre han existido pintores y pintoras de fin de semana. La novedad estuvo en que el Art Nouveau y el gusto por lo primitivo los puso de moda a comienzos del XX. Muy pocos lograron combinar su ingenuidad pictórica, su falta de oficio, con la inocencia intelectual de sus representaciones simbólicas. El más famoso de todos, Henri Rousseau, el Aduanero, no carecía de oficio. Su obra fue calificada de naif porque no seguía el estilo de ninguna escuela y pintaba cosas irreales, de fantasía simple, con el realismo preciosista de los miniaturistas.

En el mismo año en que Picasso presentó a sus amigos las sofisticadas señoritas de Aviñón, Rousseau sorprendió a todos con una composición colosal, exótica y lírica: «La encantadora de serpientes». Bajo la luz de una luna llena y entre una vegetación tropical a la vera de un lago, una mujer de piel oscura, ojos brillantes y una serpiente colgando de su cuello, encanta con su flauta a varios ofidios que se acercan a ella desde el suelo y los árboles, junto a una hermosa ave del paraíso y tres plantas cuya luminosidad en dorado metálico acentúa la nocturnidad de la escena. El sueño feliz de un funcionario municipal.

Picasso le ofreció un banquete en el Bateau-Lavoir, con Max Jacob, Apollinaire y los pintores de la vanguardia parisina. Allí, el nada modesto Aduanero, que ya se había autorretratado de pie ante un paisaje urbano de París en 1890, afirmó que Picasso era el gran pintor del estilo egipcio y él el gran pintor del estilo moderno. Aparte del grupo de artistas del Bateau-Lavoir, sólo el coleccionista Von Uhde apreció la pintura de Rousseau, cuya cotización se disparó al morir aquel «ingenuo» autor, que estuvo a punto de ir a prisión a causa de un fraude cometido por el oficinista de un banco.

El caso más auténtico y llamativo de pintura naif lo protagonizó Séraphine Louis, la mujer de la limpieza del mencionado coleccionista Von Uhde. Acosada por voces interiores, aquella devota de la Virgen pintó alucinadas visiones de arbustos, follajes, frutos, aves e insectos, salpicadas de ojos inquietantes de ángeles y demonios. Su óleo «Árbol del Paraíso», de casi dos metros de altura, en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, continúa sorprendiendo por su riqueza cromática y la sabia composición de dos masas vegetales, separadas por la claridad de una estrecha franja de cielo blanquecino con manchitas azules, que divide en diagonal la extraña foresta enfebrecida, que a su vez está cruzada por la diagonal contraria del tronco rojo de un árbol en primer plano.

La lista de pintores ingenuos continuó en París con Bauchant, Bombois y Vivin; en Holanda, con el criador de caballos Van Weert, que cogió los pinceles a los setenta años; en EE UU, con los desnudos esquematizados de Hirshfield y las granjas idílicas de la centenaria Grandma Moses, que también comenzó a pintar a los setenta años. El éxito popular del género naif indujo a su imitación por muchos profesionales (Maurice Utrillo, el más sincero), que lo convirtieron en la alternativa estética de lo bonito a las sofisticaciones abstrusas de la pintura conceptual o abstracta.

El hábito a lo naif facilitó por un lado la pronta aceptación de las complejas creaciones de Kandinsky y las figuraciones infantiles de Miró, en una sociedad que se resiste a salir de la infancia, pero de otro lado ha inundado el mercado del arte de pinturas de aficionados convertidos en profesionales de la abstracción o del simbolismo, gracias a lo fácil que resulta a la simpleza mental y a la carencia de sensibilidad emotiva, tanto manchar una tela con colores imprecisos o delimitados a regla y compás, como rellenarla de grafismos esotéricos. El profano aún no ha comprendido que, a diferencia del arte figurativo, donde caben gradaciones en su valor estético, en el arte abstracto sólo son tolerables las obras geniales. Por eso, hasta un maestro como Léger se prohibió a sí mismo acometer la pintura abstracta.

EL PICASSO ALEMÁN

LA RAZÓN. JUEVES 26 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

No todo lo que manifiesta la pintura actual procede de las innovaciones que cambiaron en París la visión tradicional de la estética antes del final de la Primera Guerra Mundial. En estos comentarios sobre las obras más influyentes de esa época no incluyo las que emergieron antes del siglo XX. Como en Berna, con el dibujante de la monumentalidad del ser humano, Ferdinand Hodler; en Bruselas, con las mascaradas del simbolista James Ensor; o en Viena, con el majestuoso creador de la mujer fatal y de la pintura decorativa, Gustav Klimt.

Entre 1905 y 1913 tuvo lugar una experiencia pictórica, «El Puente» (Die Brücke), que marcó la evolución de la pintura moderna tanto como los estilos parisinos. A la vez que los «fauvistas» de Matisse hacían explotar el color en el Salón de otoño, con inspiración poética en Baudelaire, varios estudiantes de arquitectura fundaron en Dresde una comuna para traducir al alemán, a través del diccionario de Van Gogh, el lenguaje de Manet, Gauguin y Cézanne, con inspiración superhumana en Zaratustra. En este grupo, al que se unió Emil Nolde, destacó la imaginación de Kirchner, el creador de la distorsión como medio de expresar la emoción dominante, que adoptó Picasso cuando abandonó el cubismo. Pese a la ideología nacionalista de esos pintores, el nazismo los proscribió. A Nolde se le prohibió pintar. A Kirchner, exponente del expresionismo alemán, se le confiscaron 640 obras de «arte degenerado». En 1938 se suicidó en Suiza.

La pintura alemana había iniciado el camino de la modernidad con una pintora de autorretratos y niños, muerta a los 34 años (Paula Modersohn), que logró unir la simplicidad de lo «naif» a los planos esquemáticos de Gauguin y la estructura compositiva de Cézanne. Emil Nolde trató de actualizar el dramatismo de las antiguas tallas medievales y de la pintura antirrenacentista de la escuela del Danubio (Grünwald, Cranach), con cuadros, retablos y trípticos religiosos, donde lo sublime de la intensidad psicológica se subordina a lo grotesco o desagradable de la expresión. Pero en las acuarelas y óleos de flores, paisajes y escenas mundanas, Nolde se situó en la estética de la belleza neoimpresionista.

La obra de Kirchner, más ideológica y culta pero menos efectiva y potente que la de Picasso, condicionó la evolución del neoexpresionismo alemán. Cuando disolvió la comuna «fauviste» de Dresde, usó el rigor de la línea en el dibujo de los cuerpos humanos y las composiciones en V, X y N de los paisajes, para no caer en el cubismo ni en el futurismo.

Antes de que pintara sus famosos paisajes lunares en los Alpes, donde se retiró en 1919 para calmar la crisis nerviosa que le produjo la derrota de Alemania, había creado sus obras maestras más atractivas. Entre ellas el desnudo femenino de medio cuerpo con sombrero (1911), la escena callejera de Potsdamer Platz, con figuras masculinas y cocottes puntiagudas, y el mágico paisaje urbano, sin un alma, de la Torre Roja de Halle en Berlín (1914). El propio artista confesó que en aquel desnudo «se manifestó por primera vez un profundo amor por la figura femenina y una cosa así sólo puede pasar una vez».

En un óleo de 76 x 70, en rosa, negro y blanco, sobre fondo azul (Museo Ludwig de Colonia), una joven cubierta con sombrero y velo negro que deja transparentar la mitad superior de una cara ovalada de grandes ojos negros, está haciendo el movimiento característico de codos y brazos para subirse a los hombros el vestido blanco con canesú de apagados arabescos rojos, cuando aún tiene los senos al aire y el cuello ligeramente inclinado. La gracia del gesto espontáneo, la belleza sensual y misteriosa de la muchacha, la armónica entonación del color, el riguroso esquematismo del dibujo y la maestría de la línea de contorno, hacen comparable su estética a la de los desnudos de Manet y Modigliani.

EL GRAN ARTE DE KOKOSCHKA

LA RAZÓN. LUNES 30 DE SEPTIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Poco antes y durante la guerra del 14 no era París, sino Viena, la capital cultural del mundo. Allí estaba el foco de irradiación de la modernidad en psicología (Freud), filosofía (Wittgenstein, Carnap) y música (Mahler, Schönberg). El pintor Gustav Klimt había creado el prototipo de mujer vampiresa devora-hombres. La rodeó con tanto ornato de color que en realidad legitimó la pintura decorativa. Su discípulo Oscar Kokoschka, atormentado por sus propias pasiones y por la inhumanidad del mundo, penetró de tal modo en la psicología de los individuos, sintió tan amargamente el drama de ser devorado por una bella apasionada, que llegó a ser el primer retratista de enfermedades de los cuerpos y las almas. Los nazis le confiscaron 400 obras de «arte degenerado».

Antes de 1911 hizo los retratos del profesor Forel y del ensayista Scher. Al primero lo pintó con el ojo derecho muerto, rostro de erudito y mano derecha agarrotada. El retratado sufrió dos años después una parálisis del lado derecho. Al segundo le puso una expresión de convicto, sin saber que había sido encarcelado por insultar a un ministro. El retrato de H. Walden, prodigio de técnica espectroscópica, comunica la impresión, con claros ocres grisáceos y ligera capa de manchitas blancas y radiaciones negras, de estar viendo de perfil, con rayos X, a un asténico inteligente para la observación, ciego para la introspección y lleno de fría pasión de dominio.

La bella Alma Schindler, hija de pintor y esposa de varios hombres de genio, tuvo una relación tormentosa con Kokoschka, entre 1911 y 1914, estando casada con el compositor Mahler. Ella misma la describió como una «larga y violenta guerra amorosa». El pintor vivió la ambivalencia pasional de lo erótico y lo tanático. Sobre este tema compuso el poema «El asesino: la esperanza de la mujer» y el colosal óleo (181 x 225) «La novia del viento» («Die Windsbraut»), hoy en el Museo de Basilea. Para huir de la posesiva Alma, el pacifista Kokoschka se alista y es herido en 1915. Terminada la guerra, el solitario profesor de arte en Dresde siempre lleva consigo, incluso al teatro, una muñeca de tamaño natural. Viaja por Europa y Norte de África pintando el espíritu de las ciudades, hasta que el nazismo le hace buscar refugio en Londres.

En «La novia del viento», una obra verdaderamente genial, el amor desenfrenado sólo es vencido por la naturaleza insobornable del hastío. El arte ha medido la crueldad del amor carnal en el torbellino etéreo de la lucidez de un hombre roto y despellejado, junto al que yace el vigoroso cuerpo intacto de una mujer que sólo es hermosa porque está dormida.

Girando en el ojo del huracán de las pasiones, acostados en una frágil barquichuela cóncava que apenas los abarca, flotando entre alucinaciones apocalípticas, el pintor y su amante expresan con su falta de armonía la desarmonía universal del mundo. No se trata de una pintura alegórica ni simbólica. Aquí hay una descripción minuciosa de una mujer poderosa reposando tranquila junto a los restos aún vivos de su despedazado amado. Un dibujo tan barroco como en las descripciones de Rembrandt, pero tan sublime como en las visiones de El Greco. Esta original combinación aleja a Kokoschka del expresionismo alemán y lo acercan a la monumentalidad de los desnudos cadavéricos del suizo Hodler.

Las meditaciones de estética no provenían en este originalísimo pintor de las teorías, sino de su consideración del arte como visión del mundo, «no ante la sociedad que dicta la moda y el gusto apropiado para su ambiente y su época, sino ante la juventud, ante las generaciones futuras que han sido abandonadas en un mundo bombardeado, sin conocer el temblor respetuoso del alma ante el misterio de la vida». Con casi 70 años retoma la nacionalidad austriaca, se instala en Villeneuve junto al lago Ginebra, sigue pintando temas de conciencia moral, funda la «Escuela de la Visión» en Salzburgo y muere a los 94 años en 1980.

LA DÉCADA DECISIVA

LA RAZÓN. JUEVES 3 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El conocimiento de la historia de la pintura moderna no es necesario para apreciar la belleza de los pocos cuadros de la segunda mitad del XX que merecen ser considerados obras de arte. Pero sin conocer la envergadura del error estético y conceptual que representó la reaccionaria caída de Braque y Picasso en el cubismo (1908), no es posible comprender el sentido progresista de las revoluciones del color y del dibujo, contra la tiranía de la geometría, que tuvieron lugar en París, Dresde, Viena, Múnich, Milán, Berlín, Suiza, México y los Estados Unidos en la primera mitad del XX.

Al terminar el siglo, la pintura no estaba produciendo una sola obra original que, en inspiración o técnica, superara las innovaciones surgidas en la década 1908-1918, en el posterior surrealismo de entreguerras o en los talentos independientes de Beckman, Klee, Pollock, Wols y Bacon. La abstracción pura de los monjes filósofos de un solo color sin forma ni frontera (Rothko, Reinhardt, Klein) y la pintura como acción (pintar el proceso de pintar) implicaron su suicidio como arte. Y la estupidez llega, con Baselitz, al paroxismo de colgar bocabajo cuadros figurativos de árboles o personas, como «El bosque cabeza abajo» en el Museo Ludwig de Colonia y la «Cena en Dresde» en la Kuntshaus de Zúrich. La pintura lleva estancada medio siglo en la repetición, la imitación, el eclecticismo o el fracaso. Los mundos de la guerra fría, la postmodernidad y el pensamiento único no han tenido quien los pinte.

No soy historiador del arte ni tengo conocimiento experto en materia artística. Pero creo saber, siendo entendido en la cuestión estética, que el triunfo de la pintura abstracta obedeció tanto a la necesidad de disimular la falta de respuesta del arte a la inhumanidad del siglo XX, como a la de salir con donaire coloreado de las geometrías cúbicas que encerraron la pintura en naturalezas muertas, sin otra libertad de expresión figurativa que la onírica primero y la existencialista después, hasta el final de la Primera Guerra Mundial.

Del mismo modo que la libertad de expresión en el campo de las ideas resulta estéril si no existe un clima cultural propicio a la libertad de pensamiento, contra la uniformidad intelectual del consenso, también la libertad de expresión de los artistas plásticos no dejó de ser una creencia ilusa desde el momento en que el arte devino una industria popular, o para iniciados en la abstracción, sujeta al consenso de la crítica y del mercado. Fenómeno que se universalizó hace cincuenta años.

Si es normal que personas inteligentes en otros campos de su experiencia piensen y actúen como tontos en el campo político, si millones y millones de ciudadanos son incapaces de ver la falsedad y el fraude de las ideas dominantes que legitiman los gobiernos, si todos los medios de comunicación educan a las masas en el mal gusto y la resignación, con mayor razón debe considerarse normal el hecho de que multitud de personas sensibles y de buen gusto no perciban el fraude, la artificialidad o la falsedad del arte dominante en el actual mercado de las famas pictóricas.

Al escribir esta serie de anotaciones a la pintura que sobresalió por su excelencia antes de 1919, me propongo explicar la génesis del arte abstracto con un tipo de análisis histórico y de reflexión estética que no se ha hecho en los libros de arte. Mi punto de partida se sitúa en el conflicto provocado por el cubismo, en la década 1908-1918, a la propia subsistencia del dibujo y a la posibilidad de representación del movimiento y del color. Pues aquella disyuntiva en las reglas fundamentales del oficio de pintor planteó, con la pintura simbólica, la cinética y la musical, los límites que la pintura abstracta no puede traspasar sin destruirse como arte. Por eso, antes de retornar a la génesis cubista hay que definir cuál ha sido y en qué ha consistido el punto de llegada a la abstracción pura de un solo color.

NEGACIÓN DEL ARTE

LA RAZÓN. LUNES 7 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Agradezco la comprensión de cualificados lectores procedentes del mundo del arte hacia mis análisis de la pintura moderna. Uno de mis mejores amigos, Juan Quirós, administrador de la propiedad intelectual de las esculturas de Dalí y reputado experto en arte clásico y moderno, me reprocha con afecto mi crítica negativa al cubismo de Picasso y, sobre todo, mi falta de respeto a pinturas abstractas tan consagradas en los museos y libros de arte como las de Mondrian, Malevich, Albers, Newman, Rothko, Reinhardt, Klein o Fontana.

En cuanto a Picasso, me gustan los paisajes de Horta, algunos retratos, la mujer con abanico y la mujer con mandolina, pese a su angosto y pobre cubismo. En cuanto al abstracto geométrico o puro, no se trata de que no lo entienda, sino de que lo he entendido demasiado bien. Obra artesanal para ilustrar portadas de libros o folletos publicitarios. Su idea estética o su concepción del arte no superan la infinita estupidez del diálogo entre los metafísicos del espacio en un solo color, tributarios de la geometría en ángulo recto de Mondrian, del suprematismo de Malevich y del homenaje al cuadrado de Albers.

Monje rojo (Newman): El rojo es «el» color. Sólo él tiene vida, energía, poder, amor y calor. La idea pura del espacio exige pintar en rojo no restos del espacio, sino todo el espacio. Sin matices de tonalidad, sin planos, líneas o puntos de referencia que lo hagan finito. Hay que poner al espectador ante la experiencia trágica del rojo, única fuente del arte. Tiene que entrar y sumergirse en esa superficie roja ilimitada. Otro monje rojo (Rothko): la insignificancia del individuo en la experiencia trágica de lo infinito la produce un espacio indeterminado donde floten manchas rectangulares en tonalidades de rojo translúcido, obtenido con sucesivas capas ligeras de pintura, sin punto de iluminación ni brillos, con límites borrosos y vecinas, a veces, al vacío de rectángulos en blanco nuboso.

Monje negro (Reinhardt): sólo el negro evoca la infinita profundidad que subyace bajo la superficie de la negritud impenetrable de la tela, sin la distinción frío-caliente que produciría el añadido de colores primarios. Hay que situar al espectador en el umbral de lo no visible. La luz no viene de ninguna fuente exterior oculta, ni de ninguna luz interior que las pinturas negras absorben sin dejarla escapar. El negro extingue toda forma y contiene, negándolos, todos los colores. La pintura abstracta exige su propia integridad, no alguna integración con algo más. Ni siquiera con el color. Fuera del negro no puede haber pureza en el arte de pintar.

Monje azul (Klein): sentir el alma infinita y representar esa situación sólo puede hacerlo el azul, único color que no tiene dimensiones, que está más allá de aquéllas de las que beben otros colores. No un azul cualquiera, sino uno profundo, mate y luminoso que sea en sí mismo «lo invisible convirtiéndose en visible». Un monocromo ultramarino que pueda aplicarse con rodillo a las superficies planas y con spray a los relieves. Con ese pigmento filosófico se llega a la pintura inmaterial del silencio, al modo de una sinfonía musical con una sola nota.

Monje blanco (Fontana): el concepto espacial lo materializa el blanco de la tela, sin que la luz refracte en ella la limitación que suponen todos los colores. Admite un punto negro en el centro. Sin él, el lienzo puede representar acontecimientos, como una boda en Venecia (con puntitos humanos, finísimas rayitas acuáticas y manchitas agondoladas en negro) o abrirse al espacio real haciendo un agujero, o dando una cuchillada, en la tela. Otro monje blanco (Manzoni): el infinito es monocromo o mejor aún, desprovisto de color, ácromo. El pintor lo puede representar con una monótona superficie, granulada de piedrecitas pegadas a óleo blanco o, como hizo en prueba de su teoría estética, poniendo su firma en latas blancas llenas de «Merda d´artista».

DEL CUBISMO A LA ABSTRACCIÓN

LA RAZÓN. JUEVES 10 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Mis reflexiones estéticas se centran en el origen de la pintura abstracta. No por prurito de historiador del arte, sino para encontrar en las fuentes originales las razones artísticas de su germinación antes de la Primera Guerra Mundial, de su desarrollo hasta la guerra fría y de su decadencia o degeneración en la segunda mitad del XX.

Mi atención a lo que sucedió en la década 1908-1918 obedece a que nada hacía presagiar que el cubismo, primer fenómeno de abstracción geométrica de las formas naturales, pudiera imponerse a las maravillosas abstracciones de la materia pictórica que estaban realizando los herederos de Manet, Gauguin, Van Gogh y Cézanne (Denis, Sérusier, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonard, Matisse, Marquet, Derain, Vlaminck, Modigliani, Chagall, Soutine, Kirchner, Marc, Macke, Jawlensky).

La crítica funda el nacimiento del arte abstracto en dos falsedades. Una, que Picasso creó el cubismo con las dos narices torcidas de las señoritas de Avignon. Otra, que la pintura abstracta surgió con naturalidad del cubismo original (Braque-Picasso) y no de la rebelión contra su tristeza y estatismo por parte de los orfistas del color (Delaunay, Kupka) y los cubistas cinéticos (Boccioni, Balla, Russolo, Metzinger, Villon, Duchamp y Picabia), o al margen del cubismo (Kandinsky). Estas tres fuentes primigenias de la abstracción serán analizadas en artículos posteriores. Aquí sólo trato de explicar el error de atribuir a Picasso la paternidad del cubismo y la pintura abstracta.

Está comprobado que Picasso cambió a última hora los rostros y narices de las dos señoritas de Avignon, por la impresión que le causaron las máscaras africanas expuestas en el Trocadero, que le enseñó Derain. Un año antes, el crítico Chasserent había llamado «cubismo» al estilo de Metzinger y Gleizes. Se debe recordar que el inteligente Braque rechazó beber del «queroseno» ofrecido por Picasso en su famoso cuadro de 1907.

Aquel admirador de Matisse ya había pintado el puerto de L'Estaque, en 1906, con luminosa vibración colorista. Y cuando en 1908 regresó a París con paisajes de ese pueblo, en planos verdes y amarillos de estructura geométrica, sin reflejos ni veladuras atmosféricas, el crítico Vauxelles llamó «extravagancia cubística» al nuevo estilo de Braque. Picasso, obsesionado con los triángulos de las señoritas de Avignon (repetidos en la «Danza de los velos» y sus obras de 1908) no adoptó el cubismo hasta el verano de 1909 (paisajes de Horta, influenciado además por el Aduanero).

La ininteligibilidad de las naturalezas muertas y de algunos retratos era tal que Braque, sin venir a cuento, introdujo letras y números, como en «El portugués» de 1911 y en «Frutero y vaso» de 1912, para indicar al espectador que lo pintado eran cosas reales. Un truco que hacía aún más difícil de captar el sentido de los enigmáticos cuadros y que Picasso copió a partir de su «Naturaleza muerta sobre un piano» de 1911 y «Nuestro porvenir está en el aire» de 1912. También fue Braque, y no Picasso, el iniciador de la adhesión a la pintura de materiales no pictóricos (papiers collés, colages de virutas de madera, piedrecitas etcétera), que tanta suciedad y falsedad han traído por sí mismos al limpio arte de la pintura, como por ser legitimadores de la horrible pintura orográfica, en tres dimensiones, que ha dominado la segunda mitad del XX.

Con estos datos objetivos, se comprende enseguida que sólo la propaganda del mercado posterior, cuando Picasso era ya muy cotizado, pudo inventar la leyenda de que Braque, abandonando de repente a Matisse, se convirtió al abstraccionismo geométrico de Picasso, y no éste al cubismo de aquel. El hecho es que ni Braque ni Picasso lograron hacer una obra maestra cubista. Una cima que alcanzaron, sin embargo, algunas pinturas anticipadas del cubismo musical (Delaunay), del cubismo cristalino (Feininger) y del cubismo cinético (Boccioni, Duchamp).

ANTE LA PINTURA ABSTRACTA

LA RAZÓN. LUNES 14 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Del mismo modo que el saber se forma en distintos niveles mentales, según los grados de abstracción en que se mueva el pensamiento racional, asunto del que se ocupó el filósofo neoescolástico Maritain para distinguir el conocimiento sensorial, el científico y el metafísico, la estética del siglo XX ha sido fundamentalmente determinada por los grados de abstracción sensorial del pensamiento intuitivo respecto de la materia, la forma y el tema del objeto artístico.

El arte de la pintura se había movido siempre, desde Apeles a Cézanne, en el grado de «abstracción elemental» inherente a la posibilidad de conocimiento del mundo por medio de impresiones sensoriales plásticas. A ese primer grado corresponde el ideal clásico de la belleza visual. Sin salirse de ese nivel de abstracción elemental, el ex boxeador Braque dio tal golpe de brutalidad a la diversidad de formas de la materia que las comprimió en una sola, la cúbica. De nada sirvió que a esta única forma geométrica de comprimir la materia le pegara etiquetas de objetos cotidianos para que fuera reconocible. El cubismo no avanzó un paso en el conocimiento intuitivo o racional de la naturaleza y retrocedió en su representación estética. Por eso es reaccionario y, además, no me gusta.

