

La balsa de la Medusa

Número 24

1992



ARTE Y POLÍTICA



J. Herrera, *Picasso y los escritores del 98: la revista «Arte Joven»*. A. Llorente Hernández, *Artes plásticas y franquismo (1939-1951)*. Jaime Brihuega, *Arte y política en la España del siglo XX*. Valeriano Bozal, *La estela y el muro*. José M.^a Parreño, *Cirugía estética: el arte comprometido en los años ochenta*. Mar Villaespesa, *¿Si la diferencia no tuviera sexo?* John Berger, *Escenas domésticas*. Aurora Fdez. Polanco, *La mirada de la abundancia: el flâneur pop*.

LIBROS

LA Balsa de la Medusa

Revista Trimestral
Número 24, 1992

Javier Herrera Navarro	5	<i>Picasso y los escritores del 98: la revista «Arte joven»</i>
Ángel Llorente Hernández	29	<i>Artes plásticas y franquismo (1939-1951)</i>
Jaime Brihuega	43	<i>Arte y política en la España del siglo XX</i>
Valeriano Bozal	49	<i>La estela y el muro</i>
José M. ^a Parreño	61	<i>Cirugía estética: el arte comprometido con los años ochenta</i>
Mar Villaespesa	73	<i>¿Si la diferencia no tuviera sexo?</i>
John Berger	83	<i>Escenas domésticas</i>
Aurora Fdez. Polanco	89	<i>La mirada de la abundancia: el flâneur pop</i>

LIBROS

E. Guardiola Iranzo	108	<i>El apoteósico triunfo de la derrota</i>
Ramón Mayrata	115	<i>El tesoro de Kahnweiler</i>
Javier Arnaldo	116	<i>La historiografía artística de Werner Hofmann</i>

Consejo de Redacción, Gonzalo Abril, Celia Amorós, Javier Arnaldo (secretario de redacción), Valeriano Bozal, Estrella de Diego, José M. Marinas, Cristina Peña Marín, Francisca Pérez Carreño, Carlos Piera y Carlos Thiebaut (director).

Diseño, La balsa de la Medusa.

Portada, Susana Solano, *Entre cuatro*, 1990. Madrid, Colección Arte Contemporáneo

Nota: Por un error, en el número anterior de *La balsa de la Medusa* la entrevista a Abraham Moles aparecía firmada por Juan Luis Pintos. Esta entrevista fue realizada por Javier Pérez Bujan.

Revista Trimestral
Número 24, 1989

Javier Pérez Bujan	7	Planos y los escritores del 98: la revista «Arte joven»
Ángel Llorca Hernández	29	Arte plástica y futurismo (1939-1971)
Jaine Bribucá	43	Arte y política en la España del siglo XX
Valeriano Buzal	49	La estela y el muro
José M. Parraño	61	Cirugía estética: el arte comprometido con los años sesenta
Mar Villanueva	73	¿Si la diferencia no tuviera sexo?
John Berger	83	Escenas domésticas
Aurora Pérez Polanco	89	La mirada de la abstracción: el flâneur pop

LIBROS

M. Guardia Irujo	108	El apoteosis trunfo de la historia
Rudolf M. Kasper	112	El teatro de Kasper
Javier Arribas	116	La historiografía artística de Werner Hofmann

Edita, Visor Dis., S. A. Redacción, administración y suscripciones,
Tomás Bretón, 55. 28045 Madrid. Teléfono 468 11 02.

Precio del ejemplar, 700 pesetas. Suscripción anual (cuatro números),
España, 2.500 pesetas. Europa, 3.500 pesetas. América, 4.000 pesetas.

Depósito legal: M. 5.125-1989.

I.S.S.N.: 0214-9982.

Impreso en España por Gráficas Rógar,
Fuenlabrada (Madrid).

El discreto encanto político de lo heavy

El embajador de EE.UU. en Nepal invitaba a sus colegas europeos en aquel país a celebrar la fiesta de carnaval en su residencia. En las tarjetas de invitación se rogaba en letra pequeña a los asistentes que acudieran disfrazados de «pobres». Iba a ser divertido, y ese atuendo distinguiría la celebración. Los síntomas del bienestar se engordan con piensos compuestos y se pudren, como todo lo demás, en los estercoleros.

A la vuelta de su viaje a Calcuta la Sra. Ballarín describió sus impresiones: «todo muy heavy». El subyugante atractivo de lo heavy puede ser disfrutado con especial intensidad en algunos lugares del mundo. Las modelos de las firmas de moda se desplazan a curiosos lares para hacer sus spots publicitarios. Se retratan muy sexys al lado de unos pescadores marroquíes, pensando quizá que los impulsos de unos escépticos espectadores como éstos son heavys, y más heavys ante los cuerpos lights de aquellas mujercitas bobaliconas, de esas alfombras mágicas sin cuento ni misterio que conseguirán vender algún trapo de la temporada de otoño. Para la moda de verano sirve un poblado centroafricano o algún suburbio en Indonesia. Es un ejemplo, como otros que nos pueden hacer reconocer el inestimable valor de lo heavy. Las modelos presentarán unos atuendos lights de mamarracho en ambiente heavy con jactancia, con pose de desaire light por el complaciente atraso heavy, como moscardones de moda que disfrutan disturbando poblaciones sobradas de elegancia. Es así como tenemos que aprender a vender.

Ayudemos a salir de su penoso aburrimiento a los hogares burgueses. Nada hay como introducir algún esteticismo heavy para romper la monotonía, alguna aspereza que haga más reconocible la seguridad. Que los estilistas y estetólogos den vueltas a eso de lo light y de lo heavy, hasta llegar a oportunas conclusiones que iluminen nuestro camino al futuro. El mejor mobiliario urbano es la miseria. Ayuda a sobreponerse a la rutina light, y es bueno para el mantenimiento del equilibrio social. En los platillos de la balanza hay que colocar suficientes piezas heavy para que no se vaya el peso al lado contrario. En esto consiste la virtud política, en conservar con sensatez los bienes, reconocer lo que corresponde a cada cual, y repartir la basura entre los que desean husmear en ella. Y, sobre todo, la virtud política estriba en producir gran cantidad de basura y satisfacción, y en hacerlo con aplomo.

El discreto encanto político de lo heavy

El embajador de E.U.U. en Nepal invitó a sus colegas europeos en aquel país a celebrar la fiesta de carnaval en su residencia. En las tarjetas de invitación se rogaba en letra pequeña a los asistentes que audientan distrazados de «pobres». La a ser divertida, y ese estado distingue la celebración. Los síntomas del bincar se engordan con piensos compuestos y se pueden, como todo lo demás, en los estercolos.

A la vuelta de su viaje a Calcuta la Sr. Ballarin describió sus impresiones: «todo muy heavy». El abigarrado atractivo de lo heavy puede ser distrazado con especial intensidad en algunos lugares del mundo. Las modelos de las firmas de moda se desplazan a curtosos later para hacer sus spots publicitarios. Se retiran muy sexy al lado de unos pescadores marroquines, pensando quizá que los impulsos de unos escépticos espectadores como éstos son heavy, y más heavy ante los cuerpos ligeros de aquellas mujeres bobaliconas, de esas alombras mágicas sin cuento ni misterio que conseguirán vender algún trapo de la temporada de otoño. Para la moda de verano sirve un poblado centroamericano o algún suburbio en Indonesia. Es un ejemplo, como otros que nos pueden hacer reconocer el inestimable valor de lo heavy. Las modelos presentan unos atuendos ligeros de mamaticho en ambiente heavy con jactancia, con pose de desire light por el complicitate araso heavy, como moscardones de moda que disfrutan disturbando poblaciones sobradas de elegancia. Es así como tenemos que aprender a vender.

Ayudemos a salir de su penoso aburrimiento a los hogares burgueses. Nada hay como introducir algún esteticismo heavy para romper la monotonía, alguna aspereza que haga más reconocible la seguridad. Que los estetas y estatólogos den vuelta a eso de lo light y de lo heavy, hasta llegar a oportunas conclusiones que iluminen nuestro camino al futuro. El mejor momento cuando es la tarea. Ayuda a sobrepasar a la realidad y es bueno para el mantenimiento del equilibrio social. En los plattos de la danza hay que colocar sencillas piezas heavy para que no se vaya el peso al lado contrario. En esto con la virtud política, en conservar con sencillez los platts, responder lo que corresponde a cada cual, y repartir la pasta entre los que desean basarse en ella. Y, sobre todo, la virtud política está en producir gran cantidad de pasta y satisfacción, y en hacerlo con autonomía.

PICASSO Y LOS ESCRITORES DEL 98: LA REVISTA «ARTE JOVEN»

Javier Herrera Navarro

Una serie de exposiciones y publicaciones recientes¹ se han dedicado a revisar y estudiar la juventud de Picasso intentando entresacar a través de cuadernos de apuntes, dibujos e ilustraciones para revistas aquellos datos que sus biografías o sus testimonios no dicen. Sabido es lo tacaños e exigentes que son algunos genios respecto a sus años juveniles (me viene a la memoria el caso de Borges) cuando no renuncian a reconocerlos, como si nunca hubieran existido; de ahí que estas revisiones sean necesarias bien

¹ El interés reciente por el joven Picasso data de 1984 con la exposición *Der Junge Picasso: Frühwerk und Blaue Periode* en el Kunstmuseum de Berna en cuyo catálogo aparece como expuesta una colección completa de la revista (n.º 207 a-e, pág. 327) perteneciente a la Biblioteca de Catalunya y un ensayo de Ron Johnson titulado *Picasso und die 98er Generation-Arte Joven*. En 1989 aparece el estudio de Patricia Leighten *Re-ordering the universe: Picasso and anarchism, 1897-1914* en Princeton University Press y ya en 1991, en abril, nuestro catálogo *La revista «Arte Joven»: Documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo* en Esopo, *Revista de Bibliofilia* (Madrid: Julio Ollero Editor), n.º 3, pp. 11-35; en mayo Pío Caro Baroja pronuncia la conferencia «Picasso y la cataforesis» en la Fundación Picasso de Málaga; en verano se publica el primer volumen de «A Life of Picasso» de John Richardson (en Jonathan Cape de Londres) que abarca precisamente los años 1881 a 1906 y en donde (capítulo 12, pp. 177-191) se habla del tema que nos ocupa; el 19 de septiembre se inaugura en el Museo Picasso de París la exposición *Picasso: jeunesse et genèse, 1893-1905* y a fines de año en Madrid (Salas del BBV) *La juventud del genio*.

para esclarecerlos bien para darnos una imagen diferente a los tópicos y generalizaciones que se suelen esgrimir.

En el caso del genio malagueño esta actualización es tanto más urgente cuanto que aún existen parcelas de esos años (los que van de 1900 a 1906) que no han sido investigadas en profundidad o bien el análisis se ha efectuado a la ligera. Me refiero más en concreto a su estancia de unos meses en Madrid, entre mediados de enero y primeros de junio de 1901, justo entre sus dos primeros viajes a París, época que considero clave de su andadura no sólo por esta condición de puente entre ambas experiencias parisinas sino también por la fundación de la revista «Arte Joven» y su contacto con los escritores del 98, vinculación que aún está pendiente de un estudio serio² y que tendrá no poca influencia tanto en su ideología artística y social como en el cambio de estilo, hacia un lenguaje más realista, que es perceptible en ese año.

1. Picasso en Madrid

Tras pasar las navidades de 1900 en su casa de Málaga en compañía de Casagemas y tras el desengaño sufrido en su ciudad natal³, resuelve ir a Madrid a crearse un hueco dentro de la sociedad y el arte de la capital. Un amigo que ya conocía de Barcelona, Francisco de Asís Soler, escritor de aire decadente y representante de un invento ortopédico de su padre, el «Cinturón Eléctrico Galvani»⁴, le sirve de enlace. En principio se aloja en la casa de éste, en la calle Caballero de Gracia, muy cerca del Café de Madrid, lugar donde se reúnen los poetas, escritores, músicos y artistas jóvenes y que frecuentan asiduamente. El ambiente, que tan bien retratará Ricardo Baroja en su libro «Gente del 98», es muy diferente al de «Quatre Gats». En sus interminables tertulias conoce a los Baroja, Unamuno, Azorín, Bargiela, Valle-Inclán y a una pléyade de escritores y artistas de segundo orden todos ellos imbuidos de simbolismo, anarquismo, nihilismo e ideales regeneracionistas. Entre ambos amigos, y con el dinero que saca Soler de las comisiones del cinturón eléctrico, deciden publicar una revista, «Arte Joven»,

² María Luisa Muñoz Ubeda presentó en 1982 en la American University de Michigan una tesis doctoral bajo el título *Picasso y la generación del 98: paralelismos* de contenido muy superficial y con ausencia importante de fuentes, entre las que no se cuenta con «Arte Joven».

³ Según cuentan sus biógrafos Málaga no aceptaba el aspecto estrafalario de Picasso y Casagemas así como la vida que allí llevaban. Véase Penrose *Picasso: su vida y su obra*. Barcelona: Argos-Vergara, 1981, pp. 60-61.