El salto al segundo grado de abstracción pictórica, a la «gran abstracción», lo dieron los cultos y exquisitos pintores que trataron a los colores como los compositores a las notas y escalas musicales. Esta revolución sinestésica, basada en estudios complementarios de la teoría del color de Goethe, tuvo lugar tanto en París, con el «orfismo» del francés Robert Delaunay («Las ventanas» de 1912), residente en España desde 1914 a 1920, como en Munich, con el grupo «Der Blaue Reiter» del ruso Kandinsky («Acuarela sin título» de 1913).

El español Joan Miró llegó a este sublime grado de abstracción en pinturas como «El carnaval del arlequín» de 1924 y «La poetisa» de 1940, equiparables en sinfonía cromática y tema iconográfico a las de Kandinsky en esos mismos años. Aunque esta abstracción suele sublimar hacia atrás, hacia un mundo infantil donde la fantasía sustituye la falta de imaginación, implicó un refinamiento estético en una sociedad adulta que se resistía a salir de la infancia. Luego, Klee puso frugalidad en el conocimiento íntimo de la naturaleza, Pollock reveló la exuberancia y complejidad existentes en su estructura y Wols pintó como una fuga de Bach el desdichado paso solitario del hombre por el mundo («El barco ebrio» 1945). Por eso, el segundo grado de abstracción es progresista, y además, me gusta.

El asalto al tercer grado de abstracción, la «abstracción pura», eliminó el tema y la forma, para quedarse sólo con la materia pictórica en planos de colores amorfos o de un solo color, sin referencia alguna a la sociedad o la naturaleza. Este ataque metafísico a la posibilidad de arte plástico, motivado por razones ideológicas en los años que precedieron y siguieron a la Revolución de 1917, fue acometido primero en Rusia, por artistas promotores de un nuevo orden igualitario y, después, en Holanda, por la iconoclasia de un grupo de diseñadores y arquitectos calvinistas.

Entre los primeros, Malevich, inventó el «suprematismo» autónomo de los elementos pictóricos frente a la impureza de cualquier trazo que recordara la naturaleza. Entre los segundos, Mondrian creó el «neoplasticismo» de los cuadrados rojos, amarillos y azules enmarcados en bandas rectilíneas negras. La destrucción del arte se completó cuando los americanos Newman y Rothko suprimieron la geometría, que era un resto impuro de la naturaleza, para reducir la pintura a manchas de un solo color sin límites precisos. La ironía ha hecho de una utopía de la igualdad proletaria la mejor expresión capitalista del arte pictórico de la modernidad. Pero la abstracción pura, una idea totalitaria, no es compatible con el arte. Por eso es reaccionaria y, además, no me gusta.

LOS DELAUNAY EN MADRID

LA RAZÓN. JUEVES 17 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El Museo Thyssen celebra su décimo aniversario con una exposición de la pintura del francés Robert Delaunay y de su esposa, la rusa Sonia Terk. Felicito al museo. Conocer el origen del camino hacia la «abstracción pura» es indispensable para la comprensión del arte actual. Delaunay está relacionado con la vanguardia que el poeta Apollinaire llamó «orfismo», por su intención de tratar las tonalidades del color como notas musicales. Este movimiento fue iniciado en 1911 por Villon para destruir el estatismo y la tristeza del cubismo de Braque-Picasso.

Artistas tan significativos como Leger, Gris, Kupka, Gleizes, Picabia o Duchamp, que habían aceptado el principio geométrico de la abstracción cubista, se incorporaron en el estudio de Villon a la famosa «Section d'Or», de la que Delaunay fue su «*maître à penser*». La idea de Villon, animar el cubismo con el patrón de los términos medios y segmentos áureos de la geometría griega, la tradujo Delaunay con las dos innovaciones en las reglas del oficio que dieron sello de marca a la pintura contemporánea.

Con la primera de ellas pintó una serie de cuadros de la Torre Eiffel, mirada desde varias perspectivas simultáneas. La distorsión geométrica que necesariamente se deriva del dibujo de un objeto visto a la vez de frente y de lado, desde arriba y desde abajo o en secuencias cinéticas, daba la posibilidad de representar el movimiento o la inestabilidad en la grave estructura cubista. Pero Delaunay era mejor profesor que artista. Su idea de perspectiva simultánea sólo la realizaron con maestría los que utilizaron esa técnica en figuras dinámicas o en desastres urbanos, como en «Pista de ciclismo» de Metzinger; «Jugadores de rugby» de Lhote; «Mujer joven» de Villon; «Dinamismo de un perro» de Balla; las obras maestras «La calle penetra en el edificio» y «La ciudad que avanza» de Boccioni; «Desnudo bajando una escalera» de Duchamp; «El caballero rojo» de Carrá; «La ciudad incendiada» de Meidner o, incluso, el «Guernica» de Picasso.

La segunda innovación, la liberación de la luz mediante el juego calidoscópico de colores suaves en formas cristalinas, sin referencia a ningún objeto natural, la tomó Delaunay de la doctrina de los contrastes simultáneos en la teoría física del color de Chevreul. La llevó a la práctica pintando con delicadeza paisajes de translúcidas ventanas de colores, graduados por tonalidades en una estructura de cuadrados, rectángulos y prismas. Fundó así la abstracción geométrica o pura que desarrollaron Malevich en Rusia y Mondrian en Holanda.

Delaunay, al sustituir la razón del arte por la razón en el arte, neutralizó la pintura como expresión de emociones estéticas y morales. La convirtió en artesanía ornamental y fracasó en la expresión de la musicalidad que buscaba en los colores. Esa ambición de Gauguin, que el lituano Ciurlionis ya había expresado en su «Sonata de estrellas» de 1908, tuvo que esperar a las mejores creaciones de Kandinsky y Miró para manifestarse con talento. Incluso el culto Klee no consiguió su propósito de traducir en colores la música de Mozart.

Era lógico que la innovación geométrica de Delaunay fuera acogida con entusiasmo por los arquitectos y escultores del nuevo orden social de la revolución igualitaria y la democracia calvinista. Primero por Le Corbusier, que se había integrado, junto con el ruso Arhipenko, en la «Section d'Or». Después por el constructivismo holandés («De Stijl»). Finalmente, fracasada la revolución alemana, por el arquitecto Gropius, fundador de la «Bauhaus» de Weimar en 1919. Ahí tuvo lugar la conversión de los artistas en artesanos, de los maestros en profesores, del arte en ciencia, del estudio en taller, de la expresión estética en experimentación de materiales para decoración multidisciplinar. No perdono a Kandinsky ni a Klee que se sumaran durante años a esa funesta idea del arte de pintar.

EL CUBISMO RELIGIOSO

LA RAZÓN. LUNES 21 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Los grandes nombres unidos al cubismo, salvo Don Juan Gris (así era llamado por sus colegas a causa de su atractivo para las mujeres), quisieron ser científicos o filósofos más que artistas. Las primeras manifestaciones del cubismo, antes de que se hiciera dogma ideológico propicio a la abstracción totalitaria de objetos mentales, tuvieron fundamento en la propia naturaleza. Los paisajes de L Estaque (Braque) y de Horna (Picasso) pertenecen aún a la fecunda escuela compositiva de Cézanne.

La «gran abstracción» de Kandinsky también estuvo precedida de un cubismo natural que se insinuaba, sin determinar la composición, en los paisajes del castillo y ferrocarril de Murnau en 1909. Y Klee recurre a la geometría del cubismo sintético, en los años 1914-1919, para retratar las austeras y soleadas edificaciones árabes y las recoletas villas de Túnez.

Aparte de los grandes pintores italianos de la primera manifestación futurista (Boccioni, Balla, Carrà, Severini), la anterior a la fascista, el cubismo no encuentra su propia estética pictórica hasta que los cubos se llenan de sentimiento espiritual en las catedrales cristalinas del checo Frantisek Kupka, casi abstracciones geométricas puras, inspiradas en las vidrieras medievales que había actualizado la pintura religiosa de Rouault (para algunos historiadores de arte Kupka, integrado en la Section d'Or de Villon, es el creador de la pintura abstracta junto a Delaunay), o en la mística natural del alemán estadounidense Feininger, el extraordinario pintor que, en mi opinión, logró realizar las únicas obras maestras dentro del reduccionismo cubista. El buen arte de la geometría cúbica se vengó con él de la mala filosofía cubista.

Feininger tiene hoy más fama en EE UU que en Europa. En España sólo es conocido por los eruditos y los amantes del gran arte. Y, sin embargo, sus paisajes urbanos de Gelmeroda («Estanque de pueblo» de 1922, la serie de fachadas de la iglesia gótica con diminutas siluetas humanas con hábitos negros entrando en ella, de 1926, y sus «vedutas» del mar Báltico, especialmente la confusión de mar y playa en los balandros de «Antes de la lluvia», de 1927), por la lucidez de la composición, la inusual armonía de muy pocos colores fríos-cálidos, el esquematismo de las formas y la expresión de paz infinita, constituyen unas de las creaciones más emocionantes, elegantes y espirituales de la pintura figurativa en toda la historia del arte. Cuando regresó a EE UU hizo tan borrosos los contornos del dibujo que se aproximó a veces a la belleza sublime de Turner.

La inteligencia y espiritualidad de su pintura me despertaron la curiosidad por el artista. No podía creer que el cubismo permitiera una expresión casi panteísta de la naturaleza y de la obra humana sobre ella. Comenzó como caricaturista de prensa. Invitado por Kandinsky, expuso en el primer Salón de Otoño alemán. Lamentablemente se unió al grupo de profesores de la Bauhaus de Weimar de Gropius, del que se separó en 1924 para fundar el maravilloso grupo de los «cuatro azules», con Jawlensky, Kandinsky y Klee. En 1936 emigró a Estados Unidos, donde pintó en configuraciones góticas los rascacielos de Manhattan. Murió en Nueva York (1956), después de haber sido profesor en colegios de California y Carolina del Norte.

Sus padres eran músicos. Niño prodigio al violín. Notable compositor de fugas a la manera de Bach. En 1907, a los 36 años, abandonó su trabajo periodístico para dedicarse exclusivamente a la pintura, después de ver las telas de Seurat y Matisse. Asistió a reuniones de la Section d'Or y se impresionó con la teoría de los contrastes simultáneos de Delaunay. Además de los trece cuadros de Gelmeroda, su obra cumbre, realizó delicadas acuarelas y exquisitos grabados en madera con el mismo estilo y la misma perfección que sus refinados y misteriosos óleos cubistas.

CUBISMO COMUNISTA

LA RAZÓN. JUEVES 24 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Preguntado Degas por la cuestión de las ideologías políticas en la pintura, respondió: «Courbet participó en el derribo de la columna de la Place Vendôme durante la Comuna y no se nota nada en sus cuadros». El compromiso político de los artistas tiene muy poco o nada que ver con la ideología de las obras que producen. Este asunto ha dado lugar a una literatura muy confusa. Algunos intelectuales marxistas llegaron al extremo de sustituir la crítica de arte por una ideología en imágenes de la lucha de clases. Nicos Hadjinicolaou, por ejemplo, que ha sido traducido al español en muchas ediciones, extiende esta visión a toda la Historia del arte.

La pintura de Fernand Léger desmintió que la interpretación materialista de las creaciones artísticas dependa de la intencionalidad del autor o de los estilos, abstractos o figurativos, en que se exprese el conflicto social. Todo estriba en la expresión de la obra. El barroco, vehículo del arte cortesano con Rubens y Van Dyck, no impidió expresar con Rembrandt la crítica al poder institucional y a los mitos conservadores. El cubismo de la vanguardia socialista se hizo estilo nacional con el futurismo fascista. Y la abstracción pura, al no permitir asociaciones de ideas con la realidad social, constituye un estilo que, por sí mismo, expresa la resignación del arte ante la inhumanidad del mundo. Los vanguardistas de la abstracción fueron verdaderos vanguardistas de la reacción. Los enemigos de crear ilusión de realidad en un plano de dos dimensiones, devinieron amigos de vivir la ilusión de las ilusiones con un arte enajenante de toda realidad.

Léger pintó la irrealidad de un idilio amoroso del mundo obrero con la máquina. Lo que pudo ser el sueño reaccionario de un maestro artesano, nostálgico de la vida que el progreso industrial eliminó, lo hizo suyo un pintor comunista que no comprendió en absoluto la alineación del trabajo encadenado a la máquina fabril, ni el aburguesamiento de los obreros vestidos de domingo en bicicleta. Al fin y al cabo ese artista no había experimentado otro modo de producción capitalista que el de delineante en un estudio de arquitecto.

El honesto Léger no comprendió que su arte, calificado de «tubista» por el crítico Vauxelles, era inmediatamente aceptado como cubista por el marchante de Braque y Picasso, porque neutralizaba la idea de violencia obrera con la poesía silenciosa de conos y cilindros metálicos en rojo y negro, único símbolo revolucionario, apiñados en las escaleras doradas del progreso industrial. Léger puso en imágenes populares la ideología fabril y consumista de Henry Ford.

Hemos de superar la expresión grotesca de sus figuras humanas y la dura viveza de sus colores de neón, más adecuadas a la ilustración de tebeos o murales de casas del pueblo que a la creación de belleza pictórica, para apreciar la excelencia de sus composiciones y el dominio de las reglas del oficio. Léger era un gran profesor de composición que no logró pintar el compañerismo social de la máquina, o su autonomismo, con la maestría y profundidad de sentido que puso Picabia en su «Parade amoureuse» de 1917. Léger influyó en los muralistas mejicanos Orozco y Rivera, pero también motivó que Roy Lichtenstein y Botero se basaran en él para meter en los museos dibujos de cómics y estatuas de falla valenciana.

Personalmente, aprecio más al pintor Léger que a su pintura. Ningún amante del gran arte debe olvidar que sólo él protegió, dándole cobijo en su estudio, a la bellísima expresión de la pintura maldita, la de los judíos Modigliani, Chagall y Soutine. Y que, después de hacer murales abstractos con su amigo Le Corbusier, reconociera la función auxiliar y decorativa de amplias superficies de ese «arte arquitectónico», para el que no se consideraba capacitado. Entre los grandes nombres de la abstracción pura, nadie ha tenido la sinceridad de Léger.

CUBISMO DE LOS MALDITOS

LA RAZÓN. LUNES 28 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA-TREVIJANO

Entre 1910 y 1914 unos extranjeros en París devolvieron a la pintura la belleza que había sido disuelta en intelectualidades, tras las creaciones de Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Seurat y Matisse. Con el antecedente de estos genios, unido al de Manet y los impresionistas, parecía imposible que la belleza visual pudiera ser alumbrada por nuevos soles de talento pictórico y originalidad sensorial. Pero el italiano Modigliani, los rusos Chagall y Soutine, el polaco Kisling y el búlgaro Pascin, rompiendo la prohibición hebraica, irrumpieron en la pintura para dejar en ella la marca indeleble de su personalidad artística sin escuela.

Aunque no los unió la marginación social ni una misma concepción del arte, sino la timidez o debilidad de su carácter, la orfandad de patronazgo y la miseria del guetto parisino donde vivieron juntos, sin embargo, se puede asociar la obra de los famosos malditos, Modigliani y Chagall, a la de los menos conocidos Soutine, Kisling y Pascin, pues llama la atención que pintores judíos, inicialmente influenciados por el cubismo, retornaran a la estética de la belleza tradicional y que otros judíos estadounidenses, Newman y Rothko, la sacrificaran en el demagógico altar de la «abstracción pura» derivada del cubismo, durante la guerra fría.

La crítica no explica por qué el gusto moderno aceptó la belleza singular del romántico Chagall y la del renacentista Modigliani, que hicieron concesiones al cubismo, mientras que se resiste a admitir entre los grandes al modernista Soutine, que llegó a conciliar el expresionismo de Van Gogh con el realismo de Rembrandt. Ni tampoco por qué el «fovista» Kisling, el pintor de la melancólica «Kiki de Montparnasse con suéter rojo y pañuelo azul», aún no ocupa un puesto similar al del Picasso rosa, o por qué el portentoso dibujante Pascin no goza de la fama de Van Dongen, a pesar de que ambos malgastaron su parecido talento poniéndolo al servicio de la sociedad elegante. Cuando Jules Pascin, de padre español, constató que su primera exposición era mérito del erotismo de sus desnudos femeninos, se colgó en su estudio.

En cuanto al tímido Chaïm Soutine, el amigo de Modigliani a quien éste retrató poniendo inteligencia crítica en la mirada y desbordante pasión en los labios, solo aludiré aquí a sus paisajes amenazantes, a sus entristecidos personajes en uniforme de un sólo color y, sobre todo, a sus crudas imágenes de animales descuartizados en el matadero, en las que presintió la indiferencia de la humanidad ante la posible masacre del pueblo judío.

Para comprender la grandeza artística de Soutine y la profundidad de su significado humanista basta comparar su «Buey muerto» de 1925 (Albright-Knox de Buffalo) con el «Buey desollado» de Rembrandt (Museo del Louvre). La pieza de carne abierta en canal y colgando de las patas traseras está pintada de la misma forma para expresar con colores diferentes ideas opuestas. Rembrandt describe la idea de la muerte, en tanto que proceso natural de la vida, con el color amarillento de un animal desangrado para el consumo humano. Soutine denuncia, con color de sangre y negruras sobre un fondo de puro azul cielo, la bestialidad de la muerte en tanto que asesinato de la vida. Si en aquel admiramos la belleza de la descripción, en éste nos conmueve la intensidad de la emoción. La mayor abstracción de Soutine le permitió superar a Rembrandt en la expresión de sentimientos.

La originalidad del cubismo de los malditos es tan distinta en cada uno de ellos que debo afrontarla en artículos separados sobre Modigliani y Chagall, analizando los secretos técnicos de la genialidad del depresivo italiano, que trató con distinción clásica lo morboso, y los de la exuberante imaginación del tartamudo ruso, que hizo hablar con fluidez a los más íntimos sentimientos populares. Sin olvidar que el desgraciado Soutine alcanzó sin cubismo una de las más altas cotas del arte moderno.

MODIGLIANI

LA RAZÓN. JUEVES 31 DE OCTUBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

No perteneció a ninguna escuela ni la creó. Su estilo es tan fácil de copiar como difícil de adoptar. La crítica considera que la personalidad artística de Modigliani viene de su poderosa línea de contorno en el dibujo y de la elegante decadencia de sus figuras humanas. Y lo califica de manierista. Un término que no significa nada si sirve para designar a la vez la cortesanía de Parmigianino, el pintor renacentista de las lujosas mujeres de cuello largo; el misticismo de El Greco, visionario de rostros y cuerpos afilados por la idea vertical de la muerte; y la sensualidad y mordacidad de Modigliani, el artista de la vida traducida en el frío óvalo o cuadradas mandíbulas de máscara que esconden los instintos.

Siendo un dibujante excepcional, Modigliani nunca sacrificó la expresión de sus creaciones a la del contorno lineal de las figuras, como hicieron su admirado Toulouse-Lautrec y el suicida Pascin en París o el erótico Egon Schiele en Viena. La pintura de Modigliani me fascina más que la de cualquier otro pintor de su generación porque es la única donde el tema dicta la técnica de su tratamiento. Sólo hace leves concesiones al cubismo en las narices picasianas de ciertos retratos burgueses («Los novios», «Paul Guillaume»), donde la sátira de la máscara le permite expresar tanto la astucia común, con la ausencia de mirada en unos ojos muy juntos o incluso tuertos, como la hipocresía de sus hábitos sociales en las pequeñas bocas apretadas de corazón. Todo esto desaparece en la naturalidad del «Chico campesino» de 1918.

Los biógrafos de Modigliani creen que la idea de poner cuellos tubulares como peanas de sus rostros ovalados, al modo de los ídolos primitivos, se la sugirió el gran escultor rumano Brancusi. En cualquier caso, el pintor italiano conocía el origen de este artificio en el célebre espejo de barbería de donde lo tomó Parmigianino y nunca lo aplicó como dogma sistemático de sus dibujos.

Podemos observar en sus desnudos femeninos que el cuello largo va unido a la condición social de la retratada. Y no como un atributo de la belleza natural, ni como una exigencia técnica de la composición, sino como una denuncia irónica de la artificialidad del carácter personal de la modelo. Esto lo deduzco de la comparación entre sus más conocidos cuadros: el «Gran desnudo» de 1913-14 (Museo de Arte Moderno de Nueva York), el «Desnudo sobre un cojín verde» de 1917 (National Gallery de Washington) y el «Desnudo sobre un cojín azul» de 1917 (C. Privada).

El cuello corto y metido entre los hombros de una mujer pelirroja, de cuerpo cadavérico, ojos cerrados, nariz grande y puntiaguda, boca contraída, sin más color sobre su blanquecino cuerpo que el de las livideces de las ojeras y las vellosidades de axilas y pubis, corresponde al de una prostituta endurecida por su oficio. En este «Gran desnudo» no hay expresión de sensualidad ni de atractivo sexual, sino de anatomía inerte en un cuerpo de yeso predispuesto a su disección forense.

El «Desnudo sobre un cojín verde» expresa la misma belleza descriptiva, aunque de mayor intensidad emotiva, que la «Olympia» de Manet. El cuerpo de una hermosa mujer morena, rebosante de vida y de melancolía, no puede ser pintado con más amor y respeto. Su proporcionado cuello acerca la tristeza de la mejilla ovalada a la promesa interminable del seno redondo. El rosado del rostro y lado derecho del cuerpo se difumina en el dorado leonardesco de la luz que lo baña entero. Un embeleso de la naturalidad en el desnudo de la potencia femenina.

En el polo opuesto, una puta de altos vuelos, fina cintura y anchas caderas, pelo tintado, ojos y labios maquillados, acostada boca arriba sobre una colcha roja y un cojín azul, remata su maravillosa piel dorada con un largo cuello que se prolonga en el óvalo de su sofisticada cara. Una belleza sin alma. Un regalo para la vista. Un desnudo decadente.

CHAGALL

LA RAZÓN. LUNES 4 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

«Todos sabemos que una buena persona puede ser un mal artista. Pero nadie será nunca un verdadero artista a menos que sea también un gran ser humano, es decir, una buena persona». El optimismo vital de Chagall, que le hizo centenario, se traduce en la extraordinaria personalidad bondadosa de su pintura. No porque sea inocente o ignorante del mal, pero sí porque lleva al mundo de la imagen la poseía ingenua de las leyendas populares, y los dones mágicos de los sentimientos amorosos, al modo balbuciente de la palabra infante y la imaginación ebria.

Cuando me recreo con la fluidez y transparencia colorista de sus alegres y divertidos cuadros no dejo de pensar en que además de judío y ruso, este hijo de un oficinista de Vitebsk, era un tartamudo desechado de la escuela de arte rusa que, de repente, ingresa en la vanguardia de la capital artística del mundo para pintar lo que concibió en su aldea.

Llegó a París en 1910 con más sueños que bagaje pictórico. Pero tuvo la fortuna de compartir con Soutine y Modigliani la habitación donde Rembrandt y Cézanne suplían la falta de medios. El orfismo le vino a su pincel como anillo de colores al indisciplinado dedo de su imaginación folclórica. Y aunque su fama mundial le llegó cuando abandonó esa técnica, con la «Crucifixión blanca» (1938) y las posteriores Vírgenes rojas suspendidas sobre el azul-verde de los Puentes del Sena, el triunfo en Berlín de su primera exposición lo debió al aprendizaje del modernismo de los colores y las composiciones parisinas anteriores a la guerra del 14.

No fue seguidor ni precursor de ninguna escuela. Sus versiones del orfismo en el «Comerciante de ganado» de 1911 y el «Soldado bebedor» de 1912 no son cubistas en composición o estructura, como sería obligado en ese estilo, sino en la distribución geométrica de colores translúcidos que impregnan las superficies de las figuras, descritas con realismo en las fantásticas acciones representadas. Sin que el hecho de que el vientre de la yegua deje ver el potrito que lleva dentro, o que el borracho se vea bailando en diminuta pareja sobre la mesa donde bebe, tengan significado surrealista, como pretende la crítica, pues no son productos intelectuales de su mente individual, sino expresión sentimental de leyendas populares. Tampoco es surrealista la espectacular acción de enamorados pintada en «El cumpleaños» de 1915, donde el artista, en acrobacia imposible, salta de espaldas sobre la espalda de su novia, Bella, para sorprenderla en el aire, sin rozarla, con un beso en la boca. La pirueta del deseo tiene lugar aquí en un espacio real que el surrealismo rechazaría.

«Estoy seguro de que Rembrandt me ama». No era necesaria esta confesión en su autobiografía para apreciar la positiva función del claro-oscuro en cuatro colores (rojo, marrón, negro y blanco), que Chagall aprende del clásico barroco holandés, para narrar con economía de trazos, en una formidable serie de cuadros (1911-1914) repletos de expresión poética, la popular leyenda judía del violinista sobre los tejados.

En uno de ellos (Nordrhein - Westfalen de Düsseldorf), el barbudo violinista de negros ojos desparejados, con bonete y hábito rojo cubriendo sus greñas y su desaliñado corpachón, ha dejado sobre el tejado blanco de una humilde cabaña de tablones rojizos el rastro purpúreo de su parada, para descender a los caminos los aires de su mágico violín, acompañado del fiel zagal que tiende su gorra a una solitaria pareja de enamorados, acercándose por el recodo con el torso de la mujer desnudo.

Antes de morir su esposa Bella (1944), Chagall cambió el color y la expresión de sus cuadros para reflejar en ellos el salvaje drama del sufrimiento judío ante el terror nazi. Emigró a EE UU, donde el Museo de Arte Moderno de Nueva York lo consagró en 1946. Después, retornó con nostalgia a sus sentimientos panteístas de la naturaleza y la religión.

LA PINTURA COMUNISTA

LA RAZÓN. JUEVES 7 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Hay dos pinturas abstractas, la geométrica de regla y compás, con cuadrados o círculos, y la informal o «tachista», con manchas de color sin referencia a la naturaleza. Aquí comento la primera, la que inventaron tres matrimonios rusos de pintores con pintoras, la que precedió al realismo socialista de Stalin (1932), la que siendo de inspiración anticapitalista ha transformado y dominado, sin embargo, todo el diseño artístico o industrial de la civilización capitalista.

Desde la ilustración de libros hasta las paredes de Museos, pasando por la arquitectura, la escenografía y los espacios publicitarios, no hay rincón que escape de la estética igualitaria que nos legó, como único fruto de su paso por la historia, la Revolución de octubre del 17. La fachada capitalista se decora hoy con el arte comunista ideado para educar en la igualdad al «hombre futuro» y suprimir la genialidad en el arte. Kandinsky, fundador de la Academia de Ciencias Artísticas de Moscú en 1922, y el suizo Paul Klee, cerebro de la Bauhaus de Weimar desde 1920, fueron los demagogos de la conversión del arte en ciencia de líneas, puntos y planos.

El futurismo italiano pintó las masas anarquistas que, limpiadas de rayos de energía individual y de obstáculos espaciales con los guantes de goma de la pintura metafísica de Chirico, marcharían sobre Roma con Mussolini. El fascismo del hombre futuro, mitad monje mitad soldado, quiso ser más que una reacción política una revolución estética, un estilo de vida. La mística igualitaria de los cubistas rusos recogió los rayos que desecharía el fascismo, para meterlos en los cuadrados y rectángulos del rayonismo de los Larionov, del suprematismo de los Malevich y del constructivismo de los Rodchenko, a fin de crear al hombre futuro mediante una estética reaccionaria contra el arte burgués, dentro de una ascensión obrera revolucionaria.

La ironía está en que tenían más razón de la que ellos mismos suponían. Al fin y al cabo resulta mucho más fácil destruir el individualismo en la sensibilidad estética que en la ambición económica. La NPE de Lenin decepcionó a esos izquierdistas niveladores del arte. Y cuando la creación de la URSS en 1922 cerró el horizonte a ese bajo nivel reaccionario se marcharon de profesores de pintura antioccidental a las Academias de Occidente. Y aquí lograron, con la mediación de los arquitectos holandeses, calvinistas del neoplasticismo geométrico de Mondrian, la universalización del estilo comunista abstracto que en la Unión Soviética se sacrificó en el altar estalinista del realismo socialista.

No conozco ensayo crítico ni libro de arte que haya tratado, ni en consecuencia explicado, las causas de la adopción de la estética comunista por la cultura capitalista del mercado mundial. Nadie parece interesado en investigar la razón por la que se mantiene en vigor el mayor enigma cultural del mundo contemporáneo. Es decir, ¿por qué la estética comunista de Malevich, Kandinsky y Klee, en lugar de ir al ostracismo donde reposa empolvada la obra marxista, se ha convertido en paradigma del arte capitalista, siendo Carlos Marx infinitamente superior en el terreno de las ciencias sociales a la de esos pintores en el artístico?

El capitalismo ha derrotado en todos los frentes al comunismo, salvo en arte. Lo aniquiló como organización estatal con ciencia y tecnología, le quitó sus fundamentos ideológicos en la sociología y la economía, lo dejó huérfano de sus grandes mitos fundadores. Pero ha convertido en genios supremos del arte occidental a los tres pintores comunistas que idearon y planificaron sus creaciones, como método de la lucha de clases, para erradicar del alma todo germen de sentimiento individual de la estética, sustituyendo ese placer subjetivista con la satisfacción colectiva que produce la admiración objetiva de la diáfana geometría del universo y la indescifrable representación jeroglífica de la humanidad.

EL MATRIMONIO LARIONOV

LA RAZÓN. LUNES 11 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Demostrar que la pintura y el diseño artístico dominantes en la cultura capitalista tienen su único fundamento en el totalitarismo igualitario de la estética comunista, es empresa intelectual que desborda los conocimientos de un solo hombre. Pero estoy convencido de que esta tesis inaudita puede ser confirmada con la investigación de otros especialistas en las fuentes del mercado internacional de las artes gráficas. Sin el derribo de los ideales inestéticos que nos impone la geometría igualitaria, no hay solar sobre el que cimentar un retorno a la belleza con ideas pictóricas de la abstracción que siempre hagan visibles aspectos de la Naturaleza o la Humanidad.

Nadie debe ver en mi tesis una intención política de desacreditar la idea comunista, a la que siempre consideré como una hermosa utopía imposible de realizar. Mi único propósito está dictado por la necesidad cultural de retornar a la belleza en la expresión singular de toda obra de arte. Esto me obliga a denunciar la falsedad, carente de emoción estética, de la pintura realizada hoy bajo patrones científicos de la geometría trazada a regla y compás. El hecho de que estos patrones fueran inventados por el comunismo ruso en la década roja (1912-1922), sólo explica el sentido totalitario que encierra la idea de la igualdad cuando deja de inspirar la justicia social para realizarse, como sustitutivo demagógico, en el campo de la creación artística.

Tampoco debe creerse que estoy negando toda clase de valor estético a la pintura escenográfica que inició, con el matrimonio Larionov, el camino hacia la posterior abstracción geométrica de Malevich. Sólo trato de valorar y jerarquizar cada obra de arte en virtud de su función primordial. Y el arte autónomo de pintar para expresar algo que se agota en su propia expresión, no puede tener los mismos valores estéticos que los del arte de decorar otro espectáculo distinto al de contemplar la pintura en sí misma.

Nada sería más adecuado que las radiantes escenografías creadas para los ballets rusos de Diaguilev y Massine. La sensacional música de Stravinsky se estrenó en espacios decorados con el enérgico grafismo de Mijail Larionov y la paleta armoniosa de su esposa Natalia Goncharova. Pero mi valoración positiva de esa manera de ilustrar escenarios musicales y rítmicos con superficies rayadas por fogonazos cruzados de colores complementarios no me impide despreciar las ideas metafísicas sobre el arte que nos propusieron en su Manifiesto de 1913 y la estética autónoma de sus cuadros puramente «rayonistas».

Antes de que su marido lo convirtiera en sistema, Natalia Goncharova pintó rayos de luz solar dorada y de fuerza humana negra en un cuadro simbólico del anarquismo revolucionario que precedió a la creación del partido comunista ruso en la escisión socialista de 1914. Titulado «La cosecha» y conservado en el Museo de Bellas Artes de Omsk, este cuadro de 1911 dibuja, con técnica de cartel, la figura plana de un muchacho de cara redonda anaranjada y uniforme rojo, en ademán de coger una gran hoz blanca de filo aserrado, que mira con su solo ojo rojo las espigas de trigo que ha de segar individualmente con la energía que le transmiten los rayos negros de la masa obrera, lejana como luna en cuarto creciente rojo y cercana como claustro materno rojo a donde tiende.

Toda esta simbología desaparece al año siguiente en el cuadro de su marido titulado «Rayonismo» y conservado en el Museo Baschkirski. Dejando entrever trozos aleatorios del fondo blanco, trazos puntiagudos de color, azules a la derecha y rojos a la izquierda, cruzados por líneas negras diagonales, forman un entramado cuadrangular de dos colores vivos y dos neutros que no permiten relacionarlo con una masa forestal ni con una cristalización mineral. Si no es una premonición de la antítesis comunismo-fascismo, difícil de anticipar en 1912, este rayonismo no expresa nada.

EL FUTURISMO

LA RAZÓN. JUEVES 14 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

No oculto mi antipatía hacia el darwinismo social de aquellos mediocres literatos (D Annunzio, Papini) que, simplificando la idea del superhombre en Nietzsche y la estética de la intuición en Croce, inspiraron el bestial «Manifiesto futurista» de Marinetti, publicado por «Le Figaro» en 1909: «Un ruidoso coche que parece cabalgar sobre metralla es más bello que la Victoria de Samotracia». «La guerra es la única higiene para el mundo». «El arte sólo puede ser violencia y crueldad». En aras del progreso, «bibliotecas, museos y universidades deben destruirse».

Cuando se publicó este manifiesto prefascista, la pintura italiana estaba al mismo nivel de modernidad que la francesa. Pelliza de Volpedo, el Seurat italiano, había muerto en 1907. Y antes de la publicación en 1910 del «Manifiesto de los pintores futuristas» de Milán, dos de sus firmantes, Carrà y Boccioni, habían interpretado con maestría el divisionismo neoimpresionista. Sólo por eso merecen un puesto de honor en la historia del arte. Pero la ambición futurista de meter dentro del cubismo la cuarta dimensión, el tiempo, mediante la representación directa del dinamismo de los cuerpos y los artefactos, los disparató. Su talento pictórico era tan grande que, pese a este sueño imposible, llegaron a producir una docena de obras singulares, que influyeron en las vanguardias europeas y sobre todo en el nacimiento del «rayonismo» ruso.

Carlo Carrà pintó en 1911 «Los funerales del anarquista Galli», en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Sobre un pavimento rojizo cruzado de bandas de sombras azuladas, una confusa masa roja de agitadores con banderas negras es atropellada por policías a caballo. A un cielo con el disco solar anaranjado, lo estructura en círculos concéntricos coloreados al modo de Delaunay. La novedad está en los rayos dorados que inhieren la agitación humana y en las medias circunferencias, radiadas en azul, que abrazan el anárquico tumulto.

Sometido a tratamiento psiquiátrico en un hospital de Ferrara, Carrà conoció allí en 1916 a De Chirico, que estaba bajo los cuidados del mismo médico, y adoptó su arquitectónica «pintura metafísica». Un estilo que, por su sentido totalitario y su cotización actual, merecerá un comentario aparte. Después, Carrà publicó un trabajo sobre Giotto y volvió su mirada al siglo XV, para pintar a la manera de Masaccio y Uccello. Su manifiesto de la «pintura total», expresiva de colores, sonidos y olores, coincidió con el proyecto de artesanía total de Gropius en Weimar. El futurismo cubista descubría así el carácter reaccionario y demagógico de su prefascismo.

Del mismo modo que el «Sol naciente» de Monet devino emblema del impresionismo, «La città che sale» de Boccioni (1911), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, se convirtió en paradigma del futurismo. La sensacional tela en rojo, azul y blanco, un supuesto canto al avance de la urbanización de la ciudad sobre la miseria de los suburbios expresa en realidad la aniquilación de la vida humana, simbolizada en inmensos caballos y hombres desesperados que, huyendo de los barrotes de hierro de los encofrados y del chorro de humo que los estrangula, se tiran despavoridos al río, donde un par de remeros intentan salvar restos de la desgracia. Una obra maestra que inspiró el Guernica de Picasso.

También es magistral el cuadro «Rissa in Galleria» de 1911 (Pinacoteca de Brera en Milán). Ante el escaparate y la puerta de cristal de un Café iluminado con luz eléctrica que despide centellas casi blancas, y bajo el alto techo de la Galería exterior, dos mujeres se enzarzan a la greña en medio de una multitud bien vestida de damas y caballeros. La intención de ridiculizar a la burguesía bien pensante es tan clara como la atmósfera vibrante con la que el puntillismo de Boccioni colorea de rojo, azul y negro a la muchedumbre agitada. Es fácil de imaginar lo que este gran pintor habría realizado si no hubiese muerto tan joven.

RAÍCES ERRÓNEAS DEL ABSTRACTO

LA RAZÓN. LUNES 18 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Los lectores que siguen estos comentarios sobre la pintura moderna no deben olvidar que el motivo principal de los mismos es dar una explicación histórica y técnica de las causas de aparición del arte abstracto. No pretendo resumir mi visión de la pintura anterior a la Primera Guerra Mundial, sino demostrar que la destrucción de la estética como valor pictórico, además de tener un sentido político reaccionario, provino de dos errores de interpretación de los grandes maestros de finales del XIX. Por eso no debo tratar aquí las interesantes cuestiones solicitadas por artistas muy conocidos y pintores jóvenes que creen haber encontrado en mi voz la respuesta negativa de la filosofía del arte a la pintura abstracta.

El arte abstracto tiene dos fuentes, la francesa y la rusa. La primera, que empezó a manar cubismo formal con Braque-Picasso-Gris-Léger y orfismo cromático con Villon-Delaunay-Gleizes-Kupka, se alumbró de modo intelectualmente erróneo en la teoría compositiva de Cézanne. Mientras que los seguidores ortodoxos de este maestro de paisajes y naturalezas muertas (Matisse, los fovistas, Kirchner, Seurat, Modigliani, Chagall, Kokoschka, Feininger, Marc, Macke y Jawlenski) hicieron progresar la estética de la expresividad pictórica más allá de las cotas alcanzadas por los impresionistas y los nabís antes del XX.

La fuente de la abstracción rusa, pese a las manipulaciones fraudulentas que hizo Kandinsky para atribuirse la paternidad, está en la escenografía para los ballets de Diaghilev creada por el matrimonio Larionov-Goncharova, en un estilo que llamaron «rayonismo» en 1911 y definieron como «rayos de luz que trazan las líneas oblicuas de fuerza del futurismo en la fragmentación cubista». Analizado ya el cubismo, comentaré en otro artículo al primer pintor que trazó rayas oblicuas en sus maravillosos cuadros neoimpresionistas, Boccioni, fundador del futurismo y muerto en 1916, con 34 años, a consecuencia de la caída de un caballo en la guerra.

La idea de ruptura con la tradición de la pintura italiana, transmitida por Marinetti en el Manifiesto futurista de 1909, es falsa. Las creaciones de Carrá y Boccioni, los dos mejores exponentes del futurismo, serían inexplicables sin los «macchiaioli» florentinos que, con su innovación de la «macchia», pusieron la pintura italiana al nivel de la francesa en el último tercio del XIX: Fattori, Lega, Signorini y Nittis, que inauguró el impresionismo junto con Monet y Cézanne, en aquella legendaria exposición de 1874 en el estudio del fotógrafo Nadar.

El rayonismo de Larionov concede autonomía artística a lo que sólo era en Boccioni un recurso superficial y subalterno, tomado de la teoría de la «macchia», para definir las interpenetraciones de luz y sombra con más realismo que en el romántico claro-oscuro. En un cuadro que anticipa el impresionismo a 1866, «La rotonda de los baños de Palmieri», Fattori pone una pequeña franja de rayitas perpendiculares negras en la unión del mar a la playa, y de la soleada arena a la sombra de los toldos, donde siete mujeres elegantes disfrutaban de un claro y frío día otoñal.

En 1907, Boccioni retrata a su hermana en un azul a contraluz, con rayitas claras que iluminan la parte sombreada. En 1910 pinta a su madre y sus dos hermanas en tonos azules y rosas, rayando sus vestidos vaporosos con líneas diagonales que se cruzan formando pequeñas cuadrículas. A esta insignificancia se debe la pomposa idea energética del rayonismo que dio lugar a la total abstracción rusa por parte de los artistas del anarquismo revolucionario. Si la abstracción francesa nació de un error en la interpretación de la estructura compositiva de Cézanne, la abstracción rusa cometió el error de convertir en estructura autónoma la decoración rayada en cuadrículas de los vestidos de las mujeres de Boccioni.

LAS PINTORAS

LA RAZÓN. JUEVES 21 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Entre 1905 y 1919, en los años transcurridos desde la exposición de los «fauvistes» en París hasta el Tratado de Versalles, que puso fin a la Primera Guerra Mundial, el arte tradicional de la pintura sufrió, en toda Europa, unas transformaciones vanguardistas (decorativismo, cubismo, orfismo, tubismo, ingenuismo, expresionismo, futurismo, rayonismo, azulismo, metafisismo, suprematismo, cuadratismo, dadaísmo, constructivismo, alegorismo, surrealismo), que no consistieron en el cambio o sucesión de meros estilos formales, sino que removieron los propios fundamentos del arte. Es decir, su naturaleza representativa de algo, su finalidad estética para alguien, su función social, los materiales o soportes que utiliza y la condición creadora de sus autores.

Respecto de esta condición ya he calificado de reaccionaria la práctica demagógica de la Bauhaus de Weimar de equiparar a los artistas con los artesanos. Reaccionaria, porque quiso restaurar el modo de producción medieval del arte, del que el Renacimiento cuatrocentista liberó a los artistas. Demagógica, porque ese proyecto introdujo en el gran arte, sólo obediente a inspiraciones personales, la falsa idea de la igualdad de capacidades que se esfumó junto con la utopía comunista.

Antes de seguir comentando las vanguardias que aparecieron después del futurismo italiano, me parece interesante plantear el significado que pueda tener el hecho, hasta ahora inexplicado, de que las esposas o amantes de casi todos los creadores de escuela fueran artistas merecedoras de estar en los museos. Si en 600 años sólo dos o tres mujeres alcanzaron esa gloria, si entre los impresionistas sólo brilló con luz propia Berthe Morisot, me pregunto por qué desde el orfismo se pusieron en vanguardia las esposas de pintores, y por qué se dedicaron tantas a los estilos abstractos y solamente dos (Paula Modersohn, Marie Laurentin) a los figurativos.

A los Delaunay les sucedieron los Larionov, los Malevich, los Kandinsky, los Jawlensky, los Arp, por no mencionar más que a los de primera fila. Las explicaciones sociológicas no sirven para nada. En esos mismos años, decenas de mujeres tuvieron éxito en la escultura y la fotografía artística. Y lo que intriga no es el escaso número de pintoras con relación a los hombres sino la enorme proporción de las que triunfaron con la pintura abstracta. Sólo cabe una explicación: estaban mejor dotadas por tradición femenina para comprender la función decorativa del estilo abstracto y éste les ofrecía menos dificultades técnicas que el figurativo.

A falta de estadísticas más amplias, la mayor presencia de la mujer en la pintura abstracta que en la de objetos materiales hay que relacionarla con otros dos hechos generalizados: el llamado desde hace tiempo en Alemania «academicismo abstracto», en cuyo nombre los estudiantes de bellas artes solicitan lecciones de colores y ensayan abstracciones puras, sin pasar por la dura disciplina del dibujo; y el «premio al abstracto» que supone la idoneidad de lo informe o lo amorfo para expresar ideas o sentimientos inclasificables y para venderse en el mercado modernista por su falta de sentido aparente.

Con estas observaciones intento responder de modo provisional a la interesante pregunta, que me hacen las cartas de dos pintores de distinta edad y localidad, sobre la tristes experiencias de haber visto cómo se inclinan por el abstracto los peores estudiantes en dibujo y cómo venden sus cuadros antes que los de los buenos dibujantes y a precios superiores. Sólo puedo decir que la primera satisfacción del artista auténtico, tal vez la única, no está en el reconocimiento por la sociedad de su talento singular, sino en el placer de crear algo tan bello, tan verdadero o tan emocionante que, sin expresarlo con absoluta sinceridad en el modo de hacerlo, no existiría para nadie. El artista no se diferencia en esto de las demás vocaciones creadoras.

LA CIUDAD EN LLAMAS

LA RAZÓN. LUNES 25 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA-TREVIJANO

Para el modo de ver los fenómenos culturales y políticos como un todo, el realismo socialista de Stalin cumplió la misma función represiva de la libertad de creación artística que cumple hoy la abstracción capitalista. Los edificios de Manhattan, el suprematismo comunista y los ángulos rectos de Mondrian expresan la dominación del arte por la planificación industrial. Tan sumiso es el artista que expresa la propaganda del Estado como el que fabrica arte para los museos de la modernidad. Pronto hará cien años del estancamiento modernista. El Museo del Prado, conservador de lo eterno, es menos anacrónico que el Reina Sofía.

De la guerra del 14 salieron triunfantes la abstracción geométrica y la reducción del arte a ciencia de la artesanía. Pero la concentración cubista, la que engendró a la abstracción geométrica, no era una necesidad de la historia, como creyeron los artistas comunistas y los arquitectos calvinistas del socialismo holandés. Las revoluciones políticas obedientes a una predestinación de la historia terminan en reacción. ¿Ha ocurrido lo mismo con el origen cubista del arte actual? Creo que sí. En política y en arte la reacción se instala en vanguardias dogmáticas que reprimen las alternativas a su izquierda. Borran el nombre de los creadores. Los dejan morir en la soledad de la pobreza. Y sus obras maestras quedan.

Una de las mejores pinturas alemanas, «La Ciudad en llamas» (Museo de San Luis), es un buen ejemplo. Un judío que dejó de ser albañil para hacerse pintor y escritor revolucionario presintió en 1913 la destrucción del humanismo que se avecinaba. Antes de terminar este cuadro alucinante fundó el grupo de los «Patéticos», seguidores del expresionismo de Van Gogh y el barroquismo de Kokoschka. Los nazis confiscaron sus obras. Se exilió y regresó en 1953. En la inauguración de un festival de arte, el orador hacía la alabanza necrológica del autor de la «Ciudad en llamas». Los grandes ojos saltones, que tantas veces pintó en sus autorretratos, debieron salir de sus órbitas más deprisa que la voz de su mofletado y bondadoso rostro. «¿Que estoy aquí, que soy yo, Meidner!».

La primera vez que vi este cuadro, sin saber nada de Ludwig Meidner, pensé que se trataba de un sueño terrorista contra la tiranía del cubismo. La noche de una simétrica ciudad burguesa se ilumina de modo fulgurante con bombas incendiarias que prenden fuego simultáneo a calles e interiores de edificios iguales, donde sus moradores se siluetean en hileras de ventanas iguales al iniciarse el desplome de negras fachadas iguales. El 11 de septiembre me dio su significado real.

Después del atentado a las Torres Gemelas me interesé por el sentido que pudo tener una previsión apocalíptica de la Guerra del 14. Comprendí enseguida que este pacifista fuera marginado de la historia del arte. Si, en lugar de la crueldad de la guerra, «La ciudad en llamas» denunciara la inhumanidad del terrorismo hoy tendría más fama que el Guernica. Su calidad pictórica es superior y su inspiración no proviene de un encargo ni de una expectativa mercantil, sino de la desesperación interior del artista ante un mundo bienpensante que se hace malhechor sin escrúpulos en tiempos de guerra. «Cuando estoy medio despierto experimento muchas muertes terribles, pero sé que de nuevo conseguiré la divina felicidad».

El cuadro recuerda en composición a «La calle penetra en el edificio» de Boccioni (1911). Los pocos y aterrados ciudadanos que, en primer plano, nos aproximan al espanto de la ciudad incendiada, no expresan resignación ante «la caída y el grito en el ocaso de la Humanidad», con el consuelo de una muerte repentina y espectacular que el sensible Meidner deseaba para sí: «Me tiraré debajo de un tren de forma que sus ruedas puedan penetrar chillando en mi cráneo sereno. ¿En una muerte momentánea y grandiosa!». El pintor murió sin grandeza en 1966.

EL JINETE AZUL

LA RAZÓN. JUEVES 28 DE NOVIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Con este nombre de cuento de hadas, un intelectual ruso de 46 años y dos pintores alemanes de 32 y 25 años, que morirían pronto en la guerra del 14 como Boccioni, publican en Munich un Almanaque (1912) donde, expresando ideas sinestésicas sobre los colores y la pintura, reproducen sus cuadros junto a otros de Cézanne, Matisse, Rousseau, Picasso, Delaunay, Kirchner, Nolde, Kokoschka o Arp, y a composiciones musicales de Schönberg, Alban Berg o Antón Webern.

El más joven, August Macke, se hacía teclear el piano mientras componía los colores de su paleta para bellísimos cuadros mundanos con la temática de Degas o Lautrec y el encanto mágico de los «nabis». El otro alemán, Franz Marc, pintaba maravillosos caballos azules de crines y colas negras, con cuellos y lomos curvados, en armonía lírica con las ondulaciones de las colinas rojas y verdes que guardaban el jardín natural donde se recreaban. Y el ruso, Vasily Kandinsky, a la vez que escribía el lenguaje de los colores («Lo espiritual en el arte»), pintaba en estilo «fauviste» paisajes de Murnau, donde vivía en casa de su amante, la pintora Gabriele Münter, quien lo retrataba en actitud fría y dominante, durante sus paseos en barca por el lago, con Jawlensky (el Matisse ruso) y su esposa, la notable pintora baronesa de Werefkin.