⁴ Así rezan los anuncios —entre otras cosas— de este aparato: «Médicos eminentes certifican haberse curado centenares de enfermos con el Cinturón Eléctrico Galvani, que cura: La impotencia, la vejez prematura, el agotamiento de fuerzas, la neurastenia, el histerismo, las enfermedades de la médula, la anemia cerebral, el reumatismo crónico, las dolencias de los riñones, de la matriz, de los ovarios y del estómago...».

similar a la catalana «Pel & Ploma» y difundir las ideas y la estética del modernismo.» Un 10 de marzo —Picasso ya vivía en la buhardilla de la calle Zurbano desde el 4 de febrero— sale el primer número a los que seguirán cuatro más hasta el 1 de junio, fecha en que sale el último. Soler ejerce de director literario y Picasso de director artístico, realizando para ella 22 dibujos: dos de ellos de su primera estancia en París, diez propiamente madrileños y el resto a la usanza modernista de Casas, Lautrec o Steinlen. También intervienen como ilustradores Ricardo Baroja, Isidro Nonell y Ricardo Marín. En sus páginas, combativas, sinceras, anarquizantes, de espíritu anti-burgués, se dan cita Goethe y Schiller junto a Verdaguer y Rusiñol, poetas simbolistas o modernistas como Salvador Rueda, Ramón de Godoy y Sola, Bernardo González de Candamo y Xavier Viura con libertarios o burlones del estilo de un Alberto Lozano o un Camilo Bargiela y católicos conversos como Pedro Barrantes, firmas prestigiosas como Unamuno, Azorín (entonces todavía Martínez Ruiz), Baroja, Guerra Junqueiro o Silverio Lanza junto a las desconocidas aún hoy de Timoteo Orbe, Nicolás María López, Francisco González Díaz y un largo etcétera. Mas, con todo, lo primero que sobresale al analizar por encima la revista es su *catalanidad modernista*, hecho que se manifiesta no sólo en la imitación reseñada de «Pel & Ploma» (editada por Ramón Casas y Miquel Utrillo) sino en las colaboraciones de Rusiñol («El patio azul»), Verdaguer («Oración de Eliezer»), Ramón Reventós («Carta a los intelectuales madrileños»), el poema de Xavier Viura, la reseña de la obra de Pompeyo Gener, «Inducciones», y se destaca a los artistas Rusiñol, Llimona y Clarasó como los más sobresalientes de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año⁵. En sus dibujos de mujeres, lánguidas o altivas, en su retrato de Rusiñol paseando por Aranjuez, en el clown que acompaña el ideario de la revista o en la misma cabecera que se repite en cuatro números, igualmente Picasso parece responder a ese espíritu que ha vivido en Barcelona y que ha conocido, fugazmente en París. Sin embargo en un análisis más profundo se descubren importantes novedades que muestran su estrecha vinculación con el 98. Para abordarlo partimos de la base, dado su carácter avasallador y ambicioso por esos años (contrastado por sus numerosos biógrafos), de que la revista refleja casi al ciento por ciento, y sin desmerecer la función de Soler, los criterios e inquietudes del joven Picasso.

2. El campo castellano

Así pues, un acentuado catalanismo y el más puro espíritu «modernista» es lo que lleva Picasso a Madrid en ese enero de 1901. La atmósfera

⁵ Para la referencia completa de todos los textos y dibujos véase nuestro catálogo *La revista «Arte Joven». Una documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo*. En *Esopo* (Madrid: Julio Ollero Editor) n.º 3, pp. 11-35.

madrileña es triste, ensimismada, decadente, teñida de una profunda melancolía tras el desastre colonial, y ello parece reflejarse no sólo en la sobria y abigarrada tipografía de los artículos sino también en las ilustraciones realizadas por el joven malagueño para la revista. En el número preliminar (realizado en la imprenta de Corrales de la calle Montserrat 10 y que sale un 10 de marzo) la portada es una declaración del ambiente pesimista que ha encontrado el joven P. Ruiz Picasso (así suele firmar entonces), aún con diecinueve años, en Castilla, concretamente en el campo toledano y en la capital, la antítesis de la luz mediterránea y del optimismo juvenil de Barcelona. Una pareja de campesinos castellanos⁶, ataviados con sus ropajes típicos, contemplan como estatuas, en medio de un paisaje yermo, a una mujer vieja que, cabizbaja, se aleja de ellos. La impresión general del dibujo, realizado al pastel con rasgos fuertes, muy sueltos, y manchas negras, es de una profunda desolación y de desesperanza ante la aceptación de la inevitabilidad del destino: Picasso ha entrado ya —en apenas dos meses— en contacto con los escritores y con la mentalidad de la, bautizada posteriormente por Azorín, «generación del 98». Y lo ha hecho «retornando al pueblo», al mundo rural, a Toledo, a la tierra de «El Greco», al campesino, en una palabra, al tema quintaesencia de la reivindicación noventayochista.

La tónica de la revista está ya perfectamente delimitada en este número cero por el contraste que se establece entre el término «joven» del título y los sentimientos «viejos» que se desprenden del dibujo introductorio de su director artístico y factótum: «Lo viejo, lo caduco, lo carcomido ya caerá por sí solo... Lo que subsista, lo que tenga fuerza suficiente para resistir los embates de lo nuevo, lo que se mantenga firme e incólume, a pesar de la tormenta, no es viejo: es joven, joven siempre, joven aunque cuente mil años de existencia», se dice en la declaración de intenciones, a la que acompaña el dibujo de un *clown* —tema recurrente de su posterior devenir dentro de la «poética de la miseria», emparentado según todos los indicios⁷ con el que aparece en un cartel anterior de Rusiñol, «L'alegría que passa», y que supone un recuerdo evidente de su estancia y formación catalanas. Esos «jóvenes eternos», «inmortales», a los que se refiere Picasso son (y es sumamente significativo) aquellos que lo han sido en todo tiempo y lugar: Virgilio, Homero, Dante, Goethe, Velázquez, Mozart y Beethoven, a los que se añaden otros dos pintores, El Greco y Ribera, revalorizados por esos años, y el último, reciente, «genio total»: Wagner.

⁶ Lo titulamos «Campesinos castellanos», Pastel. Firmado ángulo inferior izquierdo: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Cirici, *Picasso antes de Picasso* (n.º 39) y Zervos, *Picasso*, (VI, 395). Hay otro dibujo de la misma serie titulado «Pueblo castellano» (Daix, *Picasso 1900-1906*, V, 51) con el mismo paisaje de fondo, Palau en *Picasso vivo*, pág. 214-5 cree que esta serie fue realizada en un viaje a Toledo que efectuó Picasso recién llegado a Madrid.

⁷ Así lo hacen constar Johnson, *art. cit.*, pág. 158 y Palau, *op. cit.*, pág. 15.



1. *Campesinos castellanos.*

Original a pastel en paradero desconocido. Firmado en ángulo inferior izquierdo: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Cirici (n. 39), Zervos (VI, 395) y Herrera (n. 1). Publicado en el n.º preliminar (10 marzo 1901) en su portada.

Daix/Boudaille (*Picasso 1900-1906*. Barcelona: Blume, 1972) afirman en la nota al pastel titulado Pueblo castellano (V. 51) que se trata en los dos del mismo paisaje de fondo. Palau en *Picasso vivo* (Barcelona: Polígrafa, 1980) pp. 214-215, il. 516-522 (aunque no reproduce éste de *Arte Joven*) cree —pensamos que con buen criterio— que esa serie fue realizada en un viaje a Toledo que efectuaría Picasso junto a Soler recién llegado a Madrid.

3. Picasso como ilustrador

A este respecto conviene resaltar (pues es un aspecto escasamente atendido cuando se habla o se escribe acerca de Picasso), a diferencia de los ilustradores coetáneos, e incluso, de Ramón Casas en «Pel & Ploma», el tratamiento que otorga a sus dibujos: jamás (salvo los retratos del último número impuestos por el guión a manera de testamento de la revista) «ilustran» —en el sentido estricto de la palabra— el contenido del texto literario y en apariencia no guardan con él ninguna relación significativa, por el contrario se mantienen independientes, hay que verlos por sí mismos como si texto e imagen fueran por caminos distintos; aún diría más: parece que los dibujos se convierten en *antítesis*, en *metáfora* o en *parodia* del texto con el cual deben convivir en el interior de la página. Y es que Picasso no dibuja para «Arte Joven», dibuja para sí mismo y luego selecciona aquellos que más le gustan por sus cualidades estéticas o bien los que mejor se prestan a las limitaciones de la reproducción en blanco y negro. Este efecto —aparente, insistimos— de contraposición es particularmente notable en el dibujo que acompaña al cuento de Rusiñol «El patio azul» y que suele titularse «El portal»⁸; dicho dibujo, al estilo de Nonell y realizado pensando en un proyecto (junto a Soler) de publicación en forma de libro, que se titularía «Madrid. Notas de Arte»⁹, representa la entrada de un burdel donde en primer plano aparece al acecho una corpulenta buscona y se percibe al fondo, sobre la escalera, medio difuminado, el cuerpo arrebujado de una vieja celestina sentada en el descansillo. Nada más lejana esta imagen —repetimos: en apariencia— al espíritu sentimental, de filiación wildeana según ha sido señalado¹⁰, del relato de Rusiñol; sin embargo si leemos detenidamente el relato (sobre el que volveremos más adelante) veremos que coincide metafóricamente con el dibujo, y viceversa, dentro de la misma *poética de la miseria* que es consustancial a la estética del fin de siglo en la pintura y en la literatura entonces de vanguardia, y que Picasso recoge, sin duda, de Nonell y su magistral retrato de las clases marginadas.

4. Baroja y Unamuno: poéticas de la miseria y de la muerte

Pero no es sólo ese contraste con el texto lo que hace destacar a este dibujo —del que Unamuno diría «que deja una fuerte impresión»¹¹— sino

⁸ Original a lápiz Conté. Firmado en ángulo inferior derecho: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Zervos, *op. cit.*, (VI, 400) y Cirici, *op. cit.*, (N.º 41).

⁹ Esta publicación intentó seguir la pauta de la «España» de Verhaeren e ilustrada por Regoyos. Aunque se anuncia su salida para finales de abril de 1901 jamás llegaría a editarse.

¹⁰ Ésa es la opinión de Richardson, *A life of Picasso*, pág. 187.

¹¹ La cita completa de Unamuno es: «No conocía a ese Picasso, que me agrada mucho si no notase cierta afectación en desdibujar... La pobre hembra que está a la puerta, de acecho, es de gran efecto, y de mucho la Celestina del fondo; es un dibujo que deja fuerte impresión». En *Obras Completas* (Madrid: Afrodísio Aguado, 1958), vol. II, pág. 23.



2. El portal.

Original a lápiz Conté en paradero desconocido. Firmado en ángulo inferior derecho: «P. Ruiz Picasso». Al pie, a imprenta: «Dibujo de Pablo Ruiz Picasso. De la obra "Madrid" próxima a publicarse». Catalogado por Cirici (n. 41), Zervos (VI, 400) y Herrera (n. 6). Publicado en el n.º preliminar (10 marzo 1901) en pág. 3. Acompaña al relato de Santiago Rusiñol *El patio azul*.

De este dibujo diría Unamuno en carta dirigida a Bernardo González de Candamo, también colaborador de *Arte Joven* en una de las escasas referencias que en su obra hace de Picasso, lo siguiente: «La pobre hembra que está a la puerta, de acecho, es de gran efecto, y de mucho la Celestina del fondo; es un dibujo que deja fuerte impresión. Sólo me desagrada el 69 aquél: hubiera preferido otro número. Para el que entiende, la picardía está de más, para el que no la entiende, lo mismo». (Cfr. Unamuno, *Epistolario inédito*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, vol. I, carta n.º 22, pp. 83-85.

también, mirado en sí mismo, por reflejar la atmósfera sórdida y triste —trágica— del Madrid de principios de siglo que tan bien describiera por esos mismos años Pío Baroja en obras tales como «Vidas sombrías»,

«Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox» o «Camino de perfección». Coincidencia que no es extraña, pues Baroja era ya un cualificado escritor, nueve años mayor que el malagueño, y, a buen seguro que éste se sentiría atraído por sus detalladas descripciones del ambiente madrileño y por su fuerte personalidad, atracción que se manifiesta en sus mutuas colaboraciones dentro de la revista: en el número 1, en efecto, Baroja publica un fragmento de Paradox bajo el título de «Orgía macabra» y que Picasso ilustra con un dibujo, «Lectura después de la cena»¹², que parece hecho para la ocasión teniendo en cuenta (sería la única vez) el contenido del texto, y en el número 4, y último, presenta en portada un retrato de Baroja de frente, cuerpo entero, manos en los bolsillos, mirada penetrante y actitud hosca que refleja sin tapujos la personalidad del escritor vasco¹³, antes de que éste en la página siguiente firme el relato titulado «Monstruos». En «Orgía macabra» (como ya hemos dicho, fragmento de la novela «Aventuras, etc., de Paradox» que se anuncia en las mismas páginas de la revista y que se publica en ese mismo año por Rodríguez Serra) Baroja con su habitual sarcasmo y su anarquismo irreverente retrata los postres de una cena de intelectuales que deviene, tras la lectura de un poema en prosa de contenido macabro-religioso¹⁴, en una apoteosis histriónica, y desesperanzada, de la Muerte.