Uno de los más acreditados críticos alemanes de la pintura del siglo XX, Ruhrberg, refiriéndose al Kandinsky de esta época, llega a decir que «la revolución más radical en la pintura desde el Renacimiento la puso en marcha no un apasionado joven rebelde, sino un distinguido hombre de mediana edad que podría haberse convertido en profesor de economía en la Universidad de Dorpat si no hubiera decidido seguir una carrera artística».

La hipérbole es tan descomunal que sería ridículo tomarla en serio si no fuera porque atribuye al moscovita la paternidad de la abstracción. Ya demostraré en otro artículo los dos fraudes del propio Kandinsky que dieron lugar a esta creencia. Por ahora, basta destacar el hecho de que su pintura anterior a la guerra del 14, incluida la «Improvisación Klamm», es inferior a la de Marc, Macke y Jawlensky. En 2012 se cumplirán cien años del fracaso absoluto de su teoría idiomática de los colores. Su arte posterior, al retirar de la obra cualquier manifestación de emociones fundamentales (placer, dolor, angustia), a las que consideraba vulgares y poco espirituales, no expresó algo interesante hasta que en su última fase adoptó la sublimación hacia atrás de la estética infantil de Miró.

Ningún pintor alemán ha gozado de la popularidad de Franz Marc. Sus animales con refracciones prismáticas de colores complementarios y cristalinos eran tan bellos y cautivadores que cuando los nazis los expusieron, para condenarlos junto con los demás ejemplos de «arte degenerado», tuvieron que retirarlos pues los propios nacionalsocialistas quedaban hechizados. Su pintura, siendo de un idealismo platónico intransigente, era fácil de aceptar por todos porque, salvo los paisajes del pobre país del Tirol en 1913, carecía de ironía o crítica social.

El caso del joven Macke es aún más asombroso. En tan sólo cuatro años nos legó obras casi maestras. No tuvo tiempo de adquirir una técnica propia. Pero asimiló la de los genios franceses con tal economía de rasgos secundarios y tanta elegancia expresiva en la composición, que sus pocos cuadros lo consagran como el pintor romántico del siglo XX. Aunque su «Tienda de sombreros» no alcanza la maestría de Degas, ni su «Ballet ruso», la de Lautrec, en cambio su «Dama con una chaqueta verde», con los árboles algodonados de verde dorado, el suelo de bruma enrojecida, las siluetas de dos estilizadas parejas y la melancolía de la mujer de verde que mira al amor de espalda, iguala las mejores creaciones de Sérusier, Denis o incluso las de Seurat antes del puntillismo.

EL PINTOR MÁS INFLUYENTE

LA RAZÓN. LUNES 2 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Si la importancia de un artista se juzga por el cambio del gusto estético que sus creaciones provocan y, en consecuencia, por el número de obras que, procedentes de su escuela, entran en los museos y en la decoración de espacios públicos, nadie puede acercarse siquiera (ni Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Durero, Velázquez, Rubens, Rembrandt, Goya, Monet, Cézanne o Picasso) a la larga sombra artística del pintor que, tras la Revolución de Octubre, impuso el suprematismo del color, en formas geométricas, a la Escuela Estatal de Arte de Moscú y a la Bauhaus de Weimar.

El prestigio de este artista era tan grande que cuando Stalin organizó en 1932 la exposición «Quince años de arte soviético», para hacer obligatorio el estilo oficial del «realismo socialista», se le reservó una sala especial, en lugar de mandarlo al Gulag junto con los demás modernistas. Alcanzó la fama con su óleo sin marco «Cuadrado negro sobre fondo blanco» (Museo de San Petersburgo) y le bastaron 20 años para conquistar el trono de la estética occidental en pintura, escultura, arquitectura, decoración, ilustración de libros, diseño industrial, fotografía artística y arte cinético.

El siglo XX terminó y el XXI empezó bajo los auspicios de ese estilo modernista, derivado del cubismo, que se llama «suprematismo». De cada tres obras de artistas vivos que ingresan en los museos, una es «suprematista». El Museo del Estado Ruso en San Petersburgo adquirió un acrílico sobre tela pintado en 1994 y dedicado al fundador del suprematismo. El Museo de Arte Moderno de Vitoria se ha inaugurado con una enorme bola de pequeños cristales que tintinean al menor soplo de aire. Arte de suprematismo cinético que asombra a las autoridades ansiosas de comprar cultura donde le dicen que está.

Tardo en decir quién es este pintor único en la historia del arte porque es un desconocido para las muchedumbres que recluyen la estética en los cuadrados, rectángulos, triángulos, trapecios y círculos de colores puros que vieron en sus textos infantiles de geometría. No otra cosa es el suprematismo, si a esos planos de color los unen o cruzan líneas rectas negras. Su creador lo confesó: «Yo no he inventado nada, sólo he sentido la noche dentro de mí y he percibido el nuevo tema que llamo suprematismo, una construcción de formas a partir de la nada». Y pintó la sociedad sin clases, la nada, con «el rostro del nuevo arte», o sea, el cuadrado: «Primer paso hacia la creación pura en el arte. Antes de él sólo había deformidades ingenuas y copias de la naturaleza». Mondrian lo comprendió.

Es natural que aquel místico de la geometría infantil, que creía haber dado la última palabra a la pintura con su «Cuadrado negro» de 1913, tardara cuatro años de investigación para darse cuenta de que la última pintura sería un «Cuadrado blanco sobre fondo blanco». Memorable hazaña realizada en 1917, y conservada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La negritud del anarquismo todavía arrastraba la impureza de la lucha de clases. La totalidad de la inocencia, en una sociedad sin clases, estaba en un cuadrado inmaculado de emociones o sentimientos, donde el comunismo habría resuelto la tensión entre hombre y naturaleza.

Casimir Malevich, pues de él se trata, creó escuela. Sus seguidores ocuparon las academias de arte y cultura en el Estado leninista. Entre ellos Kandinsky. Rodchenko llevó el constructivismo a EE UU, Vladimir Tatlin lo aplicó a la escultura, el arquitecto Lissitzky (jefe del Parque de Cultura con Stalin) lo propagó en Europa, Alexandra Exter (asesora ministerial) inició el suprematismo tecnológico. La bella Olga Rozanova, antecedente de los Albers, Neuman y Rothko, murió demasiado joven en 1918. Gabo, creador de la escultura cinética, devino catedrático de Harvard y maestro de los Rieckey, Calder y Tinguely. Sin olvidar que Moholy-Nagy revolucionó en EE UU, con suprematismo, el arte de la fotografía y la filmación.

LA ORIGINALIDAD EN DUCHAMP

LA RAZÓN. JUEVES 5 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La originalidad en el arte casi nunca llega con la búsqueda de la originalidad. Si nos atenemos a la originalidad de los genios, la que innova en las reglas técnicas del oficio para amaestrar las pasiones creadoras, caeremos en la cuenta de que sólo es consecuencia, y no causa, de la invención de obras maestras. La preocupación de originalidad en los artistas no ha marcado la historia del arte. El escultor más original de todos los tiempos, Donatello, jamás se propuso ser original. Como propósito, la originalidad es un fenómeno moderno que se manifiesta, tras los impresionistas, como requisito constitutivo del vanguardismo.

Las vanguardias artísticas surgen de una fe inmovible en el carácter ineluctable de la novedad en cualquier progreso y de una decepción ante las esperanzas decimonónicas de mejorar la sociedad mediante la política o la ciencia. Las vanguardias se toman por motores de la historia. El modernismo ha sido la ridícula respuesta del arte al arcaísmo social, con igualitarismo comunista como la abstracción geométrica, con reacción fascista como el futurismo metafísico o con demagogia estética como el miserabilismo artístico.

Ilustro esta reflexión sobre la condición genuina de la estética con un ejemplo sobre la esterilidad o el servilismo a que conduce el ansia de originalidad por la originalidad. Y elijo al artista más típico de la pasión vanguardista, Marcel Duchamp. Lo inició todo en pintura y escultura, desde el «fauvisme», el cubismo y el futurismo hasta el «Ready-made» (confeccionismo de objetos en serie), el dadaísmo, el surrealismo y los «Rotating Hemispheres» (ingenios ópticos), sin hacer una sola obra maestra o digna de admiración sincera.

Lo mejor de su obra, los cuadros monocromos de 1912 («El paso de virgen a novia», «El rey y la reina rodeados de desnudos», «Desnudo bajando por una escalera»), pisa el umbral de la abstracción, exalta la materia informativa de la imagen representada (madera) y destruye el cubismo desde dentro con la representación del movimiento. Sabía que el arte europeo había entrado en vía muerta y puso su esperanza en EE UU, a donde se marchó con Picabia y Man Ray en 1915. Pero en lugar de mirar las promesas que allí se estaban incubando, se dedicó a fomentar su última visión del modernismo europeo, el colage de objetos naturales y artificiales encontrados por azar en el mundo cotidiano, o sea el arte «Merz», el dadaísmo individual de Schwitters. Su decisiva influencia en la evolución del arte americano y europeo ha sido catastrófica.

Dotado de una gran inteligencia para el ajedrez y enriquecido de conocimientos por una amplia cultura no humanista, este vanguardista se constituyó en la máxima autoridad del modernismo artístico, incluso durante sus largos silencios. Sus hazañas escultóricas son legendarias. En 1911 logró poner una rueda de bicicleta sobre un taburete. En 1917 llamó «Fuente» a su urinario en forma de pera cóncava que hoy se adosa a media altura en todas las paredes de las letrinas públicas masculinas. Tardó diez años en colocar su fetichista «molinillo de chocolate» en la más célebre de sus esculturas mecánicas: «La novia desnudada por sus solteros».

Todo lo que, no siendo pura abstracción, reclama la atención de los museos y galerías de arte por la fealdad de la composición, la miseria de los materiales o la banalidad de la expresión, obedece al «duchampismo» de las artes extendidas, a la artefactura interdisciplinar que se hizo canónica en la Bauhaus de Weimar a partir de 1919. Y para más sarcasmo, la teoría estética de Duchamp, la del «coito visual» del espectador con el objeto de arte, la que le llevó a mejorar la «Mona Lisa» poniéndole bigote y un título obsceno, no es más que decadente y superficial «voyeurisme». Marcel Duchamp representa el prototipo de antiartista acomodado que rompe con la estética para consagrar la falta de ética en el arte.

PREFASCISMO EN DE CHIRICO

LA RAZÓN. LUNES 9 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La mejor contribución que puedo hacer al conocimiento de la pintura del siglo XX no es de orden propiamente pictórico, pues me falta experiencia técnica para apreciar la dificultad superada por el artista con cada innovación en las reglas de su oficio. En cambio, a causa de mi dilatada experiencia de la acción política y del modo como operan las propagandas ideológicas en los cambios culturales y estéticos, creo tener una especial sensibilidad para detectar el significado político de las vanguardias en las artes plásticas.

Gracias a ella pude descubrir en la abstracción geométrica de los colores, derivada del cubismo suprematista de Malevich, los signos precursores de la sociedad sin clases decretada por el totalitarismo del Estado soviético. Ese arte igualitario, que sería más adecuado a la sociedad de una sola clase, fue traducido con demagogia al mundo occidental (a través de los arquitectos calvinistas de la vanguardia holandesa «De Stijl» y del arquitecto Gropius en la Bauhaus de Weimar), como contraseña artística de la planificación industrial y decorativa del moderno capitalismo. La influencia del constructivismo ruso y los ángulos rectos de Mondrian en la arquitectura occidental explican que el capitalismo se adorne hoy con la careta artística del primer comunismo.

El cubismo total de Braque y Picasso, una celda de concentración uniforme de las diferencias, encontró una salida de escape con la representación del movimiento en los futuristas Boccioni, Severini, Balla, Carrà y Russolo. De esta vanguardia surgió la alternativa fascista a la abstracción comunista. La pintura metafísica del reaccionario De Chirico prefiguró, con evocaciones de la ciudad ideal cuatrocentista, el orden silencioso del espacio público en el Estado total de Mussolini. Aun sin Sironi, el estilo metafísico metería la ideología fascista en el arte italiano.

De Chirico pintó la suspensión del tiempo y del espacio en «El enigma de la hora» (1911) y «La nostalgia del infinito» (1913). Continuó su pintura de la inmovilidad con el «Canto de amor» de 1914, inspirado en un poema de su amigo Apollinaire, donde la cabeza del Apolo de Belvedere se adosa a un muro, junto a un guante de goma roja (que tomó de su compañero Max Klinger), y sobre todo con «El vidente» de 1915, donde un maniquí aparece sentado ante un caballete con el diseño geométrico de una ciudad ideal. La idea de poner maniqués en fríos espacios urbanos la tomó de «Los cantos de la media muerte», la primera obra literaria de su hermano Savinio, publicada en francés en 1914.

Los dos hermanos se obsesionaron con la figura de su padre (ingeniero de ferrocarriles), y de esta patología psíquica procede el recurrente tema de los maniqués de madera que caracteriza a toda la pintura metafísica de Giorgio De Chirico. Un sueño de ansiado paternalismo que se traduce en «El hijo pródigo» de 1922 (Museo Cívico de Milán), con un padre de yeso acogiendo en sus brazos a su atlético hijo de madera. Una idea que venía como anillo de hierro a los dedos levantados que marchaban sobre Roma en busca de un padre nacional.

Aunque De Chirico murió casi centenario en 1978, y también se alineó en el surrealismo, aquí sólo comento su etapa metafísica, aquella donde pensaba que los buenos artistas, como él, «eran filósofos que superaban la filosofía». Pese a la inhumanidad de sus vistas de palacios desde plazas jalonadas de esculturas, como la «Musa inquietante» de 1918, De Chirico era un pintor de mucho talento. Sus cuadros sobre Héctor y Andrómaca, de 1917, son realmente conmovedores. Llegan a dar expresión de amor melancólico a héroes homéricos de madera, sin manos ni rostros. En la escuela metafísica, las únicas pinturas que resisten el paso del tiempo, como indiscutibles obras maestras, son las naturalezas muertas de porcelana blanca y cristal de Giorgio Morandi.

PARADOJAS DEL CONSTRUCTIVISMO

LA RAZÓN. JUEVES 12 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Tras el análisis de las vanguardias izquierdistas que orientaron la pintura hacia la abstracción geométrica (cubismo, orfismo, futurismo, rayonismo y suprematismo), y después de haber repasado las otras alternativas que se manifestaron antes y durante la guerra del 14 (fauvisme francés, expresionismo y azulismo alemán, individualismo judío, miserabilismo duchampiano y metafisismo italiano), debería comentar el estilo constructivista, nacido en el ambiente de la revolución rusa como desarrollo ideológico y lógico del suprematismo de Casimir Malevich. Pero mi crítica no se entendería sin un análisis previo del primer modernismo en la escultura. Pues el constructivismo la asoció a la pintura para hacer del objeto de arte visual un producto de fabricación artesanal en serie.

Con el nombre de constructivismo se designa la obra plástica iniciada por aquellos arquitectos, escultores, pintores y diseñadores comunistas que, en aras de la igualdad proletaria y del «hombre nuevo», se propusieron eliminar las formas nobles del arte y el propio sentido de la estética, no tanto por representar aspiraciones de la burguesía (eso podría corregirse con realismo socialista), como por ser modos de producción y consumo del arte esencialmente individualistas y aristocráticos.

Hay que recordar la tensión entre artistas comunistas y revolucionarios bolcheviques para comprender que la paradoja del constructivismo consistió en que no era susceptible de ser comprendido ni gozado por las masas, como expresión de un nuevo sentimiento estético, a causa de su elevado grado de abstracción formal y de sofisticación mental. Tal paradoja permitió que los intelectuales y artistas de partido, en el capitalismo industrial, adoptaran el constructivismo por su demagogia igualitaria y su rentabilidad en la arquitectura de metro cuadrado.

El realismo leninista de la Nueva Política Económica motivó el desprecio bolchevique al arte abstracto. El cambio de orientación revolucionaria produjo la desbandada de los constructivistas hacia el simbolismo tecnológico demandado por el nuevo culto a la electricidad y al hombre máquina. La pintura del comunista Léger devino modélica. Y la construcción de un arte proletario en una sociedad proletaria, cuya frustración llevó al suicidio del poeta Vladimir Maiakovski, fue sustituida en Occidente con igualitarismo abstracto en una sociedad desigual. El constructivismo se exportó a EE UU como modernidad capitalista de la socialdemocracia del grupo holandés «De Stijl» y la Bauhaus de Weimar.

Los grandes medios de comunicación alaban el arte constructivista que fundó la arquitectura y la escultura del siglo XX en criterios políticos totalitarios. Dedicaron millones de páginas a la difusión de un tipo de artefactura comunista que destruyó la estética de las formas y la nobleza de los materiales en las bellas artes, en nombre de una utopía que sólo puede imaginar la igualdad suprimiendo la libertad y cuyo intento de realización ha causado una de las mayores tragedias de la humanidad.

La paradoja interna del constructivismo, la incompreensión por las masas de este modo esotérico y abstracto de expresar la pasión por la igualdad, ha producido la gran paradoja externa de que su fracaso en la revolución proletaria que lo creó determinara su triunfo en la sociedad capitalista que lo importó. Menos la pintura abstracta norteamericana que surgió de la Segunda Guerra Mundial (llamada gestual porque sólo permite la interpretación grafológica de la psicología del pintor), todas las manifestaciones artísticas de la modernidad, salvo la arquitectura funcional, son incompatibles con el mercado que las financia y con el gusto estético, espontáneo o refinado por la cultura, de las multitudes que las padecen. Para entender este fenómeno, que la filosofía del arte no ha explicado, debe conocerse lo que sucedió en la escultura después de Rodin y Maillol.

CONSTRUCTO COMUNISTA

LA RAZÓN. LUNES 16 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El proceso de civilización comenzó con el primer dominio del hombre sobre la naturaleza. Antes de aprender a controlar el fuego, la racionalidad del «homo sapiens» se manifestó en la habilidad para fabricar su primera herramienta, la piedra tallada. Tan pronto como aprendió esa técnica, exteriorizó su espiritualidad tallando ídolos totémicos, origen de la escultura, y colocando grandes piedras horizontales sobre otras verticales, origen de la arquitectura.

Desde la prehistoria hasta la década 1910-1920, la escultura consistió en el arte de tallar o modelar, de cincelar o moldear materias primas susceptibles de ese tratamiento (piedra, madera, arcilla, cera), para representar con belleza emotiva o descriptiva cosas reales existentes en la naturaleza exterior y cosas ideales procedentes de la mente.

Las tres dimensiones del objeto escultórico eximen a la escultura, salvo en el bajorrelieve, de la necesidad de recurrir a las ilusiones ópticas de la perspectiva lineal o aérea para dotarse de verismo representativo de algo. Esa virtud de la tercera dimensión explica que el Renacimiento de las bellas artes lo iniciaran arquitectos y escultores, y que los pintores del «quattrocento» tomaran prestada la técnica del dibujo de contornos de los sólidos y de la perspectiva espacial en el bajorrelieve (Masaccio, Lippi y Botticelli fueron pintores escultóricos), hasta que Leonardo y los maestros venecianos independizaron la pintura del modelo escultural.

Desde entonces la separación entre escultura y pintura era tan neta que, cuando nació la estética como disciplina filosófica independiente con Baumgarten y Kant, los románticos tomaron por axioma que el objetivo de la escultura era la belleza y el de la pintura la expresión. Incluso Stendhal cayó en ese error. La finalidad del arte es la misma en todos sus géneros.

Cuatro siglos después de Leonardo, pintores imbuidos del espíritu revolucionario contra el arte burgués decidieron, en París, Milán y Moscú, que la escultura podía ser «construida» o forjada, en lugar de tallada o modelada. Aquel propósito destructor de la escultura permitió la utilización de materiales innobles (hierro, alambre, vidrio, cuerdas, cemento, etcétera) en la construcción o forja de objetos artísticos de tres dimensiones. La escultura «construida», asimilada a la arquitectura, incorporaría los espacios vacíos (contexto común) a los ocupados por la textura de los elementos individuales, para expresar la totalidad de la integración personal en la comunidad igualitaria que liberaría al hombre de su alienación social.

El constructivismo no llegó de pronto ni de la nada. Se incubó en el cubismo inspirado en los ídolos primitivos de culturas supuestamente comunistas, puestos de moda por Gauguin y Derain. En 1912, el futurista Boccioni unió una cabeza a una ventana. En febrero de 1914, Picasso y el ruso Tatlin acordaron componer relieves con ensamblajes de metal, madera, cartón, etcétera. El constructivismo como sistema artístico nació, afiliado al comunismo, cuando a fines de 1919 Rodchenko se unió a la Comisión de Síntesis de Pintura, Escultura y Arquitectura a fin de sustituir la composición por la construcción.

Aquella Síntesis moscovita creó más problemas a la función social del arte de los que intentaba resolver con su socialización. Abandonó la razón del arte, su justificación estética, y adoptó la razón en el arte, su elaboración científica. Substituyó el papel de la intuición en el proceso creativo de una obra maestra por la técnica de fabricación de un diseño. Quiso ser progresista y regresó a los modos medievales de producción de objetos representativos de una fe. Castigó la genialidad artística y premió la inventiva artesanal. Despreció el dibujo natural y apreció los dibujantes de regla y compás. Condenó la escultura y consagró el «constructo artístico». La artefactura comunista que impera hoy en el mercado capitalista.

PRIMITIVISMO ESCULTÓRICO

LA RAZÓN. JUEVES 19 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Tardé mucho tiempo en darme cuenta de las raíces primitivas del cubismo. Me parecía incomprendible que a un pintor, Braque, por boxeador que hubiera sido, se le ocurriera la brutal idea de amoratar las diferencias naturales comprimiéndolas en bloques mortecinos de planos superpuestos. El hecho de que el cubismo se usara enseguida para la representación de naturalezas muertas, con únicos símbolos de vida en periódicos viejos y sombras de guitarras, me hizo comprender el signo regresivo y nostálgico de ese estilo geométrico. La idea totalitaria de bloque o poste, avanzadilla artística de lo que vendría después, no era propia de la pintura, sino de la escultura en los pueblos primitivos, supuestamente comunistas para el marxismo.

El pintor «fauviste» André Derain, amigo íntimo de Matisse y Picasso, los llevó al Museo Etnográfico del Trocadero para hacerlos partícipes de su admiración estética por las máscaras africanas, que él mismo coleccionaba. En 1907, Picasso puso ese primitivismo en las narices de dos de las señoritas de Avignon, y Derain talló en piedra una pequeña «figura recogida», sentada con las rodillas replegadas, la cabeza apoyada en ellas, los brazos sujetando la forzada postura y las manos entrelazadas tapando la frente (Museo de Arte Moderno de Viena). Este bloque falsamente idolátrico fue la primera versión del cubismo.

Entre 1909 y 1912, Modigliani esculpió varias cabezas de caliza, como la conservada en la Tate Gallery de Londres, con frente estrecha, ojos muy altos, narices afiladas y larguísimas, pequeñas bocas de orificio, barbilla en pronunciada esquina que prolonga la nariz, y cuellos paralelos a la verticalidad del rostro, que emergen del pedestal cúbico como máscaras africanas Baule y Guro, dotadas de elegante estilización moderna.

En 1912, el padre de la escultura del siglo XX, el rumano Brancusi, talló en un bloque de piedra calcárea su escultura emblemática «El Beso» (Museo de Filadelfia), con la misma técnica cubista y expresión primitiva que la «Figura recogida» de Derain. La unión de los perfiles de las dos caras y los dos peinados (liso en la mujer, rizado en el hombre), con el ojo de ella pegado al de él y abrazados por el cuello, permite ver por encima de los brazos una sola cara de frente, con un solo ojo y una sola nariz. El juego simultáneo de las perspectivas de perfil y de frente expresa en Brancusi el deseo integrador de los dos amantes en una sola persona, mientras que en la pintura de Picasso, que abusó de ese recurso expresionista, distorsiona y desintegra, con sadismo, el retrato de los personajes.

Como Gauguin, el escultor Henri Gaudier-Brzesca también quedó prendido en la mitología del buen salvaje que sirvió de antesala al posterior hombre nuevo de la utopía comunista. En 1913 talló en piedra roja encerada una «Bailarina» (41-23-23 cm., en la Tate Gallery) de poderosas piernas cortas, tronco muy largo, brazos y manos enrollando con ternura, junto a su ovalado rostro, una forma cilíndrica rematada en un orificio, que bien podría haber titulado «maternidad de una orangután». El entusiasmo de Ezra Pound por esta «Bailarina» provocó que el escultor francés hiciera una «Cabeza jerárquica» del poeta americano.

La pasión por lo primitivo produjo esculturas modernas, que aún causan admiración, con Gauguin, Brancusi y Gaudier-Brzesca. No buscaron una nueva estética, sino la fuente de juventud que podría renovar la expresión convencional del arte académico. En cambio, el primitivismo no superó la duración de las modas exóticas cuando se tomó por un signo de vanguardia estética, como en las esculturas de Picasso reductoras de los tótem de las Marquesas; el Adán en madera de Kirchner, inspirado en la talla camerunesa; el «Obrero con gorra» de Schmidt-Rottluff, sentado al modo de un cacique congolés; y el monumental «Hombre nuevo» de Freundlich, derivado de las enormes cabezas de la isla de Pascua.

MONUMENTO A LA III INTERNACIONAL

LA RAZÓN. LUNES 23 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las fotografías de las maquetas para urbanizar el solar sobre el que se asentaban las Torres Gemelas de Manhattan, publicadas por LA RAZÓN, nos retrotraen a la estética del cubofuturismo soviético. La maqueta de Norman Foster está inspirada en el Monumento a la III Internacional de Tatlin en 1919. La suprematista de Richard Meier, en la cuadriculación de espacios y volúmenes de los «arquitectones» bolcheviques de El Lissitzky y Strzeminski, de los años veinte. La del estudio neoyorquino Think divide en dos la idea constructivista de Foster. La de UA, donde colabora el español Alejandro Zaera, reparte en cinco unidades conectadas la idea suprematista de Meier.

Entre el comienzo de la guerra del 14 y la muerte de Lenin en 1924, el arte ruso creó todas las innovaciones que hoy definen al modernismo en la cultura plástica de la civilización occidental. El descubrimiento de que el moderno capitalismo se adorna con plumas comunistas no proviene de meras deducciones interpretativas del arte abstracto o del miserabilismo estético dominante en la segunda mitad del siglo XX. El concurso arquitectónico para reemplazar las Torres Gemelas corrobora mi tesis sobre la decoración bolchevique de las ciudades capitalistas.

Las vanguardias occidentales no convergieron con las moscovitas en razón de una dirección única marcada por el progreso artístico. Fueron creadas por artistas comunistas que, huyendo del realismo socialista, continuaron practicando y enseñando las concepciones científicas y artesanales del arte proletario en Weimar, Berlín, Bruselas, París, Londres y en las cátedras de las Universidades más prestigiosas de los EE UU. Del Instituto cultural Injuk de Moscú (1920) salió el movimiento artístico más poderoso del siglo XX, el constructivismo internacional.

La estética de los materiales y la arquitectura ingravida se deben a un marinero ruso que viajó a París, en febrero de 1914, para transmitir a Picasso su idolatría por la «factura» (término ruso que indica las cualidades físicas de la materia), y regresó a Moscú para pintar contrarrelieves en diversos materiales; hacer esculturas de hierro (doce años antes que Picasso y González); suspenderlas de las esquinas de habitaciones; construir la máquina voladora «Letatlin» con la elegantísima bioforma de una libélula; y confeccionar la maqueta presentada al concurso del edificio «Monumento a la III Internacional». Este militante bolchevique, Vladimir Tatlin (rival del suprematista Malevich), marcó la grandeza de una imaginación revolucionaria carente de oficio artístico.

Su maqueta de 1919 (420 x 300 cm. en acero, madera y cristal), destruida durante el estalinismo, pudo ser reconstruida a partir de fotografías y conservada en el Museo Nacional de Arte Moderno de París. Aquella deslumbrante utopía del gigantesco edificio para la III Internacional fue punto de referencia y elemento catalizador del constructivismo de Rodchenko y los jóvenes arquitectos agrupados en el Injuk.

Dentro de una estructura espiral de 300 metros de altura (la de Foster es triangular rematada en arista de planos inclinados como en un tejado), cruzada por líneas de soporte en ángulo agudo a estilo «rayonista» (como hace también Foster), Vladimir Tatlin suspendió cuatro cuerpos de edificios colgantes, verticalmente separados. Un cilindro achatado para el Parlamento, una pirámide para el Gobierno, un cilindro tubular para la Propaganda y una cúpula en forma de tapadera despegada del cubo para la Información. Cada cuerpo rotaba sobre su eje a distinta velocidad. El Parlamento tardaría un año en dar la vuelta sobre sí mismo. El Gobierno un mes. La Propaganda y la Información un día. La revolución política estaba simbolizada en la rotación cósmica del Universo. La revolución social, en el continuo cambio de la perspectiva individual respecto de su entorno comunitario. La maqueta de Foster es más gótica que revolucionaria.

LA ARQUITECTONIA

LA RAZÓN. LUNES 30 DE DICIEMBRE DE 2002

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las maquetas seleccionadas para adjudicar la edificación del solar donde se levantaban las Torres Gemelas de Manhattan responden a un mismo principio arquitectónico. Ese principio no proviene de exigencias científicas o técnicas, ineludibles en el arte de la arquitectura, sino de las conveniencias ideológicas, económicas y estéticas de la arquitectura bolchevique que fundó el constructivismo internacional en los años 20 del siglo pasado. La vanguardia del arte plástico único se manifestará en Nueva York con los criterios urbanísticos de los arquitectos moscovitas de hace más de 80 años.

Antes de comentar los valores estéticos de esos proyectos futuristas del pasado, hay que examinar el principio arquitectónico que los produce. Pues este principio, nacido en la Revolución rusa como estación de tránsito entre la esculto-pintura y la arquitectura, no ha sido sometido todavía a la reflexión filosófica que merece, por su autonomía frente a la idea tradicional de la arquitectura. Aunque las primeras nociones sobre la postmodernidad salieron de arquitectos, no es presumible que la crítica al estilo «estribanubes», que siluetea las grandes ciudades, pueda surgir de los profesionales de la rentabilidad del metro cuadrado.

Si lo arquitectónico sólo fuera lo referente a la arquitectura, no se comprendería por qué se usa ese término para designar, con propiedad, todo tipo de construcciones mentales o físicas, de pensamientos y artes que, por su estructuración, guardan alguna semejanza con las estructuras tectónicas de la Tierra, con las formaciones y deformaciones que los movimientos telúricos producen en el interior y las apariencias del planeta. La arquitectura sólo es una de las expresiones artísticas de la arquitectonía.

Arquitectónico es todo aquello que, construido por el hombre, se levanta y se sostiene sobre el suelo físico de las cosas o la base social de las creencias. No es exclusivo de la arquitectura, pues ésta pertenece (como la ingeniería, la escultura, la ciencia y los sistemas de pensamiento) a lo arquitectónico. Por eso se debe emplear el sustantivo «arquitectonía», y no el adjetivo arquitectónico, para designar la fuente original de la sabiduría y la estética de los saberes y artes de la construcción. Como la arquitectonía implica también el control del movimiento, cada revolución política ha traído bajo el brazo la suya. La inglesa fundó, por utilitaria, la arquitectonía de la razón mecánica del productivismo. La francesa, por ilustrada, la de la razón especulativa del urbanismo. La rusa, por igualitaria, la de la razón geométrica y matemática del constructivismo.

Como filosofía de la construcción, la arquitectonía tiene cartas de nobleza. Aristóteles la llamó arte maestro o saber organizador. Leibniz, apoyado en el arte combinatorio de descubrir verdades, de Ramón Lull, distinguió el reino de la mecánica, que todo lo explica por causas eficientes, y el reino de la arquitectonía, que lo hace por causas finales. Lambert desarrolló la arquitectonía como sistema que correlaciona las verdades de razón con las de hecho. Idea que Kant completó al considerar la arquitectonía una de las cuatro condiciones formales de todo sistema de razón pura. Peirce introdujo la arquitectonía abierta, para dejar a salvo la libertad de creación de sistemas arquitecturales.

El mesianismo comunista de los artistas de la Revolución rusa (Malevich, Tatlin, Rodchenko, Kliun, Popova, Exter, Rozanova, El Lissitzky, Strzeminski, Kobro, hermanos Gabo) reflejó en todo el arte plástico la arquitectonía constructivista que resolvería las contradicciones del «hábitat social», en una sociedad sin clases. Y el vetusto mesianismo religioso del polaco Wronski, cuya filosofía matemática y geométrica se proponía unir las naciones y las clases en una federación mundial, se reeditó en los años 30 con el título de «Arquitectónica del Universo».

ESTRIBANUBES Y RASCACIELOS

LA RAZÓN. JUEVES 2 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Todos los proyectos de edificación altísima sobre el solar de las Torres Gemelas de Manhattan aspiran a satisfacer necesidades espirituales del religioso pueblo estadounidense, antes que a colmar de especulaciones inmobiliarias el hoyo cavado por la barbarie en la superficie de la Zona Cero, la más cara del mundo. Los metros cuadrados dedicados a la glorificación de la memoria de los muertos pesarán más, en la balanza decisoria del concurso, que los destinados a gestionar el poder del capital sobre el mundo de los vivos.

La espiritualidad del ser humano se ha manifestado en todas las civilizaciones con edificaciones tendentes a llegar a la morada celeste de los dioses. La realización del mito de la Torre de Babel, que inspiró a Tatlin la maqueta en espiral infinita para el «Monumento a la III Internacional», ha sido una constante aspiración de la humanidad, desde la edad de la piedra a la del acero, desde los dólmenes y esculturas de la isla de Pascua hasta las Torres Gemelas. Pero el modelo babélico, que es un claro mito de poder, se ha renovado en los momentos estelares de cada civilización, con formas arquitectónicas tan grandiosamente diferentes que hoy definimos la cultura de los pueblos por el tamaño y simbolismo de sus construcciones.

Una cultura solar construyó las pirámides egipcias sobre la necrópolis de los faraones. Una cultura cósmica edificó el Partenón de los dioses sobre la Acrópolis griega. Una cultura metafísica erizó las catedrales con agujas al cielo para huir del temor medieval al infierno. Una cultura bizantina las culminó con cúpulas doradas como la esfera celestial. Una cultura capitalista rascó el cielo, con edificios piramidales y remates góticos, los beneficios de la escasez de suelo. Y una cultura comunista puso estribos cúbicos a las nubes celestes de la igualdad. El rascacielos no encontró su propia arquitectonia hasta que el «estribanubes» cúbico se la proporcionó.

La palabra inglesa rascacielos («skyscraper») era muy apropiada para designar aquellos anchos edificios, de construcción tradicional, que multiplicaron el número de plantas en bloques escalonados (los materiales y técnicas de construcción no permitían otra estructura) y los remataron en pirámides o conos puntiagudos, inhabitables, que parecían rascar el cielo. El ático («penthouse») en las nubes del poder sólo lo hizo posible el cubismo de las torres de acero y cristal que diseñaron los pintores y escultores bolcheviques de los «arquitectones estribanubes», derivados de la maqueta de Tatlin para el Monumento a la III Internacional.

El más visionario de los arquitectos bolcheviques, El Lissitzky, diseñó el proyecto de construcción de ocho arquitectones cubistas para la urbanización futurista de Moscú, a los que, por su extraordinaria altura, llamó «Estribanubes». El escultor comunista polaco, Vladislav Strzeminski, casado con la discípula de Tatlin, Catarina Kobro (creadora de elegantes composiciones abstractas en láminas de acero pintado), simplificó el proyecto de «Estribanubes» con criterios matemáticos y geométricos tan simples como colocar un rectángulo vertical altísimo sobre, o junto a, otros horizontales cruzados en línea perpendicular o diagonal.

Las modificaciones de las leyes urbanísticas en los países occidentales, compensando en altura los volúmenes edificables en un amplio solar, se hicieron para permitir esos arquitectones, con los que el constructivismo internacional ha transformado la silueta de las grandes ciudades y las costas turísticas del mundo entero. Jamás pudieron pensar Lissitzky y Strzeminski que lo imaginado por ellos, como ideal de urbanización de una sociedad sin clases sociales, pudiera convertirse en el más formidable instrumento de especulación inmobiliaria y de una acumulación de capital más rápida y salvaje que la realizada en la primera fase de la expansión industrial.

MÁS SOMBRAS QUE LUCES

LA RAZÓN. LUNES 6 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La elección del proyecto de urbanización de la Zona Cero de Nueva York dependerá del criterio político que prevalezca en la valoración de las siete maquetas seleccionadas. El factor espiritual (Memorial de la tragedia) puede resultar decisivo. Sin tener en cuenta la influencia del «lobby», los otros dos factores determinantes serán la armonía o contraste del proyecto con el entorno urbanístico de Manhattan y la novedad artística o técnica que represente para la arquitectura.

Desde el fin de la guerra mundial, Nueva York sustituyó a París como centro de las vanguardias artísticas. La maqueta que se elija en ese concurso de arquitectos marcará el signo estético de los próximos decenios en todas las artes plásticas. A partir de los años veinte del siglo pasado, los criterios artísticos de la arquitectura fueron impuestos por la estética de los nuevos materiales y por las composiciones espaciales del cubo-constructivismo en la abstracción geométrica de la pintura y escultura. Es posible que ahora se invierta esa relación de influencia.

Si se eligiera el conservador proyecto de Peterson y Littenber, el único que se integra en el entorno neoyorquino, la abstracción pictórica y escultórica retrocederían en beneficio de un nuevo realismo convencional. Si triunfa la ingeniería de cristal de las maquetas de Foster o Think, su impacto futurista en las artes plásticas sería comparable al que tuvo la Torre Eiffel en la pintura posterior a Delaunay. Si resulta preferido el diseño de David Childs o el de Alejandro Zaera, derivados del cubismo heterodoxo del pintor Léger, se volvería a los planos y volúmenes enlazados, en sacrificio de su interacción con los espacios vacíos. Y si vence el de Meir, muy chocante con la arquitectonía que dictó la filosofía arquitectónica de Manhattan y muy expresivo del puro cubismo calvinista, la abstracción geométrica europea avanzaría a costa de la abstracción gestual o conceptual norteamericana.

El análisis de las raíces artísticas de este último arquitectón será la mejor introducción al conocimiento del proceso de deshumanización de la pintura y la escultura donde se inspira, que comentaré en artículos posteriores. Un proceso ideológico que se inició en París y Milán, antes de la guerra del 14, con el auge del primitivismo y del futurismo; que se consagró en Moscú, a partir del 17, con el arte comunista de la revolución proletaria (suprematismo-constructivismo) y que se desarrolló inmediatamente en Holanda y la Bauhaus alemana, con la artesanía científica (geometrismo matemático) de la pinto-esculto-arquitectura.

Meier cuadrícula el espacio como el neoplasticismo de Mondrian, solo que sustituyendo el color con el volumen de la materia y la ausencia de color con los huecos creados por tres rectángulos verticales unidos con tres travesaños horizontales a distinta altura. Eso lo hizo en los años sesenta Sol Lewitt, en sus «Variaciones tripartitas sobre tres tipos diferentes de cubo», aplicando la fórmula matemática ($y=ax^3-bx^2+cx$) de la escultura espacial de Vantongerloo (integrado en el *De Stijl*, 1917): «los volúmenes transmiten sensación espacial en función de la relación existente entre ellos y sensación temporal en función de la distancia que los separa».

La colocación de 2800 luces, una por cada víctima del 11-S, no hará prevalecer el goce de los sentidos en el ascético espacio de esta anacrónica construcción calvinista.

Ni siquiera si, como es probable, la iluminación se hace al modo mágico y poético del minimalista Dan Flavin, compañero de Sol Lewitt y creador en 1966 del «Monumento a Tatlin» con siete tubos verticales de neón de distinta altura y escalonados en pirámide. La luz que necesitan los neoyorquinos no es la de fatuas fluorescencias de los muertos, sino la de un nuevo sol que ilumine la conciencia de los vivos. Y este arquitectón proyecta sobre ellos más sombras que luces.

ARTE DE BARBARIE

LA RAZÓN. LUNES 13 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Todas las obras de arte son simbólicas por partida doble. Simbolizan lo que representan y algo distinto de lo representado. Pues no impiden que el espectador asocie la imagen que le fascina a emociones o ideas tenidas en otras experiencias de su vida. Pero sólo se llama simbolismo al tipo de arte, figurativo o abstracto, que tiende a despertar sentimientos, ideas o conceptos universales, a partir de formas particulares que, por sí mismas, no los definen.

El simbolismo pasó de la poesía de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud y Stefan George a la pintura de la última década del XIX, con los «iluminados nabis» (Séusier, Maurice Denis, Vallotton, Vuillard) y la mirada a lo eterno del suizo Hodler. La regla de oro del simbolismo artístico consiste en que lo simbolizado, ausente de la representación iconográfica, tenga relación directa o interna con ésta, como sucede en el simbolismo religioso. La arbitrariedad en esa relación o la simbolización de otro símbolo dieron lugar al surrealismo.

El problema surgió, con la pintura abstracta, cuando artistas como Ciurlionis, Delaunay, Vilon, Kupka, Kandinsky, Malevich, Mondrian, Klee, Arp, Miró, Borduas, Wolf, Pollok y Ropko, miraron su caballete con libros de música, física o metafísica bajo el brazo. A su talento de pintores quisieron agregarle el de filósofos de la naturaleza, la materia, el espacio, el tiempo, la mística, la sociedad sin clases o el de conocedores de las esencias. Pero entre el símbolo y lo simbolizado, la abstracción pone una distancia insalvable si no media una explicación de la leyenda que titula la obra. Las composiciones abstractas sin título no evocan. Tanta pretensión profesoral ha reducido medio millón de abstracciones a varias docenas de genialidades. Y todas ellas, abstracciones simbólicas.

Así como la pintura y la escultura figurativas permiten clasificar sus producciones en una escala de calidades estéticas, desde la obra genial a la tolerable, la abstracción no simbólica, sin punto de referencia a un objeto de la naturaleza o la sociedad, no admite más que dos categorías dentro de la esfera del arte, la genial y la intolerable. Esto no quiere decir que todas las que no son obras geniales carezcan de valor estético. Pueden incluso ser admirables como propuestas de virtuosismo artesanal, decoración de espacios interiores o exteriores, experimentación de materiales, ilustración de libros, diseño industrial, espectáculo visual o juego entretenido. Pero no son objeto del arte. Todo lo más que pueden llegar a ser es arte de objeto, aun cuando éste sea de dos dimensiones como la pintura.

Al mismo tiempo que comenzaron las expresiones de arte abstracto, nació la moderna reflexión filosófica sobre la función del simbolismo y la abstracción artística. Para Klages el mundo de los mitos y las imágenes de la intuición queda destruido por el concepto racional. No hay pues asesinato, sino suicidio del arte, en la pintura abstracta conceptual. Y lo único que puede expresar la pintura gestual, en tanto que grafología del temperamento del pintor, es indiferente para el arte. La vivencia del artista es incomunicable a la del espectador porque entre ellas se interpone el proceso de abstracción.

El «homo symbolicus» de Cassirer constituye toda la cultura (ciencia, arte, religión, política, instituciones) con una trama de simbolizaciones. El arte tiene la función de expresar los símbolos. El lenguaje común, las intuiciones. La ciencia, las significaciones. Donde no hay función simbólica, como en la «action painting» o en la acción directa, donde el símbolo se reduce a mero signo, no puede haber cultura, sino barbarie o terror. Adorno denunció la condición inauténtica de la abstracción mecánica del arte progresista, la que ha creado una nueva fuente de alineación cultural, la que justifica el dominio del hombre por el arte abstracto.

FRAUDE EN LOS MUSEOS

LA RAZÓN. JUEVES 16 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Cuando no es claramente simbólico, el arte abstracto domina al hombre moderno, lo hace desconfiar de sí mismo y de su capacidad para comprender el mundo de la razón y la belleza, mediante formas culturales esotéricas semejantes a las de los chamanes en los pueblos primitivos. La razón del arte moderno reclama su derecho al secreto como la razón de Estado al suyo. Y los cortesanos consolidan el poder del misterio artístico por miedo a perder sus prerrogativas, si confiesan que ese tipo de arte, como rey presumido, no tiene camisa. Toda la palabrería sobre la pintura abstracta no simbólica (geométrica, conceptual, gestual, informal, «action painting», lúdica, minimalista, constructivista, «povera», cinética o virtual) obedece a esta convención cortesana y mercantil.

La pintura abstracta, sin imperio sobre los sentidos configurativos de las representaciones plásticas de la realidad, no puede defraudar porque no ilusiona. Se basa en un error intelectual o mental, no en un engaño moral, que desvía al arte de la función humanista y liberadora que asumió desde el Renacimiento. Pero precisamente porque la abstracción es la facultad distintiva de la inteligencia racional, los artistas pseudofilósofos (Mondrian, Kandinsky, Klee, Albers, Rothko, Newman) dejaron la pintura figurativa o concreta en las manos subalternas y descerebradas de la fantasía, sin control de la imaginación creadora ni del oficio de pintor.

En una cultura artística puesta del revés intelectual por el arte abstracto, no debe de extrañar que la fantasía disparatada en la pintura figurativa haya cometido el fraude moral de colgar del revés cuadros perfectamente descriptivos de una hilera de herramientas de artesano puestas de pie en el techo, (Jim Dine, 1962, Museo de Arte Moderno de Nueva York), un bosque cabeza bajo (Baselitz, 1969, Museo Ludwig de Colonia) o tres personas sentadas patas arriba a la mesa de una «Cena en Dresde» (Baselitz, 1983, Kuntshaus Zürich). ¿Los pintaron del revés?

Otro fraude moral de los Museos Modernos ha sido consagrar la pintura fotográfica de signos nacionales o universales, como banderas de países o de partido y señales de tráfico, que ni siquiera pueden evocar, por estar fuera de contexto emocional, los sentimientos patrióticos, partidistas o de orientación espacial a que responden. Ejemplos de esta perversión: la bandera estadounidense de Jasper Johns (1958, Museo Whitney de N.Y.); la hoz y el martillo de Rosemarie Trockel (1986, Colección Sudoeste de Stuttgart); el Stop en el cruce de carreteras desiertas de David Hockney (1986, Museo Paul Getty).

La ignorancia de estos pseudopintores sobre el arte de la pintura la subraya el sorprendente descubrimiento de David Hockney: «Lo que más me gusta son los cuadros hechos a mano. Por lo tanto, los pinto yo mismo. Siempre tienen un tema y un poco de forma». Menos mal que no había aprendido a pintar «cuadros por teléfono», como Moholy-Nagy en 1922, dando instrucciones a una fábrica con una tabla de colores y papel pautado; ni sentido el placer de empezar y terminar un cuadro ante público, en cinco minutos, como los pictogramas de Mathieu en el Museo de Arte Moderno de París y los de Otto Götz en el Museo Saarland de Sarrebrucke.

El filósofo John Dewey condenó en general el simbolismo formalista, al que pertenece el género de pintura simbolista de símbolos, pues le parecía imposible, como a mí, dar significación alguna a los símbolos convencionales y cotidianos si no van cargados de implicaciones psicológicas (banderas) o conductivistas (señales de tráfico), en situaciones de tensión emocional, competencia entre naciones, desconcierto moral o desorientación espacial, donde los individuos necesitan ser entusiasmados, compadecidos, informados o dirigidos por signos convenidos de antemano. En la serenidad de los Museos, esta pintura defrauda al sentido del Arte.

MODERNIDAD ESCULTÓRICA

LA RAZÓN. LUNES 20 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La escultura ha sido y seguirá siendo el medio de representación primordial del cuerpo humano, en tanto símbolo irremplazable de la humanidad. Los escultores se distinguen unos de otros por la forma de expresar esta idealización, tallando o modelando la figura femenina y masculina. La escultura griega respondió a la idea de permanencia del ser humano, en consonancia con la del orden cósmico. La escultura helenística corporizó el movimiento anímico que entraña la tragedia. La revolución escultórica de Donatello creó la escultura moderna, haciendo prevalecer la expresión sobre el dogma clásico de las proporciones. En su última obra, los bajorrelieves de los Púlpitos de San Lorenzo en Florencia, modela domadores primitivos de caballos que hubiera querido hacer suyos Degas.

El siglo XX comienza con la necesidad de salir de la disyuntiva entre dos modernidades, la donatelliana de Rodin y la clásica de Maillol. Los vanguardistas de París, Milán y Moscú, obsesionados por la dialéctica entre los espacios vacíos y los voluminosos, se escaparon de la escultura por la tangente del cubofuturismo constructivista. Eran libres de crear nuevos objetos artísticos, pero no de llamarlos esculturas. Con sus constructos y relieves materiales fundaron el discutible modernismo, pero no lograron evitar que sólo la modernidad escultórica pudiera realizar, con Barlach, Lehmbruck y Brancusi, indiscutibles obras maestras antes del 14.

El rumano Brancusi goza de universal reconocimiento porque su obra parisina, próxima en aspectos accesorios al modernismo, fue considerada progresista por los literatos y artistas de la izquierda europea. No sucede lo mismo con los grandes escultores Barlach y Lehmbruck, cuyas famas apenas salen de las fronteras culturales alemanas. Sin embargo, el primero es el tallador en madera más importante del siglo XX, y el segundo, el modelador de la figura humana que solo admite comparación con los genios situados en las cimas de la historia del arte universal.