Ese concepto de la muerte como remedio contra los males de la vida, asimilada al sueño en el que ni sentimos ni padecemos («Mors melior vita», se dice al final del relato, que concluye con un paradójico «¡Viva la muerte!» entonado en broma por los comensales), es también un lugar común dentro del pensamiento estético del «fin de siècle», que procede en línea recta de los prerrafaelistas ingleses, Ruskin y Morris y su rechazo de la ciudad industrial¹⁵. Si en Barcelona, y el círculo de Quatre Gats, era más bien una toma de posición estética y creativa frente a la «realidad» de la vida (véase a este respecto lo que más adelante decimos sobre Pompeu Gener), en Madrid, y en el círculo de Picasso donde se encuentran los noventayochistas, dicho sentimiento escapista adopta tintes más trágicos, pesimistas y existenciales, más realistas en suma. En esa línea no es casual que en este mismo número, antes del

¹² Original a tinta china a pincel. Catalogado por Zervos (VI, 374). Firmado en ángulo inferior izquierdo: «P. Ruiz Picasso», Penrose, *op. cit.*, pág. 62, afirma que la persona que está leyendo es Pío Baroja: nada más lejos de la fisonomía del Baroja de este año que el hombre calvo y bien trajeado hacia el que se dirigen las miradas de todos los concurrentes a la cena. Este personaje, que Palau, *op. cit.*, pág. 219 afirma que se trata del rey Alfonso XIII de joven, aparece también en el dibujo «El camerino» (Daix, *op. cit.*, III, 10) de la colección Masoliver. Baroja sería más bien el hombre barbudo que aparece el segundo a la izquierda.

¹³ Original a lápiz Conté. Firmado arriba a la izquierda: «P. Ruiz Picasso» y dedicatoria: «A. Baroja». Catalogado por Zervos, *op. cit.*, (VI, 399) y Cirici, *op. cit.*, (n.º 34).

¹⁴ Cfr. Manuel Longares, *Pío Baroja: escritos de juventud (1890-1904)*. Madrid: Edicusa, 1972, cataloga este fragmento, sin embargo el mismo autor atribuye falsamente a D. Pío el relato «Diario de un estudiante» escrito bajo el seudónimo «Juan Gualberto Nessi» que es el que comienza a utilizar su hermano Ricardo en «Arte Joven» cuando ejerce de escritor.

¹⁵ Véase el interesante y clarificador ensayo de Lily Litvak, *Transformación industrial y literatura en España (1895-1905)*, Madrid: Taurus, 1980.

relato de Baroja, se incluyan tres sonetos de Unamuno¹⁶ con los títulos «Al destino», «Muerte» y «Niñez» en los que se acentúan las ideas de «conquista del sueño», «eterno reposo», «consuelo de la vida triste» y de «desnacer», asociadas a la muerte que es en sí misma vida; sólo en el «retorno a la niñez», viene a decir Unamuno, se pueden recobrar fuerzas, se tiene asilo y alegría, se purifica uno y puede uno buscarse a sí mismo.

«Monstruos» es un relato dialogado, de ambientación galdosiana y arquetípico de la poética de la miseria según era entendida por los escritores madrileños y que tiene mucho que ver con lo que Litvak ha llamado el «fracaso de la ciudad moderna»¹⁷. Un mendigo ciego apuesta con su harapienta querida que su ceguera inspira compasión a una niña rica y a su madre a las que conocen desde que aquélla naciera; la mujer hace la prueba —pide limosna para el ciego— y es echada sin contemplaciones del portón sin recibir nada: «Ves bobo, cómo nosotros siempre tenemos derecho para odiar», le dice la mujer. Y él le contesta: «No mujer, no. Si ellos tienen falsa caridad, también yo tengo falsa ceguera. Y después de todo, ellos y nosotros, tal para cual». También aquí es perceptible, dentro de la misma poética, una sustancial diferencia entre lo catalán y lo madrileño, entre Rusiñol y Baroja: sentimental, descriptiva, lírica, con intención de conmover, fatalista en el autor de «El pati blau» y descarnada, con resabios picarescos y predominio del diálogo, reflejo de la realidad social en el autor de «Paradox». Dicho contraste en el terreno literario es lo que admirablemente definió Cirici-Pellicer¹⁸ referido a Picasso como oposición entre estilo gótico y estilo barroco, concretado este último en la tradición realista que lleva en Francia desde los Le Nain hasta Lautrec y en España desde Velázquez hasta Nonell pasando por Goya. Ya veremos cómo el joven Pablo resuelve en las páginas de «Arte Joven» tales influencias, baste ahora sólo con citar que su contacto con Madrid y con la gente del 98 le lleva por unos derroteros realistas y barrocos que nada tienen que ver con el modernismo tal y como es entendido en Cataluña.

5. José Martínez Ruiz (Azorín): nihilismo y anarquismo

En esa misma línea, que podríamos llamar madrileña, se inscriben otros dos dibujos: los titulados «En el café»¹⁹, publicado en el número preliminar,

¹⁶ Fueron tantas las erratas que tuvieron que repetirse los mismos sonetos en el número siguiente. Figuran publicados en el vol. VI de sus *Obras Completas* (ed. de Manuel García Blanco. Madrid: Escelier, 1969). Unamuno conocía a Bernardo González de Candamo, colaborador de la revista, quien a buen seguro fue el que consiguió su colaboración.

¹⁷ Litvak, *op. cit.*, cap. II.

¹⁸ Cirici, *op. cit.*, p. 65-67.

¹⁹ Original a pastel (42 × 30 cm.). Colección Masoliver, Barcelona. Firmado ángulo inferior izquierdo: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Zervos, *op. cit.*, (VI, 373), Cirici, *op. cit.*, (n.º 43) y Daix, *op. cit.*, (III, 7).

destinado también a «Madrid. Notas de arte» y reproducido junto al artículo titulado «El Sanhedrín» y que firma un tal C. (¿acaso el mismo Picasso?), y «El mostrador»²⁰, publicado en el número 3 y acompañando mitad por mitad a sendos relatos de José Martínez Ruiz (el futuro Azorín), «La emoción de la nada», y de Francisco de Asís Soler, «La última sensación».

Siguiendo el mismo esquema explicativo que hemos apuntado anteriormente respecto al sentido de la ilustración en Picasso, ambos dibujos, de temática «tabernaria» (tan cara para él y para la pintura moderna desde los impresionistas), no están realizados *ad hoc* para acompañar a los textos, aunque, ciertamente, subyace en ellos una cierta alusión «atmosférica» al contenido de los mismos. En el primero, admirablemente compuesto en tres planos (casi a la usanza velazqueña y típicamente barroca «a lo Vermeer»), vemos en primer plano a una «manola» de perfil de hermoso moño que dialoga con un típico chulo madrileño; a un grupo de tres hombres, posiblemente funcionarios según Cirici²¹, que hablan en actitudes habituales de tertulia, en segundo plano, y un tercero, al fondo del escenario de un *tablao* con guitarra y silla. La intrascendencia de la escena cotidiana que se refleja en el dibujo no deja de tener cierta relación con «El Sanhedrín». En este artículo (por cierto repleto de erratas) se fustiga irónicamente a los críticos y entendidos en arte que se reúnen en la salita de al lado de las salas de exposiciones, añoran el pasado más reciente (se hace referencia a Fortuny y a Haes) y atacan a los impresionistas y modernistas que han sufrido la «perniciosa influencia extranjera». Tertulia de funcionarios, de chulo con manola en café con *tablao*, al fin y al cabo; nada importante, las palabras se las lleva el viento, ese «desvergonzado innovador», ese «novato que ha osado sacar a la luz pública sus *abortos*; cosas extrañas, sin forma, o bien raquílicas y soñadoras manifestaciones», viene a decir, metafóricamente, el joven Picasso, triunfará a pesar de esa gente que «si no regenera el arte, lo *mantiene*. Pero, lo mantienen tan bajo que, si alguien se levanta, viéndole de lejos, no lo comprenden, no ven lo que es, y obcecados, le tiran a matar»²².

El segundo dibujo, que suele titularse «El mostrador», es de una ambientación más tétrica (lo que ahora llamaríamos *cutre*) no sólo por las manchas negras y la difuminación de líneas que produce la técnica al pastel sino por las características de la propia escena y la actitud de los personajes. Nos encontramos en la típica «tabernucha de mala muerte»; la composición está cortada en primer plano, abajo a la izquierda, «a lo Vermeer»²³ en torno a una mesa que tiene una bandeja encima; en un segundo plano un grupo de tres personajes (el tabernero que nos mira a la

²⁰ Original a pastel. Firmado abajo a la izquierda: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Cirici, *op. cit.*, (n.º 37).

²¹ Cirici, *op. cit.*, pág. 83.

²² Es muy probable que el autor de este artículo se refiera a la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, en la que Picasso presenta su famosa «Mujer en azul» del Centro de Arte Reina Sofía. Sobre los pormenores de este tema véase Ricardo Baroja, *Gente del 98*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 85-86.

²³ Picasso utiliza los mismos recursos comunicativos, típicamente barrocos, que Vermeer cuando «recorta» la visión total de un objeto (en este caso una mesa del café) en un ángulo de la composición a fin de introducir al espectador en la ficción del cuadro.



3. *En el café.*

Original a pastel, 42 × 30 cm. Colección Masoliver, Barcelona. Firmado en ángulo inferior izquierda: «P. Ruiz Picasso». Al pie, a imprenta: «De la obra "Madrid" próxima a publicarse. Dibujos (sic.) de Pablo Ruiz Picasso». Catalogado por Cirici (n. 43), Zervos (VI, 373), Daix/Boudaille (III. 7) y Herrera (n. 9). Publicado en el n.º Preliminar (10 marzo 1901) en pág. 5.

4. *Lectura después de la cena.*

Original a tinta china a pincel en paradero desconocido. Firmado abajo a la izquierda: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Zervos (VI, 374) y Herrera (n. 27). Publicado en el n.º 1 (31 marzo 1901) en pág. 3. Es ilustración de *Orgía macabra*, fragmento de la novela «Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox» de Pío Baroja.

Penrose (*Picasso: su vida y su obra*. Barcelona: Argos Vergara, 1981, pág. 62) afirma que la persona que está leyendo es el mismo Pío Baroja: nada más lejos de la fisonomía del Baroja de este año (véase más adelante el retrato que reproducimos en estas mismas páginas) que el hombre calvo y bien trajeado hacia el que se dirigen las miradas de todos los concurrentes a tan histriónica cena. Este personaje, que Palau *op. cit.*, pág. 219, afirma se trata del rey Alfonso XIII! de joven, aparece también en la obra *El camerino* (Daix/Boudaille, III.10) de la colección Masoliver.

manera de Velázquez²⁴, un parroquiano apostado en la barra —parece el mismo modelo que uno de los funcionarios del dibujo anterior— y un hombre con bigote concentrado en lo que parece ser una pequeña guitarra) que están como ausentes, sin ninguna comunicación entre ellos; y en un tercer plano, al fondo, como la vieja celestina de «El portal», casi imperceptible, se adivina otro hombre sentado y apoyado en una mesa de la lúgubre estancia. La impresión general es de extrema frialdad y tristeza.

José Martínez Ruiz, el futuro Azorín, era por aquel entonces —tenía ocho años más que Picasso— un convencido determinista y anarco-comunista, según ha estudiado Iman Fox²⁵. «La emoción de la nada» es un

²⁴ También es perceptible en este dibujo la influencia de Velázquez en el uso de la mirada directa al espectador tal y como se produce en el autorretrato del mismo Velázquez y otros personajes que aparecen en «Las Lanzas».

²⁵ E. Iman Fox, «José Martínez Ruiz. (Sobre el anarquismo del futuro Azorín)». *Revista de Occidente*, n.º 35 (febrero 1966), pp. 157-174. Sin embargo no cita el artículo de «Arte Joven» titulado «La vida».

relato corto de ambientación murciana (está fechado en Yecla, un 3 de abril) que contiene, a partir de la observación por parte del entierro de una niña²⁶, una profunda reflexión sobre la muerte y el paso del tiempo (un tema recurrente en su autor durante toda su trayectoria) desde un punto de vista de hondo fatalismo. «El sepulturero forcejea, y mientras saca podridas tablas y jirones de ropa y negruzcos huesos, yo pienso en este breve término de la vida, fugacísimo punto en la evolución de la materia universal y perenne. Como estos puñados de negra tierra serán dentro de diez, de veinte, de cincuenta años, mis amigos y mis enemigos, mis odios y mis amores... y yo mismo. Así serán las presentes y afanosas generaciones: los obreros que penan en las fábricas, los labriegos que benefician el campo, los gobernantes que nos esquilman y tiranizan, los reyes y los genios, todos, todos en inmensa mortuoria danza caminan a la muerte y en la muerte rematarán sus bienandanzas y desventuras, sus alegrías y amarguras... Y la materia, siempre la misma, igual eternamente, caminará impasible a nuevas formas y renovaciones diversas, en perpetuo y ciego torbellino engendrador de mundos». La muerte ya no es en Martínez Ruiz la «huida de la vida», el «sueño eterno», el «dormir acaso» de Shakespeare que cita Unamuno en su soneto ni el histriónico divertimento macabro, el «mors melior vita», de Baroja, sino algo inevitable, un misterio que hay que aceptar en su total realidad y que «nos conforta y alienta —dice al final— en esta honda tristeza de la vida».

Precisamente, «La vida» es otro artículo de Martínez Ruiz, publicado en el número 2, de claro y apasionado acento anarquista, en la línea de Kropotkin, que no me resisto a comentar por ser más que elocuente e ilustrativo del ambiente ideológico que compartía el joven Picasso en Madrid. Comienza refiriéndose a la abstención habida en las recientes elecciones y se pregunta: «¿Para qué votar? ¿Para qué consolidar con nuestra blanca papeleta cándidamente al Estado? El Estado es el mal; el Estado es la autoridad, y la autoridad es el tributo que esquilma al labrador, la fatiga que mata en la fábrica, la quinta que diezma los pueblos y deja exhaustos los campos, el salario insuficiente, la limosna humillante, la ley, en fin, que lo regula todo y lo tiraniza todo». Luego lanza la consigna: «No votemos. Tratadistas de derecho político, ateneístas hueros, catedráticos tartufos truenan en libros y discursos contra la indiferencia política. No, no; la indiferencia es la vida. ¡Que se gobiernen a sí propios los que quieran gobernaros, que sean ellos obreros y soldados, y llenen con sus arcas las

²⁶ En el número 2 de la revista, hay una crítica del libro «Diario de un enfermo» firmada por Bernardo González de Candamo. En dicha obra se manifiestan ya los síntomas de desengaño que llevarán a Martínez Ruiz al abandono del anarquismo activo. Candamo llega a decir: «Lo inexpresivo de su fisonomía, la inmovilidad absoluta de su cuerpo, el reposo de sus gestos, todo me lo ha hecho poco simpático. He sentido verdadera repulsión hacia aquel hombre, a quien sin embargo admiraba intelectualmente y cuyas obras siempre me parecieron hijas de una inteligencia privilegiada, dotada de extraordinario equilibrio».



5. *Picasso en Madrid o Grupo de Artistas.*

Original a carbón, 23,5 × 30,5 cm. Colección Bick, Canadá. Firmado abajo a la derecha: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Daix/Boudaille (III.5), Zervos (I. 36), Cirici (n. 34) y Herrera (n. 52). Publicado en el número 2 (15 abril 1901) en pág. 5. Acompaña al artículo «Psicología de la guitarra» de Nicolás María López.

A la manera de conspiradores, en un descampado, Picasso se retrata a sí mismo (el segundo por la derecha) y a sus amigos de la bohemia madrileña (de izquierda a derecha): un desconocido, que bien pudiera ser, Rafael Urbano; el poeta francés Cornuty, Francisco Soler, Picasso y el poeta Alberto Lozano.

arcas del Tesoro, y se apliquen las leyes que ellos votan y promulgan! La indiferencia es la vida. No queremos imponer leyes ni que nos impongan leyes; no queremos ser gobernantes ni que nos gobiernen. Monárquicos o republicanos, reaccionarios o progresistas, todos son en el fondo autoritarios. Seamos inertes ante la invitación a la política. La democracia es una mentira inicua. Votar es fortalecer la secular injusticia del Estado». Prosigue fustigando el concepto de Estado, la patria potestad, el poder marital y el derecho de propiedad como signos de incultura y de barbarie, y concluye: «El arte es libre y espontáneo. Hagamos que la vida sea artística. Propulsores y generadores de la vida, los artistas no queremos ni leyes ni fronteras. Nuestra bohemia libre, aspiramos a que sea la bohemia de la humanidad toda. Amemos, gocemos de la vida; trabajemos todos y seamos felices todos. Ni señores ni esclavos, ni electores ni elegidos, ni siervos ni legisladores. Rompamos las urnas electorales, y escribamos en las encarecidas

candidaturas endechas a nuestras amadas y felicitaciones irónicas a cuantos crean ingenuamente en la redención del pueblo por el Parlamento y la democracia».

Hay dos ideas en este texto que coinciden plenamente con las expresadas por el joven Pablo en la declaración de intenciones de la revista, publicada en el número preliminar, y que nos muestran el ideal ácrata que tenía entonces Picasso. Se dice en el segundo párrafo de la misma: «Sin compromisos, huyendo siempre de lo rutinario, de lo vulgar y *procurando romper moles, pero no con el propósito de crear otros nuevos* [cursiva nuestra], sino con el objeto de *dejar al artista libre el campo, libre completamente* [cursiva nuestra], para que así, con independencia, pueda desarrollar sus iniciativas y mostrarnos su talento». ¿Romper moldes, pero no con el propósito de crear otros nuevos», no es lo mismo que decir «no queremos imponer leyes ni que nos impongan leyes; no queremos ser gobernantes ni que nos gobiernen»? ¿«Dejar al artista libre el campo para que pueda desarrollar sus iniciativas» no puede asimilarse a «el arte es libre y espontáneo... los artistas no queremos ni leyes ni fronteras? Y en el párrafo siguiente de la misma declaración se afirma: «*No es nuestro intento destruir nada* [cursiva nuestra]: es nuestra misión más elevada. Venimos a edificar. Lo viejo, lo caduco, lo carcomido ya caerá por sí solo, el potente hálito de la civilización es bastante y cuidará de derrumbar lo que nos estorbe». Romper moldes, libertad absoluta, mas sin destruir nada, he ahí las notas básicas del «anarquismo de salón» que profesa Picasso y que, al igual que Martínez Ruiz, Baroja y otros escritores y artistas del mismo círculo (en esto no hay excesivas diferencias respecto a «Quatre Gats»), no se traduce en acción o compromiso político concreto, antes bien dicho ideal libertario degenerará en actitudes conservadoras de uno u otro signo tras un proceso más o menos intenso de desengaño.

6. Los amigos madrileños: Soler, Cornutti, Lozano y Bargiela

La expresión gráfica del ambiente bohemio e intelectual madrileño se encuentra en el dibujo del número 2 titulado indistintamente «Picasso en Madrid» o «Grupo de Artistas»²⁷ y que acompaña al artículo «Psicología de la guitarra» de Nicolás María López. En él Picasso se autorretrata junto a un grupo de amigos que hablan a la manera de conspiradores en un descampado durante una fría noche de invierno. En torno al desgarrado y pintoresco poeta francés Cornutti, que lleva la voz cantante, se alinean en una perfecta y armónica composición a su derecha un personaje grueso y barbudo que lleva un bastón (no identificado, pero que bien pudiera

²⁷ Original a carboncillo (23,5 × 30,5 cm.). Colección Bick, Canadá. Firmado abajo a la derecha: «P. Ruiz Picasso». Catalogado por Zervos, *op. cit.*, (I, 36), Daix, *op. cit.*, (D, III) y Cirici, *op. cit.*, (N.º 34).

tratarse de Rafael Urbano²⁸), y a su izquierda Francisco de A. Soler, el más alto de todos, el mismo Picasso (del que apenas se percibe su nariz por la gran bufanda que lleva) y el poeta Alberto Lozano.

Ricardo Baroja en su «Gente del 98» retrata a la perfección dicho ambiente y las ideas dominantes en las tertulias del Café de Madrid primero y del Café de Levante después: «Nosotros, sin desdeñar lo coetáneo, pretendíamos entroncar con lo anterior. Preferíamos Velázquez a Pradilla, el Greco a Muñoz Degrain, Lope a Echegaray, Herrera al marqués de Cubas, Berruguete a Querol. Era preferencia sencilla, natural y lógica. Pero nuestros contemporáneos o no la comprendían o no la querían comprender. Nos llamaban en tono despectivo «modernistas», cuando más apropiado hubiera sido el llamarnos «arcaístas» o «futuristas». Deseábamos realizar algo imposible o cuando menos muy difícil: adelantarnos a nuestra época o retroceder a la pasada»²⁹. Como se ve un ambiente intelectual muy distinto al que imperaba en «Quatre Gats» donde las tertulias eran dominadas por el *espíritu nórdico* de Ibsen, Wagner, Schopenhauer, Maeterlinck, Nietzsche, Verhaeren, Ruskin y los poetas y pintores simbolistas, todos ellos «modernos» y «nuevos» para la juventud catalana, si bien a unos y a otros les unía la fascinación por París y la cultura francesa en general»³⁰.

6.1. Francisco Soler y el decadentismo

Es evidente que los amigos madrileños de Picasso fueron más efímeros que los catalanes, cuya nómina es ciertamente copiosa si nos atenemos al estudio de Palau i Fabre³¹. Precisamente fue uno de éstos, Francisco de Asís Soler, que había dirigido en Barcelona la revista «Llum» y a quien ya conocía, quien le proporcionó a Picasso la posibilidad de venir a Madrid tras su fracasada estancia en Málaga con Casagemas durante las navidades del 1900. Soler residía ya en la capital, concretamente en la calle Caballero de Gracia, donde se dedicaba, además de a la literatura (se anuncian de él en el último número como ya editadas un volumen de «Cuentos» en Biblioteca Nueva y dos obras breves de teatro «Carne» y «El beneficio del Pierrot» y próximas a publicar el «Madrid. Notas de Arte» y un libro de prosas titulado «El libro del dolor»), a representar comercialmente los intereses de su padre, inventor de un aparato ortopédico, el «Cinturón Eléctrico Galvani», capaz de curar casi todas las enfermedades imaginables³² y cuyo anuncio aparece en todos los números de la revista. De las

²⁸ Sobre este personaje véase R. Baroja, *op. cit.*, pág. 84.

²⁹ R. Baroja, *op. cit.*, pp. 99-101.

³⁰ Sobre este tema véase Rafael Ferreres, *Los límites del modernismo y la generación del 98*. En *El Modernismo*, Ed. de Lily Litvak, Madrid: Taurus, 1957, pp. 29-50.

³¹ *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, 1971.

³² Impotencia y vejez prematura, principalmente.

comisiones que ganaba surgiría, pues, «Arte Joven». De él, que era alto, desgarbado y con aspecto más bien atormentado y tristón, —dice Palau que «les poques mostres de literatura que coneixem semblen respondre a l'epítet de *escriptor decadente*, com Sabartés al de *poeta decadente*»³³—, existe, además de su presencia en «Grupo de Artistas», un retrato de Picasso a la usanza de Casas (aparecido en el último número) a cuerpo entero con gabán, paraguas y chistera así como un cartel anunciador, en el que aparece junto a Picasso, de «Madrid. Notas de Arte»³⁴ que, como sabemos, nunca llegaría a publicarse. En «Arte Joven» publicaría dos crónicas de arte (número preliminar y primero) en las que critica ácidamente y con cierta ingenuidad temas de actualidad relacionados con la música o la literatura, un artículo titulado «¡Toros!» (n.º 2) muy expresivo del ideal socialista.

El decadentismo *fin de siècle* de Soler se manifiesta a las claras en «La última sensación», relato que se enmarca dentro de la *poética de la muerte* que hemos apuntado y dentro de ella, si bien en tono excesivamente melodramático y grandilocuente, en la justificación del *suicidio* como medio para la búsqueda de nuevas sensaciones. Hay que tener en cuenta que todavía estaba muy reciente el suicidio de Casagemas, amigo íntimo de Picasso y también amigo de Soler, hecho que evidentemente influyó en el ánimo de los dos jóvenes, aparte la fascinación que ejerce siempre dicho tema en un determinado período de la juventud, y que, acaso por estas razones, se encuentre en la base de este relato. El argumento es bien simple y hasta tópico: un juez de instrucción es llamado para esclarecer la muerte de un hombre solitario y de buena posición; cuando llega a su casa —un chalet de las afueras— encuentra un escrito dirigido a él en el que justifica su acción: cansado de los gozos del amor, de los placeres del juego, de los viajes y de la aventura, decide quitarse la vida, desposarse con la muerte, pues «la vida sin sensaciones no es vida», máxima que es posible —y por pura coherencia— que su autor siguiera, pues sabemos que dos años después moriría en extrañas circunstancias en Tenerife.

6.2. Alberto Lozano y la ideología anarco-cristiana

«Gotas de tinta» se llamaba la sección en la que este poeta, del que Ricardo Baroja afirma era gran consumidor de aguardiente y que «lanzaba furiosas e inofensivas miradas a todas partes y se retorció su bigote erizado»³⁵, a base de cuartetos y sextetos de filiación rubeniana proclama la síntesis entre las ideas anarquistas y el misticismo cristiano:

³³ Palau, *op. cit.*, pág. 109.

³⁴ Sobre este cartel (catalogado por Zervos, VI, 357) existe cierta confusión, Daix, *op. cit.*, pág. 134, afirma que se publicó en el último número de «Arte Joven», lo cual es absolutamente falso y prueba que el autor francés no conoció personalmente la colección completa de la revista. Dicho error ha provocado que estudiosos posteriores (en concreto Palau en *Picasso por Picasso*, pág. 56, il, 18 o Lecaldano en *Picasso azul y rosa*, pág. 86) sigan insistiendo en lo mismo, con grave daño para la veracidad histórica.

³⁵ R. Baroja, *op. cit.*, pág. 61.



6. «Pío Baroja. Literato».