Barlach, inspirándose en el arte folclórico de las comunidades agrícolas rusas, entre las que vivió durante el año 1909, dio expresión monumental de potencia o decadencia a la figura vestida, en tallas de maderas duras con menos de un metro. Su «Hombre desenvainado una espada» de 1911 (Casa Barlach, Hamburgo), con la mirada desafiante de poder y la amplia capa acampanada que cubre hombros, brazos y pecho, tiene el empaque de un samurai sentado y la solidez de los bloques escultóricos del antiguo Egipto.

Expresión opuesta a la de la vacilante «Anciana con bastón» de 1913.

Gracias a mis intensos estudios «in situ» de la escultura del Renacimiento y a la mejor comprensión técnica de las dificultades que ha de resolver un volumen delimitador de vacíos, puedo moverme con más soltura y seguridad en el juicio estético de la obra escultórica que en el de la pictórica. Conocí muy tardíamente las figuras desnudas, sentadas, rodilla en tierra y de pie, del prodigioso escultor alemán Wilhelm Lehmbruck. No sé nada de su vida, salvo que estudió en Italia, se relacionó en París con Modigliani, Derain, Archipenko y Brancusi, se suicidó en Berlín a los 39 años y modeló su genial obra entre 1910 y 1919.

Ante las obras geniales se debe seguir la conducta de los cortesanos ante sus reyes. Mirarlos y escucharlos en silencio. Hablar sólo cuando invitan a ello. No corregirlos jamás. Pronunciar frases muy cortas. Y si te piden una opinión sincera, entregarles un mamotreto. Me gustaría escribir un libro sobre la escultura de Lehmbruck. Aquí sólo puedo decir que su «Mujer arrodillada» de 1911, un bronce de 178 cm., me produce la misma emoción que los cantos amorosos de san Juan de la Cruz; su «Joven de pie» de 1913, otro bronce de 228 cm., el mismo pasmo que los mejores desnudos renacentistas; y el «Joven sentado» de 1918, una piedra modelada de 103 cm., la misma concentración intelectual que «El pensador» de Rodin.

LA DESFIGURACIÓN DE LO HUMANO

LA RAZÓN. JUEVES 23 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La pintura de un cuadrado en un solo color puede ser arte abstracto porque así lo establece una convención social, no porque sea una imagen desfigurativa de un cuadrado real o una originalidad configurativa de un cuadrado ideal. Un prisma rectangular de acero, como el de Piero Maroni de 1961, titulado «La base del mundo (Homenaje a Galileo)», en el Museo Herning, no puede ser una escultura abstracta, ni siquiera por convención, pues el simbolismo que expresa viene de la leyenda inscrita en una de sus caras y no de la figura geométrica construida, tan representativa de un asiento o un arcón como de una caja sepulcral.

La diferencia de representatividad de lo real entre un plano pintado y un volumen escultórico, explica que la deshumanización del arte, denunciada por Ortega como nota cultural de la sociedad de masas, comenzara con la desfiguración de la figura humana en la forma de arte que primordialmente la configura, o sea, en la escultura. La caricatura deforma, acentuándolos, los rasgos definitorios de la personalidad individual, pero no desfigura los trazos del género humano al que pertenece. Las esculturas de Daumier eran humanizadoras.

Los escultores deshumanizaron el arte cuando, en el primer quindenio del siglo XX, desfiguraron los rostros y contornos de la figura humana para configurar los del hombre nuevo que los pensadores terribles (Rousseau, Nietzsche, Marx) les demandaban.

Las tallas primitivas de Gauguin, Derain, Brancusi y Picasso responden al ideal de ingenuidad del hombre rusioniano, del mismo modo que las modelaciones del futurismo se inspiran en el superhombre tecnológico de la revolución y las de Archipenko en el infrahombre payaso o soldado de la reacción.

En la desfiguración de la escultura humana convergieron dos aspiraciones contradictorias, exacerbadas en los periódicos de principios del XX: la maquinista y la humanista. El futurismo italiano representó la primera, con el dinamismo y la potencia orgánica del hombre-máquina, en las grandiosas esculturas de Boccioni. Mientras que el vorticismismo, la versión inglesa del futurismo, plasmó la segunda con ironía escultórica hacia la máquina-hombre: «la siniestra figura acorazada del hoy y del mañana. No queda humanidad, únicamente el terrible monstruo Frankenstein en el que nos hemos transformado». El más célebre de los vorticistas, el judío Jacob Epstein, autor de estas palabras y de la escultura para la tumba de Oscar Wilde en 1911, modeló en bronce su negro presentimiento con la monstruosa «Taladradora» de 1913 (Tate Gallery).

En toda la excelente literatura contra el peligro de automatismo destructivo en las máquinas bélicas inteligentes, que las guerras de represalias con daños colaterales han evidenciado, no se encontrará un alegato más convincente que el de la «Taladradora» de Epstein. Sin tenerla delante de los ojos, el lector no puede imaginar la imborrable impresión que causa esta obra maestra del arte escultórico. La ingeniosidad de la figura zoomórficamente pingüinesca, dada a una máquina perforadora de adoquines, rivaliza con la genialidad de su simpleza configurativa para dotarla de expresión terrorífica insoslayable.

De las clavículas de un poderoso tronco acostillado emerge hacia delante, ladeado a la izquierda, un largo cuello prismático que sostiene una cabeza redonda, cubierta por una máscara trapezoidal de filos cortantes, con fisura a la altura de los ojos protegida con una pequeña visera semicircular. De su hombro derecho sobresale el fuerte músculo que mantiene apretado al cuerpo un brazo de enorme puño cúbico. De la musculatura izquierda pende, separado del cuerpo, un antebrazo cónico rematado por una pirámide invertida que hunde su vértice en el suelo. Desde éste a la mitad del pecho, un nicho cóncavo guarda y muestra el misterio mecánico, en forma de feto humano, que reproducirá al monstruo.

DIFUMINACIÓN DE LA ESCULTURA

LA RAZÓN. LUNES 27 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La mezcla de géneros artísticos, recurso frecuente de la impotencia creadora, nunca ha engrandecido o mejorado la obra de arte con relación a la maestría conseguida antes con esos modos de expresión artística por separado. A lo más que puede aspirar la mezcla, como sucede en todos los mestizajes culturales, es a producir un nuevo género. La gran Ópera, por citar la combinación más virtuosa, no ha producido ni producirá algo tan grande como «Hamlet» o la novena Sinfonía.

Tan evidente es este axioma en las artes plásticas que la crítica de los expertos, y los propios artífices, han tenido que añadir el arte de objeto a la tradicional división dibujo-pintura-escultura, para no reconocer que ese objeto distinto, por su modo de producirlo y por la función social que cumple, ya no puede ser obra de arte sino de artesanía. Una distinción de carácter esencial, puesto que, con independencia de los valores estéticos respectivos, entre la creación de una obra de arte y otra de artesanía continuará existiendo una distancia insalvable en la manera de concebirla, realizarla, gozarla o utilizarla.

La destrucción de la escultura, en tanto que forma autónoma de arte tallado o modelado, no vino de la desfiguración primitiva o futurista de la figura humana, que tuvo lugar en París y Milán antes del 14. Tampoco vino de la aplicación a la estatuaria del estilo cubista. La escultura comenzó a ser reducida a la nada a partir de 1912 (bajo el pretexto de su incapacidad para establecer una interacción entre volumen material y espacio vacío), en los procesos de collage, composición, ensamblaje o construcción requeridos para obtener arte de objetos fabricados con nuevos materiales escultóricos, pictóricos o incluso musicales. La difuminación de la escultura la iniciaron en París dos jóvenes escultores rusos.

Alexandre Archipenko, mediante la esculto-pintura de sus graciosas marionetas «Médranos», y Vladimir Baranov-Rossiné, con sus Sinfonías esculto-musicales de madera policromada, cartón pintado y cáscara de huevo molida, quisieron destruir la autonomía expresiva propia de la escultura. Apollinaire puso en boca de Picasso (a través del Pájaro Benín en el «Poeta asesinado») el mismo propósito aniquilador: «Tengo que hacerle una estatua, pues no soy sólo pintor, sino también escultor. ¿De qué, le preguntó Tristous, de mármol, de bronce? No, eso está anticuado. Tengo que esculpir una profunda estatua de nada, de vacío, como la poesía y la gloria. Mañana vamos a cenar, pasaremos juntos la noche y al amanecer esculpiré esta profunda estatua en el bosque de Meudon».

Antes de incorporarse a la Revolución de 1917, como catedrático de la Academia de Arte de Moscú, Baranov-Rossiné hizo su famoso «Piano Optofónico», con fusión de colores, notas musicales y elementos arquitectónicos. Y, con los nuevos proyectos de Síntesis bolchevique de las artes, regresó a París para fundar el Instituto de sincronización audiovisual y dedicarse al arte de objetos.

La influencia de Archipenko ha sido muy importante en EE UU. Con veinticinco años, fundó su propia escuela en París, a la que siguieron las de Berlín y Nueva York. El bronce cubista «Mujer caminando» (1912), adosa a la altura de la rodilla izquierda, por fuera del largo abrigo entreabierto, una pierna artificial en forma de cono hueco, truncado e invertido. Esta absurda representación del movimiento la repitió, en las dos piernas, con cilindros exteriores al largo hábito del «Soldado marchando», un elegante bronce de 1917 donde aplica la estilización de los Médranos a una sólida figura de rostro liso ovalado, con una capa acampanada como la del «Hombre desenvainando una espada» de Barlach. Su enorme prestigio lo debe, sin embargo, a los circenses Médranos, una serie de atractivas marionetas arlequines, en planchas de metal, madera, vidrio y hule, pintadas de manera tan delicada como bella.

DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE

LA RAZÓN. JUEVES 30 DE ENERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La deshumanización del arte no puede ser reducida a simple epifenómeno de la inhumanidad de la política y la ciencia, que trajo consigo la trascendencia de las masas a la demagogia de partidos y al consumo de mercaderías en la civilización industrial. Las originales reflexiones de Ortega y Gasset, que considero geniales para el tiempo en que las hizo, pertenecen al campo de la sociología del arte, no al de su filosofía. Pues no están basadas en el análisis del texto artístico, sino en el del contexto social donde aquel nace y se desarrolla.

Mis investigaciones, en cambio, pretenden explicar las causas endógenas de la deshumanización del arte, los orígenes artísticos de los procesos que han conducido, con la total abstracción del tema iconográfico, al apogeo del arte de la nada y, con el empleo de materiales innobles, a la exaltación del miserabilismo en el arte de objetos. Para sentar las bases de la filosofía del arte actual, que ningún analista de este fenómeno ha establecido de modo convincente, he privilegiado el análisis de la evolución modernista de la escultura, porque es en ella donde se marcan con más nitidez las cuatro fases del proceso deshumanizador del arte, culminadas antes de 1925.

Después de la etapa desfigurativa de la imagen humana (primitivismo y futurismo) y de la fase difuminatoria de los géneros artísticos (orfismo sinestésico, esculto-pintura y esculto-música), contra la que se pronunció el inteligente Matisse, el encuentro de Picasso y Tatlin en París (1914) consagró la etapa de miserabilismo en los materiales plásticos, iniciada con colages por Braque y arte del «ready-made» por Duchamp. Finalmente, la etapa de ingravidez o levitación de la imagen iconográfica, sin marco ni pedestal, salió de la imaginación mística del pintor comunista Malevich y de la ascética bolchevique de Tatlin, inventor de las esculturas de esquina flotando en el espacio.

Cada una de estas etapas preparó el terreno de la siguiente. Pero han sido las dos últimas las que aniquilaron la razón desinteresada o estética del arte, humanizadora de las representaciones figurativas del mundo, mediante la razón metafísica o científica de la artefactura, deshumanizadora del lienzo o volumen abstractos que sólo reflejan la voluntad de poder del artista. La libertad en los materiales sustrajo al artista la cuestión del estilo. Contra la opinión de Archipenko, el estilo lo impone el material. La forja de hierro no permite talla ni modelado. Y la ingravidez, la causa de mayor deshumanización del arte, lo ha desarraigado del terreno de la verdad.

El arte desaparece como vocación y profesión, en beneficio de la artesanía, cuando los artistas plásticos, carentes de imaginación creadora de nuevas formas expresivas, disparan el ansia de originalidad hacia materiales vulgares que puedan dar expresión a texturas o estructuras inéditas. La expansión que esta libertad ha procurado a la pintura y escultura de la ingravidez, ha restringido la cultura artística y la ha hecho retroceder, conscientemente, al modo de producción artesanal de la Edad Media, pero introduciendo en el espíritu del arte la inhumanidad de la abstracción total y de la ingeniería.

El fundador en 1919 de la Bauhaus de Weimar, Walter Gropius, lo dijo: «Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía. El arte como profesión no existe. No hay una diferencia real entre el artista y el artesano. La tarea del artista es una versión intensificada (interdisciplinar) de la tarea del artesano». A la convocatoria reaccionaria del arquitecto revolucionario, acudieron como profesores los artistas de más renombre (Kandinsky, Paul Klee, Feininger y Moholy-Nagy). Hasta que, imitando a Stalin, el nazismo eliminó aquella «caverna de bolcheviques», por ser ejemplo de arte degenerado.

DESTRUCCIÓN DE LA ESCULTURA

LA RAZÓN. LUNES 3 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El Museo Guggenheim inicia el nuevo año con una exposición de las esculturas mecánicas del ingeniero estadounidense Alexander Calder, a las que Duchamp llamó «mobiles» (móviles), no tanto porque se muevan en el espacio como porque son inestables. Realizadas a comienzos de la década de los treinta, estas construcciones artesanales obedecen, en sus elementos individuales, a las figuras geométricas de la abstracción suprematista o calvinista y, en su composición lineal, a la ingravidez excéntrica del fundador del constructivismo, el artista bolchevique Rodchenko.

El suprematista Rodchenko sabía lo que hacía cuando en 1919 pintó una serie de cuadros totalmente negros. Era lógico que tras reducir la pintura artística a nada más que capa de pintura física anunciara, en su ensayo «La Línea», que si «el color ha muerto en el negro», el arte de la igualdad debía «dejar morir también a la pincelada» y encontrar en la línea el secreto de la composición artística de la realidad tridimensional. Los objetos los define la relación de gravedad entre ellos en un espacio común. Individualmente, como las personas, carecen de orientación. Plasmó esta idea comunista en quioscos excéntricos para la propaganda soviética y composiciones de cartón o contrachapado con figuras geométricas cortadas de manera concéntrica y suspendidas en el espacio.

Las «esculturas móviles», por muy decorativas que sean en paredes o espacios neutros, niegan el arte de la escultura. No porque sean construidas en lugar de talladas o modeladas, pues esa dificultad la superaron los artistas españoles Julio González (series de «Hombre cactus» en hierro forjado) y Picasso («Mujer en el jardín» de hierro soldado y pintado), sino porque el espacio vacío se recorta y perfila con ramificadas figurillas geométricas suspendidas de alambres, en lugar de integrarse en el volumen escultural de la composición, como en el «Profeta» del también español Pablo Gargallo, el más interesante escultor heterodoxo de aquella época.

La escultura cinética no es escultura ni objeto de arte, sino artesanía del arte de objeto decorativo. Cuando la estética de la composición, esencial en la delicada obra de Calder, incluso en la de sus gigantescos «stabiles» zoomórficos en acero pintado de rojo para decoración urbana (al estilo del toro negro anunciando a Domecq en la rústica), es reemplazada por la idea de fuerza inherente al hierro descarnado, desaparece el arte de objeto y aparece la tosca artesanía de la pura brutalidad de la materia (Berto Lardera y Roberto Jacobsen en los cincuenta; Bernardo Luginbühl en los sesenta; Eduardo Chillida en los setenta).

Las construcciones mecánicas que pretenden configurar materialmente la ingravidez del espíritu, y en mucha mayor medida las que en sentido contrario aíslan la gravedad de la materia bruta de sus formas útiles o significativas, no es que deshumanicen la bella arte de la escultura mediante la abstracción mecánica de su línea de contorno, sino que la destruyen y despiezan por completo en aras de una nueva arquitectura constructivista, excéntrica en Rodchenko y analítica en Calder, o de una ruda forja de herramientas hirientes de la naturaleza, como las de Chillida, que la simple herradura de un herrero, mucho más elegante, evita.

La más dañina de las destrucciones del arte en tres dimensiones, la que mejor revela la decadencia artística que ha consagrado y subido a la gloria del arte nacional vasco-español al fallecido artesano Eduardo Chillida, no simboliza ni denuncia la brutalidad de una época de violencia y terror, enrejando el espacio libre en tentáculos de hierro curvados sobre yunques despiadados, como la benevolencia optimista quiere suponer, sino que su propia obra constituye la brutalidad, marcando por ejemplo las rocas del mar con hierros agresivos, al modo como los dueños de una ganadería registran en la piel viva la propiedad de sus reses.

LOS GOYA Y LA GUERRA

LA RAZÓN. JUEVES 6 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las declaraciones contra la guerra en la ceremonia de entrega de los premios Goya invitan a una nueva reflexión sobre la función del arte. La teoría del arte por el arte es indiferente a la cuestión moral que plantean las situaciones de guerra o paz. Y para la teoría de la misión social del arte, la opinión personal de los artistas, expresada fuera de las obras que interpretan, carece de valor, en comparación con la ideología en imágenes que transmiten las películas que protagonizan. Las artes plásticas son influidas de modo distinto por las situaciones bélicas según el grado de ilusión o de escepticismo en que se encuentre la sociedad ante la perspectiva de paz. El sentido del arte visual engendrado en las guerras mundiales del siglo XX ha sido, por ello, no sólo distinto sino opuesto.

Aunque la última tragedia bélica parezca una continuación de la primera y la causa de aquélla se encarne en un afán de desquite de los vencidos en ésta, el hecho de que se repitan ambiciones y alineación de las potencias no puede borrar la profunda diferencia moral que las separa. Pues la índole de la guerra la determina su contrario, la paz que interrumpe o inaugura. Y la creencia en la paz, en el tipo de paz, era radicalmente diferente al comenzar y terminar cada uno de esos conflictos catastróficos.

La guerra del 14 puso fin a una ilusión social, a la paz como ideal sustantivo de la humanidad, y provocó la mayor decepción política que ha conocido la historia. El arte figurativo expresó aquella decepción mediante estilos irónicos, utópicos o caricaturales que marcaron la expresión artística hasta la Guerra Civil española. La última guerra mundial dio comienzo a una nueva dominación militar sobre las naciones y engendró el neo-realismo de la paz como estrategia disuasoria de la guerra. El arte abstracto no geométrico y el minimalista expresaron esta resignación, que aún perdura.

No debe extrañar por ello que la conmoción espiritual del 14 diera al arte una lúcida conciencia del absurdo de la sociedad que producía la guerra (Kafka y dadaísmo), una «nueva objetividad» ante la crueldad del poder (Brecht y expresionismo, «La noche» de Beckman), un recurso evasivo mediante la expresión onírica del subconsciente vital del artista (surrealismo), junto a una justificación de la abstracción geométrica como arte constructivista de la Revolución comunista o la Reforma socialista. No puede ser mayor el contraste entre la obra artística provocada por el hundimiento de las ilusiones y la resignada monotonía de la abstracción informal o la «action painting» que traducían la coexistencia pacífica en la guerra fría. El existencialismo literario no tuvo eco en las artes plásticas.

La marejada levantada en los medios por las manifestaciones de los artistas premiados con los Goya, contra la guerra de EE UU a Irak, carece de trascendencia para el porvenir artístico del cine español. En tanto que ciudadanos famosos, esos actores tenían derecho a decir lo que quisieran en un acto televisado. La tradición de cortesía en el enjuiciamiento de la autoridad ya fue denunciada, en un ensayo inolvidable del gran Santayana, como una limitación ilícita a la libertad de crítica.

Lo triste de la crítica a la guerra contra Irak, en una sociedad internacional que ha perdido incluso el sentido de la paz, es que tampoco tiene fuerza alguna que pueda variar el curso de los acontecimientos inhumanos que se avecinan. Lo cual no quiere decir que esa crítica sea gratuita o no valga para nada. Vale para ridiculizar no sólo al gobierno de Aznar, como los artistas han querido, sino a todos los pilares de la sociedad que fingen creer en el fantástico pretexto bélico de EE UU. Si la opinión pública, incluida la estadounidense, no cuenta para la guerra o la paz, lo único que se debe exigir a los gobiernos satélites es que no acentúen la estupidez que reciben en abundancia de los ciudadanos.

CONSTRUCTIVISMO INTERNACIONAL

LA RAZÓN. LUNES 10 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

A partir de la Nueva Política Económica de Lenin (1922) el arte revolucionario cambió de orientación y de escenario. La mayoría de los artistas, plegándose a la consigna «sóviets y electricidad», desarrolló con originalidad el diseño industrial y la expresión de belleza tecnológica en la producción de objetos en serie. Las grandes figuras de la izquierda revolucionaria, Malevich y Tatlin, se refugiaron en la enseñanza, sin evitar por eso la posterior proscripción estalinista, que los declaró enemigos del pueblo. Kandinsky y los hermanos Gabo emigraron a Alemania.

Pero dos artistas polivalentes adaptaron el misticismo de la pintura suprematista de Malevich al productivismo tridimensional requerido por la nueva política soviética, y de esa síntesis nació el constructivismo internacional. Esos dos artistas fueron Rodchenko y El Lissitzky. Éste se hizo portaestandarte oficial del arte soviético, desde 1923 a 1939, y coordinador del movimiento constructivista europeo, en Berlín, Dresde, Hannóver (donde conoció los productos «merz» de Schwitters), la Bauhaus de Gropius en Weimar y el grupo socialcalvinista De Stijl en Holanda.

El propio Malevich pidió a Lissitzky en 1919 que aplicara el estilo suprematista a la escultura. El célebre arquitecto comenzó con una serie de pinturas geométricas parecidas a las de Mondrian, pero con distancia o movimiento espacial entre planos y líneas, como base de partida para la creación de objetos «Pruns», abreviatura de «Pro-unovis», que en ruso significa «en favor de lo nuevo». Su aplicación de la teoría de los planos a la fotografía no sólo inspiró al más importante fotógrafo del siglo XX, Moholy-Nagy, sino a los directores de cine Meyerhold (ejecutado en 1940) y Eisenstein, cuyas películas fueron prohibidas.

En 1922, Lissitzky organizó una exposición en Moscú de 600 obras constructivistas. Y ese mismo año las llevó a la Galería van Diemen de Berlín. En 1923 instaló sus objetos «Pruns» en la Gran Exposición de Arte de Berlín. Luego creó el «Gabinete abstracto» como Museo provincial de Hannóver (destruido por los nazis) y el Pabellón soviético para la exposición de Colonia de 1928, como muestras de lo que llamó «museo vivo». No hubo artista importante en Europa que no admirara a este diseñador de ciudades ideales, urbanizaciones vertiginosas y bloques de vivienda en altas construcciones cubistas, pese a que desde 1930 era arquitecto jefe del Parque Central de Cultura y Recreo de Moscú. El artista que puso reparos izquierdistas a la NPE de Lenin, no los puso a la tiranía derechista de Stalin.

El Lissitzky publicó además la revista «Gegenstand» en colaboración con Ilya Ehrenbourg, para exponer la necesidad de la izquierda proletaria de transformar el expresionismo patético de las primeras manifestaciones del arte revolucionario, ancladas todavía en los ideales burgueses de la belleza, en un constructivismo sistemático de nuevas estructuras artísticas en todos los órdenes de la existencia humana.

«Prun comienza en la superficie, avanza hacia la maqueta espacial y de ahí pasa a la construcción de todos los objetos de la vida cotidiana. Va más allá de la pintura y sus artistas, y más allá de la máquina y el ingeniero. Pasa a estructurar el espacio y fragmentarlo, sirviéndose de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva figura de la naturaleza que, además de versátil, sea uniforme».

No obstante, la contribución artística del constructivismo soviético a la arquitectura, urbanismo, ingeniería, cinematografía y diseño industrial de la modernidad capitalista, su influencia en la pintura y la escultura, ha sido peor que nefasta, por dos simples razones que nadie de buena fe negará. El constructivismo las somete a una ideología de poder o de utilidad mercantil, privándolas de la autonomía espacial que necesitan, en tanto que expresiones universales de dos tipos de arte autosuficiente.