Original a carbón en paradero desconocido. Firmado arriba a la izquierda: «P. Ruiz Picasso» y dedicado: «A Baroja». Catalogado por Zervos (VI. 399), Cirici (n. 34) y Herrera (n. 78). Publicado en el número 4 (1 junio 1901) en portada.

*Yo soy en Arte un místico que tiene
trazas de ateo, porque altivo niega
autoridad a todos, y se burla
de antiguas teorías y modernas.*

*Estudio sólo a Dios, supremo Artista,
en su obra inmortal, Naturaleza,
¡Canto lo que me place como quiero,
y el que pueda entenderme que me entienda!*

dice en su primera entrega del número preliminar, toda una declaración de principios, en apariencia contrapuestos entre sí (místico-ateo, negación de toda autoridad, burla, Dios como artista y la Naturaleza como modelo) pero que responden fielmente a la ideología de la juventud madrileña de entonces y que, como veremos, compartirá Picasso en gran medida.

Esta fusión entre los ideales anarquistas y cristianos era un concepto muy común dentro del anarquismo comunista inspirado en el pensamiento de Ernest Renan, cuyo libro «Jesús» es citado ya por Azorín en 1898 en un artículo titulado «El

Cristo nuevo». En él se considera a Cristo como un auténtico anarquista por su manera de entender el poder establecido y su concepción del amor universal. Igualmente Azorín considera durante esa época que la gran labor verdaderamente religiosa, la evolución lógica del cristianismo es el «socialismo revolucionario» tendente a eliminar la caridad, «un sentimiento que da por bueno y legítimo el régimen económico existente», y ser sustituida por el derecho a fin de conseguir la felicidad para todos³⁶. Es en este sentido que hay que entender ese «No es nuestro intento destruir nada: es nuestra misión más elevada. Venimos a edificar» que es uno de los puntos programáticos de la revista.

En otro poema posterior (número 2) dirigiéndose hacia un «tú» socialmente dominante (esa Autoridad que emana de la sociedad burguesa y aristocrática que detenta el poder) explicita las diferencias que existen respecto a su «yo»:

*Me demuestras que no somos iguales
porque haces de la holganza tu elemento;
yo trabajo, y escuchas mi lamento
sin que te muevan a piedad mis males.*

*Si defiendo tendencias radicales
del socialismo, con medroso acento
hablas de religión, de sentimiento,
de la ley, de los lazos fraternales.*

*El pecado de Adán, traje consigo
un castigo de Dios al ser humano.*

*Si logras evadir este castigo,
¿por qué invocas su nombre soberano?*

*Yo no tengo que ver nada contigo,
ni eres hijo de Dios ni eres mi hermano.*

El tema del enfrentamiento del «yo» con el «mundo» que acarrea incompreensión hacia el artista por parte de la sociedad hipócrita y autocomplaciente. La juventud *fin de siècle* creía en el poder de la palabra para cambiar la sociedad pero nadie tiene compasión para los males que acechan al poeta, al artista. De ahí viene el desarraigo, la identificación con las clases miserables, la *teologización* del arte y un cierto *mesianismo* en el concepto del artista respecto de sí mismo.

*«Arte» puse por lema en mi bandera,
y me lancé al combate decidido;
mi espíritu y mi cuerpo se han curtido
en esta lucha vil y traicionera.*

*Solo, voy persiguiendo una quimera,
y pobre moriré, como he vivido;
bohémio sin hogar, ave sin nido...*

Ni aún tendré quien me rece cuando muera.

¿Más a mí qué me importa el mundo entero?
.....

³⁶ Inman Fox, *art. cit.*, pág. 164.



7. «Camilo Bargiela. Literato».

Original a lápiz Conté en paradero desconocido. Sin firmar. Al pie, a imprenta: «Caricatura por P. Ruiz Picasso». Arriba a la izquierda la palabra «Ex-libris». Catalogado por Herrera (n. 9). No aparece en Zervos. Reproducido sin más datos en Cirici, pág. 87. Publicado en el número 4 (1 junio 1901) en pág. 7. Acompaña al poema satírico-burlesco «Los peces» del mismo Bargiela. Esta caricatura del escritor y diplomático gallego es junto a lectura después de la cena el único dibujo de Arte Joven en el que Picasso «ilustra» un texto literario en el sentido tradicional del término. De hecho, en el libro de Horodisch, *Picasso as a Book Artist* (London: Faber and Faber, 1962), son los únicos que figuran de esta época (pág. 14, il. 1 y pág. 19, il. 5).

*No soy la luz; yo soy un enviado
para dar testimonio verdadero
de todo lo ideal y lo increado.
Luz es amor, belleza y poesía,
y en esa luz se abrasa el alma mía.*

Estas estrofas publicadas en el último número e ilustradas con un retrato del poeta Ricardo Baroja³⁷ se encuentran bajo una cita del Evangelio

³⁷ Este retrato hasta ahora era desconocido. Lo hemos dado a conocer, al igual que el resto de ilustraciones inéditas de Baroja publicadas en «Arte Joven», un autorretrato suyo y otro del

de San Juan: «No erat ille lux, sed ut testimonium perhiber et de lumine» y muestran con nitidez el acentuado *individualismo* y el carácter de *medium* que son consustanciales al poeta y al artista de la época —«bohemio sin hogar, ave sin nido»— y que se traducen en la soledad y en la pobreza que lleva consigo la condición de «enviado para dar testimonio verdadero de todo lo ideal y lo increado». ¿No podrían adscribirsele también al Picasso de esos años tales anotaciones, sobre todo ese «dar testimonio de lo increado», esa su consideración de «elegido por los dioses» que llevará hasta las últimas consecuencias durante los años venideros?

6.3. Camilo Bargiela: la crítica y la burla

Gallego, de veintisiete años, estudioso de Ibsen y D'Annunzio, traductor de Tolstoi, Maeterlinck y Gorki, futuro diplomático, colaborador asiduo de revistas y periódicos madrileños de la época, así lo retrata Ricardo Baroja con su habitual humor: «La cabeza alta, el aire desdeñoso y fanfarrón. Cetrino, de facciones abultadas, corva nariz y enorme bigote negrísimo a la borgoñona. No mostraba sobre sus ojos carbonosos, hundidos en cárdenas ojeras, más que ceja y media. Cubría su cabeza sombrero hongo de una forma que ya no se estila. Un gabán de color café con leche, abotonado herméticamente hasta la nuez con botones diferentes, dejaba entrever la corbata, que en tiempos fue negra y ahora parda, y el cuello de la camisa, que fue blanco y después también pardeaba. Por debajo del gabán asomaban los dos tubos flotantes de un pantalón escocés. Apenas llegaban al calcañar de las botas, torcidas, de charol y caña clara, a la que la veladura pardusca que entonaba toda la figura daba coloración terrosa»³⁸. Y así, de esa guisa, lo caricaturiza Picasso en un *ex-libris* que se publica en el último número acompañando a su poema «Los peces», una parodia del simbolismo de Verlaine, cuyo defensor a ultranza dentro del círculo picassiano era el poeta francés Henri Cornutti³⁹, personaje pintoresco donde los haya y que inspiró algunas de las más deliciosas páginas de «Gente del 98».

Precisamente una de las notas diferenciales entre el ambiente barcelonés y madrileño de Picasso, y que se refleja en las páginas de «Arte Joven», tiene que ver con el grado de aceptación del simbolismo poético. Mientras en el círculo catalán la

pintor Evelio Torent, en el artículo (en prensa para la revista *Goya* de la Fundación Lázaro Galdiano). «Algunas revelaciones sobre Ricardo Baroja y Picasso». Hay también una caricatura realizada por Picasso de este poeta en la misma fecha (Daix, *op. cit.*, III,6).

³⁸ R. Baroja, *op. cit.*, pág. 58.

³⁹ Abundantes son las informaciones anecdóticas sobre este curioso personaje en R. Baroja, *op. cit.*, pp. 69-75. En Baltimore Museum of Art se conserva un retrato suyo realizado por Picasso (reproducido en Richardson, *op. cit.*, pág. 182) a lápiz Conté. Pío Baroja también lo retrata en sus *Memorias* y, según Pío Caro Baroja (nota 12, pág. 63 de su edición de R. Baroja) hay una contrafigura de él en la novela «Aurora Roja», de D. Pío, la del anarquista Caruty.

influencia francesa de los Baudelaire, Verlaine y Rimbaud es manifiesta, en el círculo madrileño es el modernismo de Rubén Darío, que a la sazón también frecuentaba el Café de Madrid⁴⁰, el que se impone sin que por ello tanto una como otra corriente fueran sometidas a crítica o parodia por sus excesos: esa fue la labor de Bargiela. Basta con reproducir algunos versos del poema de Bernardo González de Candamo⁴¹, «El lago», publicado en el número preliminar:

*Copias el cielo azul, las blancas nubes;
retienes en tu seno el sol radiante
y a la pálida luna; las estrellas
brillan también cual puntos luminosos.
Eres imagen de lo bello. El bosque
cobra hermosura en tu cristal tranquilo.
¡Hermoso lago, espejo deslumbrante!*

o el de Ramón de Godoy y Sola⁴², «Cortejo», que le sigue en el mismo número:

Van pasando...

*Van pasando lentamente,
lentamente van pasando
largas hileras de frailes
blancos...*

*Largas hileras de frailes
envueltos en luengos hábitos
con las capuchas caladas
sobre los rostros escuálidos
con los cirios encendidos, flameantes,
en las descarnadas manos...*

para darse cuenta de que Bargiela no hace otra cosa que «burlarse» de sus propios colegas cuando comienza diciendo en «Los peces»:

*Era una, era una... era una bella tarde de verano;
en los campos florecidos de la tierra bullidora
suspiraban sus endechas amarillas los claveles,
los jazmines, las violetas y las rosas.*

⁴⁰ Véase su retrato en R. Baroja, *op. cit.*, pág. 60.

⁴¹ Bernardo González de Candamo (París, 1881 - Madrid, 1967) fue un prolífico escritor y periodista cuyo mayor mérito consiste en haber estado vinculado a la generación del 98. En «Arte Joven» publicó, además de este poema y una crítica de «Diario de un enfermo» de Azorín, en el n.º 1 un relato poético titulado «De mis fiestas del alma».

⁴² Nacido en La Coruña en 1867 y fallecido en Madrid en 1917. Colaboró en «Vida Nueva» y en «La Correspondencia» hasta que se convirtió en uno de los pilares literarios de «Arte Joven». En 1901 publicó un libro de poemas titulado *Aspiraciones* del que se publica una entrega en el n.º 1 de la revista picassiana.

y termina:

*Mientras tanto, en el agua misteriosa que sonrío
con sus ondas de cristales,
flotan rosas, flotan rosas, nadan cisnes
y los peces... y los peces... y los peces
y los peces colorados del estanque.*

»Y se burla de antiguas teorías y modernas» dice en el primer número, en su gota de tinta, el fogoso Alberto Lozano, y Bargiela pone otra guinda burlesca en el relato «Amor maternal», publicado en el mismo número e ilustrado por Ricardo Marín⁴³. En él satiriza a las madres «amantísimas» e insatisfechas, que, so pretexto de cuidar de sus hijos, mantienen relaciones ilícitas con el médico de la familia y ponen los cuernos a sus «felices» maridos. Ese espíritu burlesco que Cirici ha definido como «la única de las negativas que lo es de un modo absoluto» y «como un elogio al revés: el rebajamiento mayor»⁴⁴, inédito hasta entonces en el ánimo picassiano, nace en este momento de la mano de Lozano y Bargiela acaso como mecanismo de supervivencia ante el contacto con una realidad triste y mísera, en exceso cargada de gravedad, nihilismo y tintes autodestructivos, que es la que vive Picasso en Madrid. Dicho espíritu —aunque en muchas ocasiones intente disimularlo— Picasso no lo abandonará en la vida.

7. Conclusiones: Picasso como artista del 98

Sin querer entrar en la discusión modernista frente a 98 —no es al menos nuestra intención— y fijándonos sólo en el análisis realizado, nos encontramos que el contacto de Picasso con la «gente del 98» a través de «Arte Joven» se traduce fundamentalmente en una experiencia distinta a la que ha tenido en Barcelona y que se manifiesta en un *cambio de estilo*: el que se concreta en la serie de dibujos que hemos citado. Dichos dibujos muestran unas coincidencias que no conviene desdeñar: en primer lugar se trata de «escenas» donde intervienen dos o más personajes (ello quiere decir que su sentido de la composición se va afianzando cada vez más y que se va sintiendo capaz de «contar» más cosas, lo que equivale a decir que aumenta su poder para asimilar ideas y la consiguiente carga ideológica que conlleva); en segundo lugar, dichas ideas —las poéticas de la muerte y de la miseria, la decadencia, la tristeza, el nihilismo, el suicidio, etc.— son de carácter negativo e influyen decisivamente en esta serie de dibujos, dotándoles de un aire acorde con las intenciones «ilustrativas», que, como hemos visto,

⁴³ Dibujante de enorme producción en las revistas y diarios más importantes de la época, ilustró obras de Galdós, Benavente y Martínez Sierra así como una edición magna de *El Quijote*, R. Baroja habla de él en las páginas 164 y siguientes.

⁴⁴ Cirici, *op. cit.*, pág. 77.

en Picasso no son literales sino alusivas, metafóricas o paródicas, y, en tercer lugar, dicha negatividad se concreta en un modo de hacer, en un lenguaje más *realista* y más dramático que en su etapa anterior teñido de idealismo goticista, preludio, sin duda, cuando realice más tarde la síntesis, del «periodo azul» en donde creemos se expresará dicha ideología en su auténtica dimensión y virulencia. Podemos concluir, en consecuencia, que Madrid supuso para el joven Picasso la constatación de la existencia de la muerte, la vejez prematura que se deriva de la inanición y de la miseria, el comienzo, como mecanismo reactivo frente a la realidad adversa, de su particular destrucción de las formas visuales y el certificado de su «diferencia» en el enfrentamiento del artista con el mundo. Sólo en la burla o en la parodia, en el divertimento popular, en la mujer-guitarra o en la contemplación de sí mismo encontraba los antídotos necesarios para congraciarse con la vida. Y la vida —el retorno a la niñez de Unamuno—, no esa vida de Azorín que es indiferencia, boicot a toda ley y emoción por la nada, no esa vida que busca la última sensación en el suicidio por estar cansado de vivir, se encontraba en Barcelona. El «cinturón eléctrico Galvani» (y su fracaso económico), que remediaba entre otras cosas la vejez y la impotencia, le inoculó sus propiedades mágicas y huyó de Madrid. No obstante, los meses allí vividos le dejarán una profunda huella cuyo rastro permanecerá para el resto de sus días.

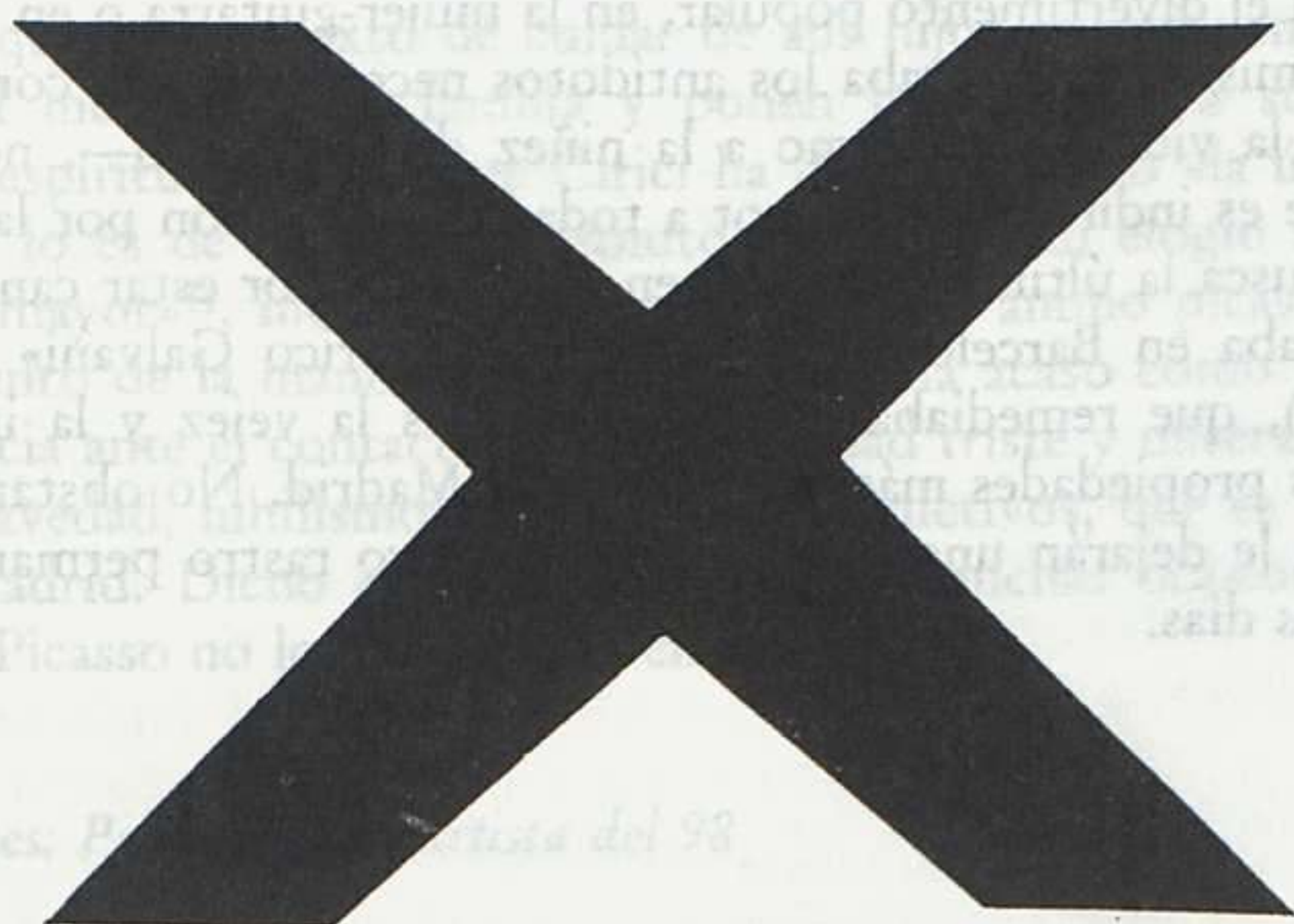
Obras de referencia citadas:

- Zervos, C.: *Pablo Picasso*. París: Cahiers d'Art, 1949-1983. Sobre todo los volúmenes I, VI y XXXI.
- Cirici-Pellicer, A.: *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil Editores, 1946.
- Daix, Pierre y Boudaille, Georges: *Picasso, 1900-1906*. Barcelona: Blume, 1972.
- Herrera, Javier: *La revista «Arte Joven»: documentación sobre el Picasso azul, el 98 y el modernismo*. En *Esopo. Revista de Bibliofilia* [Madrid: Julio Ollero Editor], n.º 3 (abril 1991), pp. 11-36.

EL EUROPEO

de las 4 estaciones

N.º 44. Invierno 1993



OTROS NOSOTROS

- ESPAÑA HECHA POLVO • EL ESPECTÁCULO DEL AMOR • ELOGIO DE LA MENDICIDAD
- PÓQUER: UN JUEGO LITERARIO • LA REPÚBLICA DE LA CONCIENCIA • LO CLARO QUE UNO
- LO TIENE • DEMASIADAS CUERDAS PARA UN VIOLONCELO • EL COLEGIO DE SOCIOLOGÍA • DIARIO DE CHINA
- EL ÚLTIMO SOL • CUADERNO DE VENEZUELA • 64 • EL VIAJE DE LOS AUTÓMATAS • JUEGOS DRÁSTICOS*
- FLEXIDISCO: AL FIN SOLA, AL FIN LÒCA •

ARTES PLÁSTICAS Y FRANQUISMO (1939-1951)

Ángel Llorente Hernández

La conexión más estrecha, pero no por ello suficientemente conocida, entre arte y política del régimen franquista se produjo a través de los organismos surgidos durante la guerra y en la inmediata postguerra dependientes del Ministerio de la Gobernación con una finalidad principalmente propagandística. Por medio de ellos, especialmente por el Departamento de Plástica¹ los encargados de la propaganda pretendieron divulgar los valores fascistas a la vez que dirigir la labor de los artistas que de manera más o

¹ El departamento sufrió varias modificaciones de poca importancia a lo largo del periodo que consideramos, cambiando también su dependencia y en menor medida sus competencias. Con el gobierno de febrero de 1938 a agosto de 1939 el Jefe de Plástica era el pintor, dibujante y cartelista Juan Cabanas. Al menos desde diciembre de 1939 colaboró el pintor Pedro Bueno y algo después José Caballero y José Romero Escassi, quienes también se ocuparon de tareas censoras. En noviembre de 1940 se calificó como funcionario de este departamento al escultor Emilio Aladrén, pero fue únicamente para poder pagarle los gastos del retrato ecuestre de Franco que le habían encargado. En octubre de 1941 pertenecían a ese departamento además de Caballero y Romero Escassi, los pintores José Antonio Morales y Antonio Viladomat, pasando todos ellos a la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica, a los que se agregó poco más tarde Gregorio Toledo. En septiembre de 1951 los «artistas pintores» José Caballero, Luis Fernández Casaseca, José Luis López Sánchez, José Luis López Vázquez, José Antonio Morales y José Romero Escassi prestaban servicio en la Sección de Arquitectura y Actos Públicos del Ministerio de Información y Turismo.

menos entusiasta colaboraron con el naciente régimen. Además, junto al dirigismo hubo una política sancionadora y de control de la actividad artística mediante la vigilancia de exposiciones y la censura de una gran diversidad de objetos que rebasa el campo estrictamente artístico para extenderse al de la cultura visual².

Así, desde esos organismos, en su mayor parte en manos de los falangistas que años después serían calificados como «falangistas liberales»³, surgieron iniciativas encaminadas a la configuración de un estilo. Una pretensión menos ambiciosa, pero igualmente política, y más extendida entre los artistas y críticos más afines a ese sector de la Falange fue la de intentar conjugar al unísono los componentes más propiamente fascistas del franquismo y arte moderno.

Muy diferente fue la política artística del Ministerio de Educación —controlado por los católicos—, responsable desde la Dirección General de Bellas Artes de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, las también Nacionales de Artes Decorativas e Industriales, los Concursos Nacionales y otros certámenes de parecidas características, así como de la participación en exposiciones en el extranjero, además de las Escuelas de Bellas Artes y de los museos y, desde la Dirección General de Enseñanza Profesional y Técnica de las Escuelas de Artes y Oficios, antesala para muchos artistas de las escuelas anteriores. Esa política salvo el breve tiempo en que fue Eugenio D'Ors Director General de Bellas Artes —durante el que apenas si se hizo algo—, consistió en el reforzamiento de las manifestaciones artísticas más conservadoras y académicas —y de sus creadores— del arte español contemporáneo, que desde años antes venía siendo el dominante y con mayor aceptación social.

La actuación de los organismos competentes en las artes plásticas tuvo un escaso soporte legislativo. Durante la guerra la legislación elaborada se dedicó al patrimonio, especialmente al arquitectónico. Acabada la contienda hubo una proliferación de disposiciones, decretos, normas, etc. que afectaron poco al arte del momento. Hasta mayo de 1941 las medidas más importantes —siempre para el campo artístico— fueron las relativas a la censura, a la arquitectura, a la reorganización de las enseñanzas artísticas y al Museo

² No hay que confundir la censura plástica, que fue la de objetos portadores de representaciones gráficas, con la de los medios de comunicación, especialmente la prensa. De la censura plástica se encargaron varios organismos (principalmente, la Sección de Censura de la Dirección General de Propaganda, el Departamento de Plástica y la posterior Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica) cuyas competencias no estuvieron claramente delimitadas.

³ Cultural —y menos políticamente— este minoritario sector de la Falange se caracterizó por su talante abierto, la herencia orteguiana, su actitud favorable a los intelectuales y su aceptación de la cultura del pasado republicano, pero tras una selección. El sector falangista mayoritario fue en cambio, integrista, intolerante, revanchista, antiintelectualista y antiorteguiano. De la corriente hedillista pudo haberse originado un tercer sector, pero su drástica eliminación por Franco lo hizo inviable.



Daniel Vázquez Díaz, *Francisco Franco*, en *Arriba*, 1.4.1943.

Nacional de Arte Moderno. En una segunda etapa —hasta julio de 1945—, la decisión principal fue la creación, en mayo de 1941, de la Vicesecretaría de Educación Popular de F.E.T. y de las J.O.N.S. dependiente de la Secretaría General del Movimiento, que recibió todos los Servicios y Organismos que en materia de Prensa y Propaganda dependían de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de Gobernación, pero sin por ello constituirse en un Ministerio de Propaganda. La tercera etapa, la de mayor duración, se inició con el traspaso en la última fecha indicada de la Vicesecretaría al Ministerio de Educación, en el que se integró como subsecretaría dirigida por un miembro de la Asociación Católica Nacional Propagandista, con lo que a la Falange se la relegó aún más. La etapa finalizó con la creación en julio de 1951 del Ministerio de Información y Turismo al que se traspasaron algunos organismos y competencias de Gobernación y Educación.

Como se sabe, el término *estilo* fue utilizado profusamente por la Falange, sirviendo muchas veces como un recurso de los propagandistas y políticos fascistas para divulgar y justificar sus actuaciones, encubriendo a la vez la pobreza de las realizaciones. Su sentido fue, por lo tanto, polisémico y muy frecuentemente ambiguo: un modo de entender la vida, una peculiar propaganda, un modo de ser, una posición política, una preferencia por una estética y por un arte y una arquitectura determinados. Ahora nos interesan los dos últimos. Aunque no hubo una estética falangista, sí existió una intencionalidad y preocupación estética plasmada en la teoría y en la práctica de forma confusa. Básicamente consistió en la afirmación y búsqueda de una finalidad extraartística para el arte y la arquitectura; en el deseo de hacer comprensible el arte —lo que condujo a una preferencia por el arte figurativo naturalista—; en el reconocimiento del realismo y de la religiosidad como la principal característica del arte español y especialmente de la pintura; en la afirmación del nacionalismo artístico y, finalmente, en la propuesta de hacer un arte basado en la tradición de la pintura y escultura españolas, pero admitiendo innovaciones formales postimpresionistas siempre que no fuesen vanguardistas. No obstante, la Falange no creó nada nuevo en el campo de la cultura artística, sino que se apoyó en el gusto de la burguesía culta, al que mantuvo y extendió.