PINTURA DE REGLA Y COMPÁS

LA RAZÓN. JUEVES 13 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Todos los niños experimentan la distinta clase de habilidad visual y manual que se requiere para hacer un dibujo del natural o un dibujo lineal. La diferencia es tal que al primero se le llama dibujo artístico y al segundo plano geométrico. La dificultad del primero, que no tiene el segundo, consiste en reducir a dos dimensiones la representación de la tridimensionalidad de los objetos reales. La cuestión no cambia por el hecho de colorear el plano. La pintura de regla y compás seguirá siendo un trabajo de mesa de delineante y no un cuadro de pintor de caballete.

Uno de los aspectos más reaccionarios del arte actual se manifestó casi al mismo tiempo, como derivación abstracta del cubismo, en Moscú, Amsterdam y Weimar. En la desorientación moral provocada por la guerra del 14 y las esperanzas igualitarias despertadas por la Revolución de octubre, un grupo de artistas comunistas y socialistas retrocedió al simbolismo de las figuras geométricas elementales, para dar orientación cardinal a la humanidad de una sola clase social, mediante una nueva arquitectura de todas las artes plásticas.

La base metafísica de la arquitectura igualitaria era el cuadrado. Ese descubrimiento de Malevich fue desarrollado por el neoplasticismo de los calvinistas Piet Mondrian y Theo van Doesburg, al que se adhirieron los arquitectos del grupo holandés De Stijl, además de Gropius y Le Corbusier. La idea de Mondrian era borrar del arte toda huella de la naturaleza, a fin de alcanzar la belleza pura con una contraimagen geométrica de la misma, mediante cuadrados y rectángulos en rojo, amarillo, azul, blanco y negro. Ese método lo dedujo de la obscura filosofía de Schoenmakers, que explicaba el universo con místicas líneas horizontales y verticales.

Mondrian convirtió el gran arte de la pintura en una obra impersonal, anónima, que excluía por completo todo atisbo de personalidad individual del artista en la expresión de figuras de geometría plana sin posibilidad de transmitir emoción. Tanto el movimiento exterior en el espacio como el interior en los estados de ánimo, sólo podían representarse con posiciones estáticas de distintos cuadraditos azules y rojos, dentro de un cuadrado dividido en cuadrículas blancas trazadas con rayas amarillas, como calles por donde se desplazaba el móvil. Así pintó Mondrian, que era muy aficionado a bailar, sus pasos por una pista de Broadway a los sonos de un Boggie-Woogie, cuando visitó Nueva York. Un óleo sobre una tela cuadrada, de 127 por 127 cm., que se conserva en el Museo de Arte Moderno de N.Y. Un verdadero fraude objetivo.

No creo en la sinceridad de la crítica de arte que ensalza, como si fueran pintores geniales, a meros dibujantes de regla y compás que alcanzan a pintar muestrarios de colores en gamas menos matizadas que las ofrecidas por la industria química de la pintura, y que además tienen la ridícula pretensión de hacernos creer que sus infantiles creaciones expresan la filosofía de la igualdad comunista o la teología mística del socialismo calvinista. Al fraude artístico unen el fraude intelectual. Quisieron crear un arte para todos, y han conseguido un arte para nadie. Un no arte.

Salvo el artista belga Georges Vantongerloo, ninguno de los miembros del grupo De Stijl destacó como pintor o escultor. El fundador del grupo y del periódico que en 1917 dio nombre al movimiento, Van Doesburg, abandonó la pintura por la arquitectura, después de reconocer que el arte lo entendían como fenómeno de poder: «No es proletario, ni burgués. Tampoco se encuentra determinado por las condiciones sociales, pero desarrolla poderes que a su vez determinan la cultura en su conjunto». Buchholz renegó de su pintura mondrianista. Dixel dejó de pintar durante treinta años. Richter se pasó al cine abstracto y al surrealismo. César Domela apenas dedicó cuatro años de juventud a la pintura holandesa que condenó el individualismo de Rembrandt.

EL ARTE REGRESA A LA ARTESANÍA

LA RAZÓN. LUNES 17 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La ciencia y el arte constituyen, junto a la experiencia mística de la religión y la conquista de la libertad política, las más altas manifestaciones de la dignidad del ser humano. La espiritualidad se despegaba de su base animal en virtud de los esfuerzos desinteresados que realiza una pequeña aristocracia de la razón y del instinto, en busca de la verdad en un mundo inundado de creencias erróneas, y de consuelo o liberación en una sociedad plagada de injusticias y fealdades. Los frutos de ese esfuerzo sublime se decantan, al nivel institucional, en aplicaciones prácticas. La tecnología es ciencia aplicada. La artesanía, arte aplicado. La Iglesia, credo aplicado. El Estado, ideología aplicada.

En el terreno de la razón y la belleza no puede haber ciencia institucional ni arte institucional. La misión social de las instituciones es incompatible con el propósito desinteresado de la investigación científica y la creación artística. El siglo XIX, siguiendo la senda del sansimoniano Augusto Comte, institucionalizó la ciencia y, como era previsible, la subordinó a la tecnología industrial. El siglo XX, orientado por el ideal igualitario del bolchevismo soviético, institucionalizó el arte y, como era de esperar, lo subordinó a la artesanía de objetos artísticos y al diseño industrial.

La transformación del arte en artesanía no costó esfuerzo teórico ni grandes innovaciones en las técnicas de cada oficio de artista. Los libros de Rodchenko, Kandinsky, Mondrian y Klee no pertenecen a la estética ni a la filosofía del arte. Son pedestres pedagogías de opiniones paracientíficas y pseudofilosóficas, sobre geometría espacial y lenguaje de los colores, que no resisten el menor soplo de una crítica sana. Bastó la demagogia comunista y calvinista sobre la igualdad para que las creaciones del arte se mixtificaran en obras interdisciplinarias y anónimas, pero con firma de autor, donde la figuración se sustituyó por la abstracción y la composición por la textura presentativa de la intimidad de la materia, sin textura representativa que la justifique.

La teoría del vanguardismo es tan pretenciosa como ridícula. Cree que se puede superar el ilusionismo visual de las apariencias figurativas de la realidad, mediante las formas abstractas subyacentes en la Naturaleza y las texturas de la materia, ignorando que los colores se forman en el cerebro y que los aspectos de las cosas obedecen a los sistemas atómicos y moleculares que los producen, es decir, cayendo en otro ilusionismo mental mucho más pernicioso que el de los sentidos comunes.

El amor del artesano a la materia prima que transforma en objeto, la idolatría de la textura, era el único sentimiento afectivo que transmitían las enseñanzas de arte en Moscú, Amsterdam y Weimar. La demagogia en el arte no se limitó a negar la genialidad, equiparando el valor creativo de artesanos y artistas, sino que extendió el principio estético de la igualdad a la propia materia, elevando la física de las cosas desechadas de la vida cotidiana a la dignidad de las materias nobles tradicionales.

La vieja arpillera pegada a un lienzo era más bella, por ser más real, que una noble pintura al óleo. El colage y la fotografía hacían innecesaria la pintura figurativa. La abstracción geométrica, además de corresponder a las formas elementales de la Naturaleza, era el único modo de representar el mundo abstracto de las ideas y conceptos. Por su técnica, el artista tenía que tener la humildad de un artesano. Por su misión social, la ambición de un sacerdote, un científico, un filósofo y un político.

Si esas teorías tuviesen fundamento, si los artistas practicaran el arte de la realidad física y moral que esos libros sermonean, sólo dibujarían, pintarían y esculpirían la representación del átomo, con su núcleo y los inmensos vacíos por donde orbitan las partículas elementales, o el triángulo de la Providencia divina y el círculo cuadrado de la comunista.

TALLER EN LUGAR DE ESCUELA

LA RAZÓN. JUEVES 28 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La revolución rusa cambió la organización jerárquica en los centros de enseñanza de las bellas artes. Esos cambios respondían a la misión social del arte en la ideología bolchevique. La obra artística no debía ser fruto de inspiraciones individuales, ni de habilidades innatas, sino un producto interdisciplinar que todos pudiesen aprender, como la ciencia y la técnica, en procesos artesanales de fabricación de objetos en serie. Las escuelas de arte se transformaron en Talleres estatales. Las Academias oficiales se unieron en una sola Academia de Ciencias artísticas. Se crearon centros de aprendizaje de Arte Tecnológico, Institutos de Arte, Parques Centrales de Cultura. El arte plástico se redujo a mera artesanía, a técnica constructiva de objetos estéticos para el consumo en masa.

En el mismo año de la revolución de octubre, Mondrian y un grupo de arquitectos holandeses pertenecientes a la izquierda calvinista crearon un movimiento artístico, De Stijl, basado en el suprematismo de la geometría de Malevich, con el propósito de producir un mismo tipo de arte plástico, al alcance de todo el mundo, que impidiera la reproducción del caos estético creado con la concepción tradicional de la obra de arte como fruto de la inventiva personal de cada artista. El anonimato lo garantizaban las reglas de la geometría y las matemáticas. Pues ellas solas dictaban los modos artísticos de expresar la armonía de la arquitectura profunda de la realidad urbana que emergería con la paz, tras la derrota del individualismo capitalista causante del conflicto bélico.

El final de la guerra trajo consigo dos fenómenos artísticos de signo contrario. Uno de ellos, espontáneo y destructivo, nació del grupo de pintores exilados en Zürich. Con el rebuscado nombre de «dadaísmo» (hotentotismo), aquellos artistas quisieron ridiculizar la hipocresía de los pilares patrióticos de la sociedad europea que habían hecho de la guerra su negocio. Su duración efímera y su sello caricatural no impidieron que reafirmaran la plástica figurativa y sentaran las bases iconográficas del surrealismo en el subconsciente onírico del artista, contra el arte abstracto de taller o mesa de diseño.

El otro fenómeno ha transformado la naturaleza del arte del siglo XX, al trasplantarle la ideología totalitaria del orden reclamado por la automatización laboral y la integración del hombre futuro en colectivos simétricos al Estado. Nació en Weimar, por impulso del arquitecto Walter Gropius, a fin de sintetizar el constructivismo soviético y la arquitectura calvinista mediante un regreso del arte a la geometría y a la artesanía de taller.

La Bauhaus de Weimar se inspiró en los gremios medievales de artesanos, y en los libros de Malevich, Mondrian y Doesburg, para reunir a los mayores talentos artísticos de Europa. En aras del funcionalismo interdisciplinar, cada uno enseñó en los talleres la disciplina que no dominaba, pidiendo a los estudiantes que ellos mismos buscaran materiales ordinarios para diseñar el entorno. No había jerarquía pedagógica. Los profesores sólo eran «maestros de forma». Paul Klee enseñó pintura sobre vidrio y tejido. Kandinsky, dibujo analítico. El escultor Marks, cerámica. El pintor Oskar Schlemmer, escultura y teatro. El genial Feininger, imprenta. El prodigioso fotógrafo húngaro Moholy-Nagy, materiales cotidianos y plexiglás. Malevich, El Lissitzky, Gabo y Doesburg conferenciaron sobre diseño de prototipos de arte constructivista.

La contrarrevolución del «bauhausismo», exportado a otras ciudades alemanas y estadounidenses, ha sido tan universal que sin ella no tendría explicación el cambio modernista sufrido por el urbanismo, el diseño, la publicidad y el arte de objeto. Surrealismo, expresionismo, neorrealismo e hiperrealismo han sido islotes de arte en el océano de la abstracción totalitaria que ahoga la estética de la belleza en talleres de artesanía.

ARTE REVOLUCIONARIO

LA RAZÓN. LUNES 24 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Las vanguardias artísticas han sido víctimas de una lamentable confusión. Se creyeron revolucionarias por el mero hecho de que inauguraban estilos sin precedentes en la tradición. Pero una cosa es la revolución en el arte y otra muy distinta el arte de la revolución. Las artes plásticas no se diferencian en este aspecto de las literarias. Los artistas nunca pueden ser revolucionarios por el modo de decir las cosas, sino por las cosas que digan. Y el estilo sólo expresa el modo personal de decirlas. Preguntado Degas por esta cuestión, respondió que en la pintura de Courbet no se veía su credo anarquista.

Esto no significa que el estilo sea indiferente a la ideología del artista. Pues el modo personal de expresar emociones corresponde por lo general a la naturaleza del sentimiento que las despierta. Una declaración de amor no se hace con una arenga. David pinta en un estilo clásico porque su idea de la Revolución francesa responde al ideal de la República romana. La novedad de su expresión revolucionaria está en el tema iconográfico. Malevich pinta en un estilo geométrico, sin referencias a nada real, porque su idea de la Revolución rusa es mística e irreal. Su novedad artística está en la abstracción del cuadrado, un signo insignificante pues lo mismo sirve para simbolizar la sociedad de una sola clase que las paredes de una checa.

La confusión del estilo con un ideal político, no expresado en la iconografía, comenzó con el cubismo y sus dos derivaciones futuristas: la metafísica italiana y la suprematista rusa. La primera fue abrazada por el fascismo. La segunda, por el soviétismo. Sin conocer las enseñanzas del joven Lukacs y Gramsci, la izquierda intelectual creyó que el estilo abstracto era políticamente revolucionario y el figurativo, conservador. Cuando está demostrado que el único movimiento contestatario del sistema político en toda la historia del arte, el dadaísmo, fue de carácter figurativo, y que la abstracción geométrica o la informal jamás ponen en cuestión, ni podrán hacerlo a causa de su insignificancia simbólica, el orden injusto de la sociedad donde prosperan.

En consonancia con este error ideológico, la mayoría de la crítica considera que la abstracción supone la última fase de la evolución del arte hacia la expresión de la razón. Y que por eso los artistas plásticos comienzan, en su juventud, con representaciones figurativas del mundo de los fenómenos percibidos por los sentidos y terminan, en su madurez, con abstracciones geométricas o amorfas del mundo de la razón pura.

Prescindiendo de la idiotez de esta grosera deformación de la filosofía de Kant, Schopenhauer y Husserl, la apología del arte abstracto no sólo ignora que la razón justificativa del arte está recluida en el mundo de las intuiciones y los sentimientos, y que la mayor parte de los artistas abstractos acaban volviendo a la figuración, sino que la función de la razón apodíctica o científica en el arte (perspectiva, óptica, luz, color, sonido, armonía, etcétera), a diferencia de lo que sucede en ciencia y filosofía, sólo atañe al medio expresivo y no a la finalidad de la expresión.

Un arte de la razón implicaría una contradicción en los términos, algo inconciliable, un imposible, o sea, una idea tan absurda como la de un arte abstracto de la revolución. Las utopías literarias pueden ser bellas y progresistas. Las utopías políticas, por ser irrealizables, refuerzan el orden injusto que denuncian. Las utopías de la abstracción en las artes gráficas, si no son simbólicas de algún sueño de la razón o del sentimiento, no pueden alcanzar el nivel de las bellas artes porque no traspasan el umbral de la simple decoración. Y embellecer las fachadas de lo feo ha sido desde siempre la misión primordial de las ideologías reaccionarias.

Cuando el arte abstracto no simboliza nada, ni decora algún bello espectáculo, manifiesta las habilidades artesanas de los ingenios de la reacción.

DADAÍSMO

LA RAZÓN. JUEVES 27 DE FEBRERO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Palabra extraña para designar un fenómeno extraño. Anuncio de la muerte de las ideologías totalitarias antes de que nacieran. Inicio de las movilizaciones urbanas contra las guerras inútiles. Final de las ilusiones de paz. La broma como arma de destrucción masiva de la grandilocuencia. Ridiculización de los pilares de la sociedad que hacen de las guerras su negocio. Esperanza de la lucidez en la desesperanza de las ambiciones patrióticas. Terapia de la mitomanía de los gobernantes mediante el arte de lo absurdo. Apología de la deserción. Apogeo de la idiotez de la conciencia. Huida del pensamiento. Abrazo de la inconsciencia. Exaltación del humor negro. Desde Berlín a Tokio, pasando por Moscú y Nueva York, la marea dadaísta sumergió al mundo civilizado bajo los excrementos de la desilusión nihilista.

La más idiota de las guerras, la del 14, había sido combatida por las arengas de Lenin (exilado en Zürich) a los obreros de ambos bandos para que no se disparasen entre ellos, y por el cuadro de un pintor modernista estadounidense, Marsden Hartley, «Retrato de un oficial alemán» (Museo de Arte Moderno de N.Y.), donde el abigarramiento de banderas, borlas, medallas, cruces y charrateras de todos los colores no deja ver un solo trazo de la persona encubierta. No es un azar que la revuelta dadaísta naciera en el «Café Voltaire» de Zürich, fundado en 1916 por un grupo de refugiados literarios y plásticos (Ball, Huelsenbeck, Tzara, Arp y Janco), ni que sus creaciones artísticas expresaran el sin sentido del militarismo de fachada, denunciado en el 14 por el pintor Hartley.

Ningún historiador, que yo sepa, ha relacionado la erosión del patriotismo producida por el dadaísmo con la deserción en masa de los soldados rusos, que facilitó el triunfo de la revolución bolchevique, ni con la ingenua confianza en la debilidad de la burguesía nacionalista, que provocó el fracaso de la revolución social-demócrata alemana. Salvo en Berlín, el arte dadá no tuvo intencionalidad política. Y no fue causante del nihilismo moral e intelectual que trajo consigo la guerra y la decepción de la paz prometida por el presidente Wilson, sino su consecuencia artística. La fraudulenta hipocresía de la República de Weimar se convirtió en objetivo de la chanza dadaísta alemana. Su tratamiento unitario como sátira del arte a las demás manifestaciones del espíritu no puede ocultar las profundas diferencias artísticas entre los dadaísmos de Zürich (Arp, Janco), Berlín (Grosz, Hausmann, Heartfield), Colonia (Max Ernst), Hannover (Schwitters), Nueva York (Man Ray) y París (Duchamp, Picabia, Miro).

La indudable influencia que tuvo el dadaísmo en el posterior nacimiento del surrealismo, y el hecho de que antiguos dadaístas como Miró y Max Ernst se pasaran al surrealismo, explica pero no justifica la frecuente confusión entre ambos estilos. Entre ellos existe, aparte de sus diferencias de técnica artística, la misma distancia que separa a la sátira social del sueño onírico; es decir, a la expresión caricatural en la conciencia crítica, de la sublimación de la realidad que el arte realiza con los impulsos automáticos del subconsciente. Las mejores obras dadaístas (pintura expresionista de George Grosz y escultura biomórfica de Hans Arp, antecedente de Henry Moore), no alcanzan por ello el nivel de genialidad de las mejores piezas surrealistas de Dalí, Max Ernst y Tanguy.

La palabra «dadá» fue elegida por el poeta Hugo Ball cuando buscaba un nombre artístico para una cantante de Zürich en un diccionario alemán. Esa palabra significa caballo de juguete, arre y hotentote. Este poeta componía poemas satíricos contra la lengua, basados en ruidos de sílabas sin sentido, como éste: «jolifanto bambla o falli bambla grossiga m pfa habla horem égiga goramen higo bloiko russula huju hollaka hollala». Y le pareció que tanto él como sus amigos pintores querían comportarse, ante el descrédito de la civilización que la «guerra idiota» implicaba, como hotentotes.

ENEMIGOS DEL GRAN ARTE

LA RAZÓN. LUNES 3 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Del mismo modo que la listeza para todo suele ser un obstáculo para el desarrollo de la inteligencia crítica, la que crea pensamientos y acciones originales, únicos modos de originar progreso, las habilidades para varias disciplinas en un mismo artista, salvo las de pintar y esculpir o modelar (basadas en la de dibujar), suelen impedir que el don se transforme en talento y el ingenio en genio. Esta observación permite comprender por qué, cuándo y de qué manera comenzó la decadencia de la pintura y la escultura, como fuentes primordiales de expresión plástica de la belleza descriptiva o emotiva de las pasiones superiores del alma.

La historia del arte en el siglo XX nos demuestra que los enemigos del gran arte de la imagen han sido los arquitectos y compositores musicales que, para desahogar la riqueza de sus capacidades en la pobreza de sus aspiraciones, inventaron el objeto de arte interdisciplinar, radicalmente distinto de la pintura y la escultura, para suplantar las bellas artes por la artesanía decorativa. Me ha parecido necesario detener en este fenómeno mis reflexiones sobre las vanguardias artísticas, antes de entrar en el examen crítico de la pintura musical (Ciurlionis, Miró, Kandinsky, Klee) y del objeto de arte interdisciplinar, que sustituyó a las bellas artes a partir de la revolución bolchevique y las enseñanzas de la Bauhaus de Weimar.

El origen marca el destino de los fenómenos naturales y sociales. No como fatalidad, pero sí como germen condicionante de lo evolutivo. El artículo de Dalmacio Negro, «Tradición y confianza», publicado en esta página hace poco, sintetiza de modo magistral la idea de que sin apoyo en la tradición no hay posibilidad de crear algo nuevo que sea verdadero o bello. Incluso las invenciones de lo útil o decorativo tienen que ser extraídas de las deficiencias técnicas o suficiencias inútiles de la tradición.

Esta máxima de la experiencia se capta con dificultad en la evolución de las ideas políticas a causa de las ideologías que unen lo moderno al poder triunfante, aunque la naturaleza íntima de éste sea reaccionaria. Pero el arte permite ver con facilidad lo que la política esconde, esto es, que la sensibilidad moral y estética del mundo moderno, productora de la mercadería política y artística, se fraguó en la República de Weimar mediante un retorno reaccionario al poder de los partidos (sistema proporcional no representativo de los ciudadanos) y a la estética del mercado organizado («Art Nouveau»). Esta última novedad consistió en la incorporación al gusto occidental de la tradicional línea del dibujo japonés y los arabescos geométricos de la iconoclasta cultura musulmana.

Salvo en fotografía como objeto de arte, de la que me ocuparé en otro artículo, la vanguardia de Weimar retrocedió a las concepciones geométricas del «Art Nouveau», promovidas a principios del XX por el arquitecto belga Henry van de Velde, que fue quien propuso al arquitecto alemán Walter Gropius para dirigir la célebre Bauhaus.

En este taller de artesanos interdisciplinarios se declaró la guerra a la tradición del gran arte, con los mismos argumentos demagógicos y petulantes que emplearon los promotores del «Art Nouveau» en la última década del XIX, contra «la mascarada estilística» de los Courbet, Monet, Rodin, Manet, Ingres, Corot, Delacroix, Turner, etcétera.

El ideal de modernidad de la Bauhaus en 1919, tras la terrible experiencia de la guerra mundial y el aplastamiento de la revolución espartakista, era la obra de arte total para el pueblo. Es decir, la realizada por la colonia de artistas de Darmstadt en 1899, con un proyecto integral de urbanismo, arquitectura, escultura, pintura, diseño y artes aplicadas. Para hacer tabla rasa de la tradición de pintura de caballete, los revolucionarios de Weimar se anclaron en la tradición medieval de la artesanía y en los gabinetes de regla y compás de la arquitectura social de mercado.

PINTURA MUSICAL

LA RAZÓN. JUEVES 6 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

No me refiero aquí a las obras de arte plástico cuyo tema es la representación de instrumentos musicales o de muecas de sonido, que Schopenhauer consideró inadecuadas al comentar la expresión bucal de Laocoonte agónico. La evocación de la música ha estado presente en toda la historia del arte visual, sobre todo a partir de los coros de niños y ángeles cantores esculpidos y pintados por los maestros del «Quattrocento».

La pintura musical es algo diferente. Pretende que el ojo perciba sonidos en los colores. Esta extraordinaria pretensión apareció con la «sonata de estrellas» pintada por el lituano Ciurlionis en 1908, casi al mismo tiempo que Delaunay usaba en París el espectro cromático como los compositores la escala de tonalidades musicales, dando lugar al estilo que Apollinaire llamó orfismo. Como de cada dos mil personas, sola una tiene la anomalía de percibir sonidos en los colores, prefiero llamar sinestésica a la pintura que compone y matiza los colores para que se escuchen como piezas musicales. Es muy raro que un artista tenga esta patología. Kandinsky y Miró no la padecieron. De otro modo, no habrían tenido necesidad de dibujar pentagramas y corcheas del sistema músico cromático (semitonos) para dar sensación de musicalidad a sus espacios abstractos.

Los casos de Ciurlionis y Klee son diferentes. Ellos eran compositores de música y pintores. La necesidad de armonía en la naturaleza la llevaban en su alma. Quisieron reproducir la belleza de la creación del universo. Hacer plástica la Novena Sinfonía. La hipersensibilidad del primero, que le provocó la muerte a los 36 años en un sanatorio psiquiátrico de Varsovia, le permitió realizar paisajes simbólicos («El Diluvio», «La creación del mundo») de sutil belleza, y armonías de color en perspectivas geométricas inteligentes («Sonata de Estrellas», «Sonata de Pirámides»), de una musicalidad sublime. Pero la música no viene en sus cuadros del color (tonalidades de ocre y dorados), sino de la exquisita distribución de luces y sombras en tenues composiciones del caos originario del que la Providencia sacó un orden tan armonioso como el de una bella sinfonía.