La arquitectura construida se hizo siguiendo cánones neoclasicistas, atribuyendo a ese estilo las características de severidad, rigidez, serenidad, orden, claridad, equilibrio y otras similares que se decían consustanciales al Estado y al régimen; pero también abundaron edificios regionalistas y de un dudoso casticismo que se puede relacionar con el agrarismo ideológico de Falange. Además se levantaron construcciones racionalistas y funcionalistas, aunque se disfrazasen en las fachadas, y ello a pesar de condenarse teóricamente esas corrientes arquitectónicas.

El arte de militancia consistió especialmente en el retrato, debido principalmente al deseo de transmitir a la posteridad la imagen de los principales protagonistas de la «Salvación de España» lo que —obvio es decirlo—, iba unido al populismo del régimen y a la ideología del caudillaje, pero también a la presentación del retrato como la mejor manera de rehumanizar el arte y de enlazar con la tradición realista española.

El arte de agitación y militante al modo del italiano o del alemán fue relativamente escaso —no olvidemos que el franquismo resultó vencedor por las armas lo que hizo menos necesaria la legitimación ideológica—. El más importante en número y calidad se produjo en la ilustración (nombres como Sáenz de Tejada, José Caballero, Teodoro Delgado, etc.). La pintura mural de temática épica, tuvo como principales representantes entre los que realizaron obras a José Aguiar y José Stolz Viciano y entre los proyectistas a José María Sert. Más abundantes fueron los murales meramente decorativos y que sólo forzosamente, ateniéndonos a las fechas en que se hicieron, podemos calificar de franquistas. La pintura de caballete se dedicó sobre todo al retrato, al igual que la escultura exenta. Hubo también una pintura



José Caballero, *José Antonio ¡Presente!*, en *Arriba*, 20.11.1941.

de guerra, pero a diferencia de Alemania donde se convirtió en un género muy cultivado, aquí no llegó a cuajar, como tampoco la pintura de historia. Este género fue más motivo de estudios y alabanzas, especialmente la pintura decimonónica española, que practicado por los artistas.

El elemento unificador de todos los géneros y modalidades fue el naturalismo, con un predominio, pero no exclusividad, del académico. En los campos de la obra gráfica y de la ilustración hubo también un realismo expresionista y otro surrealizante.

Por medio de las imágenes de la prensa y menos por las artes plásticas se fue gestando un reducido repertorio iconográfico, más militar que nacionalcatolicista.

Junto a ese arte de tendencia el franquismo se sirvió de obras que, sin poder identificarse con la ideología fascista, se enmarcaron, reforzándola, en la cultura conservadora que esa ideología afianzó, poniéndose a su servicio



José Caballero, *José Antonio Primo de Rivera*, en *Arriba*, 29.10.1947.

o siendo utilizada por ella. Así aquellas fueron presentadas como la revitalización del espíritu patrio, la recuperación de la normalidad y con otros argumentos similares. Fue el caso, entre otros ejemplos, de los murales del descubrimiento de Vázquez Díaz. La gran mayoría de esas obras, muchas de ellas «neutrales» por la ausencia de un mensaje explícito, que además fueron las predominantes en la década de los cuarenta, continuaron siendo las mismas —en cuanto a estilos, géneros y procedimientos—, que las de años anteriores: fundamentalmente, pero no exclusivamente, obras académicas.

Pero además de utilizar esas obras, el franquismo utilizó también otras que sólo forzosamente podemos incluir en las anteriores. Fue el caso del aprovechamiento, sobre todo de cara a la propaganda en el extranjero, de



José Romero Escasi, ilustración en *Sí*, 1.11.1942.

creaciones ciertamente innovadoras en la perspectiva de aquellos años, especialmente a partir de mediados de los cincuenta.

Vinculado estrechamente al arte militante fue el realizado para los monumentos, la arquitectura efímera y el arte ceremonial de las concentraciones de masas, apreciándose un mimetismo —a una escala reducidísima— de los regímenes alemán e italiano. Como en esos regímenes el ritual fascista se convirtió en una estetización de la política al servicio de la propaganda y la alienación de la población.

Las escasas modalidades arquitectónicas de quita y pon para los actos de masas —tanto los conmemorativos como los necrológicos, en los que los aspectos religioso y el civil estaban indisolublemente unidos—, fueron arcos, catafalcos, tribunas, púlpitos, estrados, las propias masas participantes

convertidas en arquitectura humana, y, por supuesto, altares, engalanados mediante profusión de banderas, estandartes, etc. Para esa arquitectura efímera se recomendó la sencillez, la severidad, la austeridad, la claridad, la simetría y el ritmo.

Desde los comienzos del régimen la erección de monumentos estuvo sujeta a la autorización del Ministerio de Gobernación. En enero de 1938 se creó por iniciativa de D'Ors y adscrita al Instituto de España la «Comisión de Estilo en las Conmemoraciones de la Patria» cuya actividad fue prácticamente nula. Incluso antes de que esa comisión desapareciese los organismos competentes fueron la Dirección General de Arquitectura y el ya citado Departamento de Plástica y sus sucesores (la Jefatura de Ceremonial y la Sección de Organización de Actos Públicos y Plástica), ambos dependientes de Gobernación. Los monumentos se dedicaron mayormente a la victoria, al «Alzamiento», a la «Liberación» y al dictador, reduciéndose tipológicamente a la tríada de monolitos, que fueron los más abundantes, arcos de triunfo y obeliscos, con un predominio del clasicismo. Pero los monumentos franquistas por antonomasia fueron los dedicados a los «caídos» del bando vencedor. Con ellos se buscó hacer patente la existencia del Nuevo Régimen, sirviendo a la vez de recordatorio de la guerra y de simbolismo religioso y de martirologio. Aunque no hubo una tipología oficial, sí existió en la práctica como resultado de las recomendaciones y correcciones a los proyectos. Se rechazó el obelisco por su carácter pagano, pero no la pirámide ni el arco triunfal. La práctica totalidad consistió, sin embargo, en columnas, pilares y monolitos unidos a la cruz y con algunos elementos decorativos⁴. La constante presencia de la cruz sirvió para reforzar el carácter de guerra de religión de la contienda, enmascarando con ello las causas materiales de la sublevación.

Si en un principio el Ministerio del Interior y organismos anteriores que, transformados, se incluyeron en él (especialmente la Jefatura de Propaganda de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange, la Comisión de Cultura y Enseñanza de la Junta Técnica del Estado) fue el espacio de actuación del sector de artistas, teóricos y críticos que simplificando podemos calificar de «moderno», el de Educación estuvo ocupado por los conservadores.

Las medidas principales de ese ministerio fueron las aplicadas a las enseñanzas artísticas en las que se mantuvo buena parte de la herencia recibida, siendo la novedad más importante la incorporación a los estudios de la religión y de la liturgia católicas. La reforma de las Exposiciones Nacionales apenas sí supuso cambios respecto a etapas precedentes⁵. Conti-

⁴ Salvo monumentos tan significativos como el Valle de los Caídos y los de las ciudades de Pamplona, Barcelona, Madrid y Tenerife, la generalidad de los monumentos fueron de gran pobreza. Otros de cierta complejidad como los dedicados al Alcázar toledano y al pueblo de Paracuellos del Jarama sólo fueron proyectos.

⁵ Tampoco en la participación en las Bienales de Venecia de 1938, 1940 y 1942 hubo las suficientes diferencias como para que podamos establecer una clara distinción entre los pabellones españoles anteriores y posteriores a 1939.

SONETOS DE LA VICTORIA DE ESPAÑA,

POR DIONISIO RIDRUEJO



I
LA lamento de síbil cumple en la tierra
su lamento sobre la muerte:
ya vino, amor, la vida a consueño
por el amor como de la guerra.

Venid el triunfo y amoldado el alma
minutos sobre la flor y el llanto viente
el alma que ha llegado a consueño
en tanto duelo que el llanto destierne.

Ay, España, qué júbilo tan grave
cuando en un año a la esperanza cae
el tiempo en cruel amonición.

Cuando el silencio sustituye al voz,
cuando el claro el viento suena
y palma y arbor que el viento.

II
DEJA que el cansado vuela a su destino
y recorre la sangre en compaña
por una larga estada de España,
pública del honor de su victoria.

Dijese en el canto de la gloria,
no en el silencio de los que la acompaña,
sino en la fe y delirio entera
que sigue la patria con la memoria.

Dijese sobre los ríos, en la arena,
de la truchada mojada, que suena,
inmemorable, a su andar entera.

Y plantar su presencia compaña
dónde la muerte en jardines cae
al filo del viento viciante.

III
DILATA el alma libre en la llama
asustada de paz, dulce voz,
y conjetra de luzes van
la honrada majestad de tu bravura.

Abel que se puso a la ternura
de un prado en sol y delicado amor
¡Oh trinidad de las cosas! ¡Oh dadas
del lado bismarck tras la aventura!

Aprende tu sangre; no siempre
te puso militer en dure almas,
y, al nuevo tiempo del dolor, avoca.

Sea tu sola voz que te acompaña,
ya que la gloria presta su instrumento
al pueblo en luz que se rigió almas.

IV
OH voz de los siglos, suena y dala,
suena de la España sin consueño,
¡qué ojo de salud viera tu duelo
sobre la tierra dilatada y suela!

¡Dónde habéis—oh, príncipe—cuando, cuando,
el canto caído, sucesivo el viento,
suena el punto de nuestro cielo,
en pompa militar, el alto agudo?

Ya, España, miro tu alegría vuela
por lunares chlar sin consueño;
en lunares almas tu alabanza;

¡ tu vida buena siglo, alabando
y cuando en el fiero amonición
la sed primavera de la esperanza.

V
Oh pueblo, amonición tu cuando
para el consueño de la sangre almas
en el síbil que delicia el alma
espaldar de la vida alta y vicia.

¡ Québre el cristal ardiente en amonición
sobre de salud en tu consueño
cuando vuela el honor, sustituye
una lágrima del hierro, a su destino.

¡ Oh, síbil síbil, consueño del viento,
campana suena si por la dicha,
cuando de los siglos viciante.

Sobre las tierras libres y viciadas
de muchedumbre humana y religiosa,
de justa paz y podero hechados.

VI
CUANDO al claro el viento suena
y palma y arbor que el viento
dónde la muerte en jardines cae
al filo del viento viciante.

Ya que la gloria presta su instrumento
al pueblo en luz que se rigió almas
y punto en el fiero amonición
la sed primavera de la esperanza.

Sobre las tierras libres y viciadas,
de muchedumbre humana y religiosa,
de justa paz y podero hechados.

con olivo y laurel en las espadas,
dices España, viva y viciante,
nuevamente alar y sin medida.

(Página ilustrada por Benjamín Palencia)



Benjamín Palencia, ilustración de «Sonetos de la Victoria de España», de Dionisio Ridruejo,
Arriba, 31.3.1940.

nuaron siendo el mecanismo expositor de las manifestaciones artísticas tradicionales y apenas sí se presentaron obras militantes. El Museo Nacional de Arte Moderno continuó dedicando su colección permanente a la pintura decimonónica y aunque hubo algunas adquisiciones de obras coetáneas, tanto académicas como no, de artistas consagrados y de otros en vías de imponerse, no fueron suficientes para actualizar sus fondos. También en las exposiciones temporales se concedió una gran importancia a la pintura del siglo XIX, pero el museo además cedió sus locales a artistas contemporáneos y lo hizo en una dirección doble y opuesta, al acoger tanto los Salones de Otoño, controlados por la conservadora Asociación de Pintores y Escultores, como los de los Once de la Academia Breve de Crítica de Arte.

La política artística franquista se desarrolló de forma discontinua y asistemática. Las actuaciones de los diversos organismos competentes pertenecientes a Interior, Educación, Trabajo y Falange, no siempre bien conectados entre sí, fueron, por la falta de unas directrices comunes, medidas aisladas. Pero con todas sus limitaciones se puede distinguir una dualidad a la que ya nos hemos referido.

Inicialmente la finalidad de la política artística fue más propagandística que encaminada a la creación de un estilo, que por otra parte nunca estuvo muy claro en qué consistía y cuáles eran sus caracteres. Así no es extraño que las primeras exposiciones organizadas por el régimen (Bilbao y Valencia en 1939, Madrid en 1943) fueran pretextos para presentar una propaganda antirrepublicana y falangista antes que franquista y que en ellas figurasen obras y artistas de reconocido prestigio, junto a otros menos conocidos, que habían expuesto —unos y otros— en muestras oficiales organizadas por la república (incluso algunos habían colaborado o apoyado a la república durante la guerra).