El suizo Paul Klee era hijo de un profesor de música y una madre melómana. Su formación básica había sido la música. Su erudición en cultura clásica (leía la literatura griega en los textos originales) no la ha tenido ningún pintor. Creyó, no sé por qué, que la pintura estaba menos desarrollada que la música, y que su contribución al arte sería más notable con un pincel que con una batuta. La ambición de triunfo y la demagogia de su izquierdismo truncaron una carrera artística que pudo ser genial.

Paul Klee ha sido el pintor que más cantidad de obra artística ha creado (cerca de 9 mil), sin contar claro está la exorbitante producción de Picasso que se acerca a 20 mil. La calidad es muy desigual. Desde el maravilloso «Pez dorado» de 1925 en el Kunsthalle de Hamburgo, el misterioso «Senecio» sobre gasa y tiza, de 1922 (Museo de Basilea), los enigmáticos jeroglíficos de los años 30, hasta su último cuadro de 1940, una naturaleza muerta sobre fondo negro, luna y mesa anaranjadas, cafetera verde, ídolo sonriente, geometría floral sobre jarrones, signos indescifrables y, en primer plano, el ángel de la muerte en blanco rosado (Museo Basilea). Pero su extraña pintura, nada musical, vale más que su pobre idea del arte.

Otros artistas se declararon sinestésicos y nos ofrecieron la singularidad de pintar números en color, asegurándonos que ellos los veían así. Charles Demuth consigue colgar en el MOMA un cuadro de 1928, con tres cincos de mayor a menor tamaño, cuyo título lo explica todo: «He visto el número 5 dorado». La musicalidad termina su andadura por la pintura con la deprimente representación de notas musicales, letras, números, signos aritméticos, flechitas y rayas negras sobre fondos grises, como los cuadros del griego Jannis Kounellis, residente en Roma, durante la década de 1960.

ARTE SOCIALISTA

LA RAZÓN. LUNES 10 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Una cosa es la socialización del arte, acción cultural que incumbe a los gobiernos y a los medios de comunicación para llevar el gran arte a la vida social de los pueblos, y otra distinta el arte socialista, propio de casi todas las vanguardias posteriores a la revolución de octubre, que sustituyó la obra estética del arte expresivo de belleza, por la obra ética de la artesanía expresiva de un mundo mejor. La crítica al ilusionismo del arte tradicional de los sentidos ha conducido al nuevo ilusionismo del moderno arte mental. Tan irreal era el realismo socialista de Stalin, que en literatura produjo obras inmortales (estoy pensando en «El Don Apacible») como la abstracción comunista de las artes plásticas que legislan el mercado del diseño, la decoración y la arquitectura capitalista.

La pretensión de sustituir las plurales ideologías en imágenes del arte tradicional por las unificadoras imágenes de la ideología socialista del arte moderno, no podía realizarse sin sacrificio consciente de la estética y de la obra genial. Los grandes pintores y escultores que siguieron la llamada misionera del arquitecto Gropius a la función social del arte, realizaron sus mejores creaciones cuando rompieron con el demagógico funcionalismo de la Bauhaus de Weimar. La leyenda ha difundido la creencia de que la Bauhaus, trasladada a Dessau en 1925, fue decapitada por Goering en 1932, cuando lo que cortó en realidad era ya la cabeza de un cadáver.

El doctrinarismo de Klee («el genio es un defecto del sistema») y el rigor funcionalista de la arquitectura patrocinada por los directores de la Bauhaus (Gropius fue sustituido en 1928 por el arquitecto socialista Hannes Meyer, y éste por el favorito de Gropius, Mies van der Rohe), provocó la estampida de los talentos más independientes y menos ideologizados por el igualitarismo social de la obra de arte total.

La primera señal de alarma de que allí no se enseñaba arte, sino artesanía con nuevos materiales y nuevos métodos técnicos, la dio en 1925 la salida del profesor de cerámica, que luego sería el más famoso escultor alemán durante la guerra fría, Gerhard Marcks (autor de la bella escultura «Alberto Magno»), al que siguieron primero los pintores más idealistas (Johannes Itten, seguidor de Delaunay, y el neocubista Georg Muche) y después los artistas de mayores capacidades, como Oskar Schlemmer (director de teatro, muralista y decorador de Ballet) o el genial fotógrafo húngaro, Moholy-Nagy, que innovó la técnica del plano cinematográfico y pintó cuadros en el estilo de Malevich, ¿dando instrucciones por teléfono, sobre papel pautado, a una fábrica de pinturas!

Del mismo modo que el socialismo político tuvo que transformarse en socialdemocracia liberal para hacerse la ilusión de que aún persistía un resto de idealismo igualitario o colectivista, así también la oleada bolchevique de artesanía total que inundó la Bauhaus a partir de 1919, para revolucionar la sociedad de clases por medio de una sola clase de arte abstracto, se convirtió al final de la década de los veinte en una nueva versión del burgués «Art Nouveau» de principios de siglo, con la pretensión de igualar el arte de la arquitectura social y la decoración urbana en el mercado capitalista.

Pero con esta diferencia. Aquel primer estilo de renovación decorativa (línea de dibujo japonés y esplendor de la tapicería persa) sólo cambió en el gran arte la expresión del tema, pues las técnicas artísticas de las genialidades pictóricas (Toulouse-Lautrec, Modigliani, Kislind, Gustav Klimt o Egon Schiele, por ejemplo) continuaron la tradición de los grandes maestros. Mientras que la artesanía de objetos de arte está basada, a partir de la Bauhaus, en la ruptura total con la tradición y las inspiraciones individuales. No hay arte socialista o arte capitalista, sino arte o no arte.

PINTURA ABSTRACTA Y FOTOGRAFÍA

LA RAZÓN. JUEVES 13 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La valoración de la obra de arte está sujeta a criterios sociales del gusto que no existían antes de la invención de la fotografía, el hueco grabado, el cine y la televisión. El fenómeno tan anómalo que supone el triunfo mercantil del arte abstracto no sería comprensible sin tener en cuenta el impulso de la originalidad artística a crear novedades expresivas de lo inhabitual. Y lo habitual está en lo concreto, lo realista y lo comprensible.

La renuncia del arte abstracto a la expresión de las apariencias, en aras de la veracidad oculta en la materialidad de las cosas naturales o sociales, que es el objetivo de la ciencia, supone una confesión de impotencia del pincel para competir con las bellísimas imágenes reales que nos ofrecen a diario los medios visuales de comunicación.

Aunque la finalidad primordial de la pintura sea la estética de sus representaciones del mundo, antes también comportaba un apreciable valor de información sobre reyes, personajes, batallas, ciudades, costumbres, muebles, vestidos, paisajes, historia sagrada y mitología. Aquel valor documental de la pintura se ahogó en la ola informativa que salía de la «caja negra» Kodak, con el eslogan «apriete el botón, nosotros nos ocupamos del resto». En el terreno de la veracidad documental, el arte no podía competir con la fotografía. Y la pintura abstracta comienza a germinar cuando termina la función informativa de la tradicional, que pasa a ser atributo de la fotografía.

Durante la guerra del 14, los lectores de periódicos sintieron la emoción de los acontecimientos a través de la fotografía. Si desde entonces se repite que una imagen vale más que mil palabras, no es porque el sentido de las cosas físicas o sociales se capte mejor con imágenes gráficas que con descripciones literarias. En aquella época de inocencia se creyó, respecto a la veracidad de lo representado o lo narrado, que las ficciones del arte no podían igualar, en credibilidad, el realismo de la fotografía. De ahí que ésta se desarrollara durante aquel sangriento conflicto con una deontología profesional, ajena al arte, que no alcanzó a los corresponsales de guerra. La manipulación del negativo captado por la cámara estaba prohibida.

El declive de la literatura y la pintura ha sido paralelo a la ascensión de la secuencia fílmica y el fotograma, desde el verismo del ojo mecánico hasta la ficción inédita perseguida por el ojo del operador. La fotografía busca la estética de la pintura. El arte abstracto, la verdad de la ciencia.

Salvo Walter Benjamin, Adorno y Rolan Barthes, la filosofía estética no ha reflexionado sobre el acontecimiento revolucionario que supuso para todas las artes plásticas la invención de la fotografía y el hueco grabado, como tampoco sobre la interesante evolución de la placa fotográfica, desde los fabulosos primitivos de finales del XIX, Nadar y Stieglitz, que apadrinaron a los impresionistas en París y al arte moderno en Nueva York, hasta el celuloide artístico del húngaro Moholy-Nagy, que se unió a los abstractos Kandinsky y Klee en la Bauhaus de Weimar, y creó los fundamentos estéticos del cine en blanco y negro.

Desde entonces, la abstracción y la fotografía han socavado, con herramientas diferentes y finalidades opuestas, los cimientos tradicionales de la pintura figurativa. La idea de conjugar la foto y la pintura para renovar con realismo el arte bidimensional, tuvo una expresión fraudulenta, con el famoso arte «pop» del cínico Andy Warhol, en la década de los sesenta, y una experiencia sincera, con la impresionante frialdad del hiperrealismo urbano del pintor alemán Richard Estes, en la década de los setenta. El arte abstracto no ha triunfado por sus cualidades intrínsecas, sino por el descrédito que la fotografía produjo en la pintura figurativa que no superaba su carencia de valor informativo con genialidad estética o simbólica.

LA BELLEZA ESTÁ CERCANA

LA RAZÓN. LUNES 17 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Tuve la fortuna de ver, en el canal TV2, un maravilloso documental sobre la colección de fotografías de Arthus Bertrand, «La Tierra vista desde el Cielo». La sorprendente belleza de las imágenes terrestres captadas desde arriba, a una distancia aproximada de medio kilómetro, me hizo caer en la cuenta de la importancia que ha tenido para la deshumanización del arte la excesiva lejanía o el excesivo acercamiento del objeto al ojo del artista. Ver las estructuras del microcosmos y del macrocosmos no forma parte de la experiencia estética, salvo tal vez para los científicos y astronautas que pasan sus vidas en esas perspectivas.

La fotografía aérea es un plano topográfico al que no asociamos la belleza. La fotografía microscópica de la red neuronal del sistema nervioso, inventada por Ramón y Cajal, puede ayudarnos a la comprensión intelectual de la pintura abstracta de Pollock, pero no a la estimación de su estética. La fotografía telescópica de las nebulosas estelares nos acerca al firmamento y nos aleja de la emoción que produce contemplarlo desde la Tierra. Arthus Bertrand ha tenido la genialidad de encontrar la distancia justa para humanizar, con visiones estéticas, aspectos inéditos de la geografía.

La fotografía en picado fue realizada por primera vez desde el globo cautivo de la Exposición Universal de París de 1867, que aparece en el cuadro de Manet de ese mismo año, «Vista de la Exposición», conservado en la Galería Nacional de Oslo. El fotógrafo era nada menos que Nadar. Su estudio en el «Boulevard des Capucines» acogió a los impresionistas en la histórica exposición de 1874. Contagiado por la visión aérea de su amigo, el propio Manet pintó el año anterior ese mismo Boulevard desde la más alta ventana, con la gente paseando por las aceras como diminutas sombras desdibujadas, que recordaban la estética brumosa de la fotografía primitiva.

El gran Pissarro, inspirándose en la textura granulada de la fotografía de Nadar, pintó la vibración íntima de la luz en las cosas. Una granulación que venía asociada a la estética fotográfica, desde que un aficionado, Niepce, la inventó en 1826 con una vista desde la ventana de su laboratorio en Châlons sur Saône, expuesta a una placa de cinc cubierta de asfalto sensible y limpiada con aceite de lavanda y petróleo. Los pronósticos del pintor Paul Delaroche, de que el invento ponía fin a la pintura, se realizaron al revés. La fotografía ayudó a dar un salto cualitativo a la belleza pintada. Tras su decadencia cuando dejó de ser artesanal, renació con la calidad de obra de arte en los fotógrafos y cineastas de la revolución bolchevique.

El paso de la fotografía hacia el arte profesional lo dio Moholy-Nagy con el fotograma: «Representa la esencia del proceso fotográfico, y nos permite captar directamente los fenómenos luminosos mediante el uso de material fotosensible sin ayuda de ninguna cámara. El fotograma nos revela una creación óptica hasta ahora desconocida, y constituye el arma más eficaz a nuestra búsqueda de una nueva visión». Pero la nueva visión constructivista de la realidad lo mismo hizo posible el arte en el cine que el fotomontaje dadaísta o la abstracción pictórica de la Bauhaus.

Amparándose en la ausencia de manipulación, el propio Moholy-Nagy hizo la primera fotografía abstracta. En 1928, subió a la torre de la radio de Berlín y fotografió en picado un trozo del suelo, sin elemento de referencia que pudiera identificar la imagen con algo real. Sólo él sabía que aquello era objetivo. Alfred Hitchcock estudiaba entonces en Berlín las tomas en picado, buscando el vértigo que daría un primer plano reconocible, con visión volcada hacia el vacío. Arthus Bertrand hace lo contrario con sus originales vistas de la tierra desde un globo. Busca el placer de la belleza en la identificación de la hermosura inédita de un paisaje desorbitado con elementos familiares a la experiencia humana. Sabe que hasta la belleza del firmamento es cercana.

LA FOTOGRAFÍA PRIMITIVA

LA RAZÓN. JUEVES 20 DE MARZO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

La fotografía ha necesitado siglo y medio de avances tecnológicos, progresos y retrocesos estéticos para ser reconocida como obra de arte. Pero sigue sin tener sentido su comparación artística con la pintura. Cada una expresa la distinta emoción estética que sus diferentes recursos técnicos permiten. La historia de la fotografía está marcada por la estrecha dependencia de su calidad artística respecto del modo técnico de producirla. Hasta la década de los años 20, la fotografía de estudio profesional no recuperó la grandeza que alcanzó con los cultos aficionados de la época artesanal, a finales del XIX y principios del XX en EE UU.

La obra de arte fotográfico comenzó en realidad con Alfred Stieglitz. Estudió ingeniería mecánica y fotoquímica en Berlín. Fundó las primeras publicaciones para aficionados americanos a la fotografía. Dirigió la «Galería 291» de N.Y., donde expuso dibujos de Rodin y óleos de los impresionistas parisinos en 1908. Tras sorprender al mundo artístico con los bellísimos fotogramas de «Camera Work», fundó la revista dadaísta «291», con Picabia, Duchamp y Man Ray. «Mis fotografías nacen siempre de una visión interior».

Sus fotografías de los emigrantes en el entrepuente del barco (1907) y sus fotogramas de escenas de invierno (1911) son objetos de culto legendario. En uno de ellos, titulado «Terminal», el vaho blanquecino que despiden los cuatro caballos de tiro de un ómnibus parado ante el edificio de la terminal, mientras un obrero retira la nieve endurecida y el cochero en primer plano de espaldas, abrigo negro hasta los pies y sombrero bordeado de copos recientes, sujeta el primer par de jamelgos, componen una estampa tan verídica como escalofriante de los duros inviernos de N.Y. «O es arte o no es arte, nada hay en medio», dirá el refinado artista.

Los otros dos grandes fotógrafos de la época, Alvin Langdon Coburn y Edward Steichen, se asociaron con Stieglitz en la «Photo Secesión» de 1902. El primero se hizo célebre con los fotogramas de paisajes naturales, como «El puente de Ipswich», donde la difuminación de los árboles y de los reflejos del puente en el agua crean una atmósfera parecida a la de la pintura impresionista. Al segundo pertenece el mérito de realizar el primer retrato psicológico (del magnate de la metalurgia John P. Morgan) y fotografiar la misteriosa «Tarde de Flatiron» (1906), en Nueva York, en la que el alto edificio está bañado de una luz clara, reflejada en el oscuro pavimento donde esperan tres coches de punto, entre la bruma del lluvioso atardecer que las farolas de gas hacen más triste.

Contra la opinión de Delacroix, Ingres y Baudelaire, que negaron la validez artística de la fotografía a causa de su producción mecánica, Stieglitz sostuvo, en un artículo de 1889, que el dispositivo fotográfico era un instrumento flexible que permitía generar una gran variedad de interpretaciones, a partir de la placa sensibilizada o del negativo, sin necesidad de intervención manual en el proceso. El positivado en el laboratorio, entregado antes a personal subalterno, devino después de Stieglitz el factor decisivo de la calidad artística.

El glorioso pasado de la fotografía artesanal fue sepultado por los dos fenómenos que trajo consigo el proceso técnico y social de su industrialización. La impericia estética de las masas de aficionados y la cursi decoración de la «fotografía artística», que todas las clases sociales encargaban a los nuevos estudios profesionales, para llenar de recuerdos engañosos los ridículos álbumes familiares. La sátira de Walter Benjamín no era nostálgica de la fotografía artesanal. Se dirigía contra el gusto cruel de una época que lo mismo humillaba al niño Kafka, enfundándole en uniforme cargado de pasamanerías y sombrero de ala ancha en la mano, que al heredero del imperio alemán, sentándole ante un telón de balneario renano, para eternizar sus ridículos retratos ante la posteridad.

LA FOTOGRAFÍA BOLCHEVIQUE

LA RAZÓN. LUNES 25 DE AGOSTO DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

El inicio de todas las revoluciones políticas está basado en un cambio de la visión tradicional del mundo, en sus agentes sociales. Eso las distingue de las rebeliones. Pero en la revolución rusa, el cambio de visión no afectó solamente, como en la inglesa o en la francesa, a la realidad social interpretada por la cultura tradicional, sino incluso a la realidad física percibida por los sentidos. En otras palabras, la revolución rusa pretendía ser más científica que ideológica, pues además de obedecer a las supuestas leyes del determinismo histórico (fundamento del socialismo), también quería percibir la realidad material con instrumentos ópticos superiores al ojo humano (fundamento de la ciencia y del arte plástico).

Esa extraordinaria pretensión explica el singular papel revolucionario de los científicos y artistas en general, y de los fotógrafos y cineastas en particular, durante los tiempos heroicos de la revolución bolchevique. El ojo fotográfico permitía estudiar de manera más eficaz que el ojo humano el caos de los fenómenos visuales. Por medio del montaje, Vertov presentaba en sus películas la realidad material y social de un mundo nuevo. «Soy un cineojo (Kino-Glas). Soy un constructor».

«El analfabeto de mañana no será aquel que no sepa leer o escribir, sino el que no sepa nada de fotografía». Esta premonición de Moholy-Nagy, que hoy se repite respecto de la nueva tecnología visual, resumía los objetivos del Frente del Arte de izquierda. Una asociación de constructivistas, creada en 1923, que abordó la fotografía «como medio que actúa sobre la conciencia, ya sea creándola o transformándola». Allí convergieron cineastas del talento de Eisenstein, Pudovkin y Vertov, con fotógrafos de la «Nueva Visión» como Rodchenko, Ignatovich, Petrusov y Shaijet.

No tardó en producirse una tensión política, que llegó a ser dramática en los años treinta, entre los formalistas (Eisenstein, Rodchenko, Moholy-Nagy) y los documentalistas (Vertov, Shaijet). El conflicto está narrado en el libro de la Bauhaus «Pintura, fotografía, cine». Pero la inclinación de los primeros a integrar la fotografía y el cine en el arte constructivista, derivado de Malevich, y la subordinación de los medios artísticos a los fines proletarios, en los segundos, no impidió que unos y otros abrazaran las innovaciones gráficas de la «Nueva Visión»: primerísimos planos, picados vertiginosos, contrapicados, masas en formación geométrica, sustitución del retrato sintético por el analítico, composiciones en diagonal, perspectivas monumentalistas, valor asociativo o secuencial del fotograma y arte autónomo del montaje.

Es un crimen cultural que la modernidad capitalista haya degenerado esta hermosa herencia hasta el grado de las fotografías de Hilla y Bernd Becher, premiadas como esculturas en la Bienal de Venecia de 1993, de las pinturas fotoquímicas de Sigmar Polke (en la fraudulenta senda de Andy Warhol) o de la repugnante composición fotográfica de tres mujeres desnudas y una vestida, posando en medio de un desorden doméstico artificial, titulada «Una visión marxista», que el profesor de la Universidad de Nueva York en Buffalo, Leslie Robert Krims, tuvo el mal gusto de realizar en 1984. En la fotografía actual hay tanta manipulación, tanto artificio y tan poco arte como en la pintura. Adorno acertó en la condena de semejantes abusos del arte gráfico.

Aunque el cine ha sido el más beneficiado de la «Nueva Visión» del arte fotográfico bolchevique, la calidad de sus fotografías hizo irreversible la consideración de obras de arte a los bellos productos de este medio óptico. El retrato analítico de un instante de la personalidad, como el logrado por Rodchenko al fotografiar la cara de su madre en 1924, marca la originalidad de lo se puede hacer con una cámara manejada con talento, respecto del retrato descriptivo o psicológico, que tradicionalmente hace la pintura para sintetizar la expresión de una persona fuera del tiempo.

EL FRAUDE DE KANDINSKY

LA RAZÓN. JUEVES 16 DE OCTUBRE DE 2003

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Los artistas que han teorizado sobre el arte abstracto no suelen decir más que simplezas sobre las formas elementales de la geometría, el lenguaje sentimental de los colores, las texturas de la materia o el simbolismo de las espontaneidades del inconsciente. Salvo Leonardo y Goethe, ningún artista ha dicho algo interesante para la ciencia. Lo cual está lejos de significar, como creyó Kandinsky, que «el propio artista nunca puede comprender ni reconocer completamente su propio objetivo». Sin duda, se refería a sí mismo. ¿No lo comprendieron Praxiteles, Donatello, Miguel Ángel o Bernini? ¿No lo reconocieron Fray Angélico, Leonardo, Rafael, Velázquez, Rembrandt, Chardin, Monet, Cézanne o Degas?

La ambición de Kandinsky era superior a su talento. Profesor de economía en la Universidad de Moscú, quiso ser pintor en Munich a los cuarenta años. Se emparejó con su discípula Gabriela Münter y antes de aprender el oficio se hizo Presidente de la Asociación de Nuevos Artistas. Quiso ser director espiritual de «Caballero Azul» y sólo le aportó un vago cristianismo eslavo. Quiso ser maestro del arte bolchevique y sólo escaló puestos burocráticos en los Talleres Estatales y la Academia de Ciencias Artísticas de Moscú. Ensombrecido por Malevich y Rodchenko, se exilió a la Bauhaus de Weimar como profesor de dibujo analítico. Quiso ser líder de genios, fundando con Feininger, Klee y Jawlensky los «Cuatro azules», y perdió la inspiración físico-matemática de su anterior pintura.

Cambió la nacionalidad rusa por la alemana y ésta por la francesa. Al fin, triunfó en París con el biomorfismo de Arp y Miró, a quienes sin duda superó. La alegre y musical belleza de «Azul celeste» (1940), en el Georges Pompidou, desmiente su propia creencia de que «dar nueva vida a los principios artísticos del pasado solo puede producir, en el mejor de los casos, una obra de arte que se parezca a un niño nacido muerto». Su última obra está viva y la anterior muerta, salvo la figurativa de antes del 14.

Pero el fraude Kandinsky no está en su biografía, que por inconsistente que fuera en nada debe afectar al análisis y valoración de su obra pictórica, sino en la prueba documental que él mismo prefabricó para hacerse pasar por el padre fundador de la completa abstracción. Me refiero, claro está, a la famosa acuarela sin título (49,6 por 64,8 cm), en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, que dató falsamente en 1910, y al cuento de que descubrió el valor autónomo de las manchas de color en que se funda la pintura abstracta, ¿poniendo un cuadro suyo boca abajo!

Los críticos que han hecho de Kandinsky el fundador de la «gran abstracción», han tenido que reconocer la falsedad de la fecha de la acuarela mencionada. La mayoría de ellos, para seguir dándole mayor mérito del que tiene, la sitúa en 1913. Pero ni siquiera esa fecha es posible. Los suaves colores (machitas ocre y azules, separadas sobre fondo blanco) son incompatibles con la dureza de los vivos tonos «fauvistes» que dominan en toda su producción anterior a la guerra. Y si es cierto que la suavidad pastel aparece en la parte inferior de la «Improvisación Klamm» de 1914 (Museo de Lenbachhaus), también lo es que aquí hay un vivo abigarramiento de elementos reconocibles.

El estudio de las finisimas líneas a lápiz y los firmes trazos a tinta china que se han superpuesto a las manchas de color, junto a la apariencia biomórfica de algunas de ellas, hace pensar que se trata de un papel de ensayo de colores, rematado en fecha muy posterior con lápiz y tinta para dar impresión de unidad abstracta, o de un cuadro compuesto después de la etapa de abstracción geométrica. En cualquier caso, el fraude es tan grave como el de ciertos científicos que se apropiaron de invenciones ajenas. La fase de Murnau y la de París acreditan que este sensible pintor no tenía necesidad de fraudes para entrar por la puerta grande en la Historia del arte.