La inviabilidad de un estilo franquista —a no ser que el estilo fuese precisamente su ausencia, al ser sustituido por el gusto burgués— se debió a varias causas: el escaso interés del régimen por las artes plásticas a las que apenas apoyó económicamente, el predominio en el arte español de antes de la guerra de la tradición, el conservadurismo y la academia frente a la endebles de los movimientos de vanguardia coetáneos, la falta de un debate sobre el arte y la cultura en el bando franquista durante la guerra. Otra razón, que debe ser estudiada más detenidamente, es la contradicción que existió en el seno del régimen entre modernos y conservadores, pues al poner el arte al servicio de la propaganda política, el sector moderno —que fue desde el principio el principal responsable de ésa— hizo inviable la existencia del estilo. Aunque se apoyaron en artistas militantes afines a sus postulados, acudieron también a los artistas más representativos de los conservadores y académicos. Y lo hicieron debido a que las obras de éstos eran más fácilmente utilizables ideológicamente para la transmisión de los valores de orden, claridad, respeto a la tradición y otros en esa misma línea, propiciados por el franquismo.



José Aguiar, ilustración en *Si*, 29.3.1942.

Las dos políticas que hemos señalado convergieron en unos momentos —el más significativo fue la Exposición de Arte Español en Buenos Aires en 1947 en la que se produjo un compromiso entre los partidarios de una renovación —la propiciada por la Academia Breve de la Crítica de Arte⁶ y los conservadores— y se distanciaron en otros, para, finalmente, separarse definitivamente al mismo tiempo que desaparecían los intentos de consecución de un estilo franquista al modificar el régimen —sus responsables culturales e ideológicos— su política, decantándose por la instrumentalización de cualquier tipo de arte que ya venía ejerciéndose. La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951⁷ fue la manifestación de la apuesta de la oficialidad del régimen por el arte renovador (*ma non troppo*) y el

⁶ La aparición de la ABCA fue bien aceptada incluso por críticos y artistas muy alejados de sus planteamientos, sin que existiese un sentimiento de que esa organización se opusiese al arte conservador. Habitualmente se ha presentado a la Academia como una entidad independiente del mundo artístico oficial y como la principal responsable de la modernización del arte en la postguerra. Ambas atribuciones son erróneas, pues sus contactos con responsables de la cultura franquista y con intelectuales falangistas del régimen son innegables, incluso algunos pertenecieron a ella, además de que no siempre mantuvo la defensa de la modernidad.

⁷ Alberto Ruiz Giménez, ministro de Educación, pronunció para la inauguración unas palabras en las que expuso como principal tarea del Estado para con el arte, la educación del sentimiento estético de la población, lo cual debía hacerse evitando tanto el indiferentismo agnóstico como la intromisión totalitarista. Para conseguirlo debía partirse del reconocimiento de la autonomía del arte, pero sin renunciar a la lucha contra el materialismo y a favor de un arte cristiano, guiándose por el ideal de la búsqueda de la Verdad, el Bien y la Belleza.

definitivo abandono del arte de tendencia y del academicista, lo que se hizo claramente patente con la polémica cultural que la acompañó, así como con el innegable fin político del certamen.

Durante la guerra civil y los dos años sucesivos en la política artística tuvieron un papel más destacado los representantes de los modernos, pero vieron frenados sus esfuerzos por unir arte (no académico) y política por la presión de los conservadores que copaban casi todos los puestos de importancia en las organizaciones culturales y artísticas —Reales Academias, Escuelas de Bellas Artes, asociaciones...— al igual que lo habían hecho antes de la contienda. La preeminencia de los conservadores en todo el arte fue mayor en el periodo de 1945 a 1948.

Tanto los que venimos llamando modernos como los conservadores propugnaron la unión de la política y el arte, pero mientras los segundos, que eran mayoría y contaban con una amplia aceptación social, lo hicieron sin que ello acarrease ningún cambio en su práctica artística, limitándose sencillamente a añadir discursos políticos a su academicismo, atribuyéndose la patente de españolidad al presentarse como los auténticos continuadores de la tradición realista de nuestro arte, los primeros pretendieron —sin lograrlo—, conseguir un nuevo arte para la política del régimen.

Pero, limitarnos a las actuaciones oficiales para conocer las relaciones entre arte y poder franquista sería erróneo e insuficiente. Es imprescindible rastrear la existencia de la teorización fascista del arte contemporáneo y observar la cultura artística de aquellos años. La teorización fascista del arte más temprana fue la de Giménez Caballero. Este escritor en diferentes textos, pero especialmente en sus ensayos de 1935 agrupados bajo el título *El arte y el Estado*, expuso su teoría de la crisis del arte occidental debida a la máquina, al purismo y al mercado; es decir, a los nuevos medios de representación y de creación de imágenes que desplazaban a las artes tradicionales, a la restricción de temas artísticos unida al arte exclusivamente para iniciados, y a la ausencia de mercado, consecuencia de lo anterior, que hizo que los artistas se dirigiesen al Estado en busca de encargos. Condenó el cubismo por considerarlo un arte de minorías con un fin crematístico. Defendió la superioridad de la arquitectura, identificada con el Estado, sobre las demás artes, presentando el Escorial como paradigma de la arquitectura fascista. Criticó a los artistas por recurrir al Estado liberal y a éste por proteger un «arte falso y de pacotilla», al entender su función como beneficiencia a los artistas o como compadrazgo. Equiparó al político y al artista. Y, como hicieron otros intelectuales fascistas y algunos de aquellos que se encontraban en los antípodas de éstos, concibió el arte como propaganda e instrumento de lucha.

Durante la guerra, y especialmente desde las publicaciones falangistas, se escribió sobre la identificación del arte con la propaganda y sobre la deshumanización de aquél, con el consiguiente divorcio entre arte y público. Además se propugnó la necesidad de que en el arte existiese un sentido católico, una vinculación con la tradición y un espíritu popular.

En la postguerra se continuó con lo indicado, insistiendo como tema principal en la progresiva decadencia del arte occidental y en la pérdida de la espiritualidad desde el impresionismo, atribuyendo ambos hechos principalmente a la acción de los vanguardistas. El remedio a esos males y a otros similares se encontró en la puesta del arte «al servicio de nobles metas», defendiéndose un arte nacional, educador de la población, con una función social y política y, por supuesto, poseedor de un espíritu religioso. No todos los fascistas españoles propugnaron el mismo tipo de arte como el más apropiado para la «Nueva España». Las opciones principales fueron el arte conmemorativo, incluyendo en él la pintura de historia, el retrato y los monumentos, y el arte de «trascendencia temática» que nunca se acabó de explicar con claridad. Básicamente defendieron un arte naturalista y de corte académico que fuese fácilmente comprensible por las masas, pero también hubo teóricos, críticos y artistas fascistas o cercanos a ellos que rechazaron el academicismo reinante y defendieron un arte portador de algunas novedades formales.

La crítica del arte, campo fundamental de la cultura artística contemporánea, fue más resultado que causa de la marcha del arte, manifestándose fuertemente en ella la politización existente. En líneas generales, tras un primer y dilatado periodo en el que la crítica, prácticamente de forma unánime, se caracterizó por la presencia en sus juicios de dos constantes integristas (la felicitación por haber dejado atrás una época de desorientación artística al seguir a ciegas las modas extranjeras abandonando la tradición española, y la condena de las vanguardias⁸ a las que intencionadamente se sobrevaloró), se pasó a un segundo periodo, iniciado en 1947-1948, en el que la novedad más sobresaliente fue la aparición de una crítica que, sin desvincularse de planteamientos políticos, se mostró claramente a favor de la renovación de arte y de la propia labor de los críticos, llegando una minoría hasta la aceptación del arte no representativo y la defensa de las vanguardias⁹.

En ambos periodos la crítica estuvo dividida en tres bloques con frecuentes y múltiples contactos entre sí. El bloque más propiamente fascista —por lo que respecta a la ideología de sus componentes—, propuso un arte humano, espiritual, español y comprensible. Un segundo periodo fue el de los conservadores y reaccionarios, partidarios a ultranza del academicismo y nostálgicos de la pintura de los artistas de la dictadura primorriverista. En el último bloque, el de los disconformes, participaron

⁸ Salvo para una minoría de los críticos, los movimientos de vanguardia eran escasamente conocidos, de ahí el concepto tan pobre que se tenían de ellos, que era casi meramente de sus aspectos formales. Además, muy frecuentemente todas las vanguardias se reducían al cubismo. El rechazo del arte vanguardista se hizo generalmente de forma burda, pero también algunos críticos se apoyaron en las teorías de Ortega y Gasset.

⁹ Por las mismas fechas apareció una crítica independiente —dentro de las limitaciones impuestas por el régimen— especialmente en Barcelona.

críticos de los dos anteriores en desacuerdo con el arte del momento, pero mientras algunos fueron posibilistas, por cuanto vieron posible una renovación artística sin cambios drásticos en la cultura artística, e incluso para algunos en el seno del franquismo, una minoría lo consideró imposible. Ésta y los artistas que rompieron con lo establecido serían los que en la década de los cincuenta y en las sucesivas protagonizarían la renovación real del arte español contemporáneo durante el franquismo.

ARTE Y POLÍTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

Sketch escénico finisecular

(El apuntador sugiere algunos temas claves
sobre el problema de las relaciones arte y
política en el caso español)

Jaime Brihuega

Todos han puesto excusas para abandonar la sala pero, finalmente, han debido quedarse. Todos menos, el barbudo que se quedó dormido las dos últimas décadas y, desconociendo las más mínimas reglas de etiqueta intelectual que se han ido imponiendo durante esos años, continúa diciendo que todo arte es político, ya sea el Valle de los Caídos, los dibujos de Pepe Ortega, el blanqueo de imagen que, a través de la permisividad hacia el Informalismo, supusieron las Bienales Hispanoamericanas de Arte de principios de los cincuenta o la mismísima evidencia de la falta de contenido político en el arte. El antiguo demócrata-pero-antimarxista, que ya en aquellos años se las veía venir, ha reaccionado ante estas palabras como el perro de Paulov y, con aspecto de poseso, se ha puesto a declarar que Dionisio Ridruejo fue un espejo de libertades, que la historia del arte debe ser una antología de obras buenas-en-sí-a-pesar-de-lo-del-mercado-y-de-su-

ideología, ha aireado veinte o treinta nombres de la historia de la derecha modernizadora y ha terminado con un *finale* apasionado, haciendo bailotear sobre la pista, perfectamente conjuntadas, marionetas con las caras de Ortega, de D'Ors, de Laín Entralgo y de algún que otro bigotillo del Régimen tildable de liberal, los ha hecho bailotear sobre las toscas ruinas del sociologismo mecanicista. Tanta brutalidad primaria en la pareja de argumentadores, tanto recuerdo de patillas y de pantalones campana, tanta memoria peligrosamente próxima, provinciana y periférica, han hecho enrojecer de vergüenza a una concurrencia que, si ya estaba incómoda, ahora no sabe dónde mirar. Sentados contra su gusto en torno a la mesa, reciclados, supervivientes, crisálidas de dignidad laberínticamente construida, los presentes rebuscan, ante lo inevitable, los hilos de un posible discurso, de una simple ocurrencia. Inoportuno año éste para revolver la memoria. Escarbar la menor evidencia de los hechos históricos o de lo que han escrito sobre ellos, puede quebrar la compostura del escepticismo agónico, descomponer figura a los que colaboran con la máquina modernizadora del último decenio, situar en números rojos a eruditos que hoy viven sin acoso, o dejar literalmente desnudos a los que presumen seguir echando de comer la pollos de la lucidez. Difícil año e inoportuno país éste que ahora, rasurado y libre de complejos, procura publicar en edición bilingüe. Que mala suerte que Torres García, cuyos cuadros ornamentadores de paredes despejadas andan por las varias decenas de millones, tuviera asuntos con la Lliga, conscientemente o no, antes de la caída del caballo que hacia 1917, le produjo la amistad con Barradas¹. Qué mala suerte que a Ponce de León lo fusilaran por falangista², que el siempre banal Soria Aedo presentara en la Nacional

¹ Para este primer capítulo sustancioso de nuestras relaciones entre arte y política cf. Lubar, R.: «*Arte Evolució: Joaquín Torres García y la formación social de la vanguardia en Barcelona*», en el Cat. de la Exposición *Barradas-Torres-García*, Madrid, XI-XII-1991, G.^a Guillermo de Osma, texto que analiza explícitamente las relaciones y contradicciones entre Nacionalismo catalán, *Noucentisme* y vanguardia, así como el grado de consciencia del artista en uno de los primeros diseños políticos explícitos de ideología artística emblemática, producido en uno de los momentos críticos de la historia política catalana. Para una visión panorámica del momento cf. Fontbona, F. y Miralles, F.: *Del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona, Ed. 62, 1985, que recoge amplia bibliografía sobre el tema.

² Ponce de León es uno de esos artistas sobre los que aun está pendiente un estudio monográfico. Junto con ciertas cosas de Angeles Santos o Rosario Velasco, su pintura representa la mejor asunción de la estética alemana de la Nueva Objetividad y del Realismo Mágico, aunque no ajena a las sensibilidades peculiares que el Surrealismo engendró en la España de los años treinta. Activo colaborador del movimiento renovador y de «La Barraca», se afilió al Falangismo, por cuya militancia fue fusilado en Madrid, en 1936. En un país donde la confrontación entre tradición y modernidad alcanzó perfiles tan duros, casos como el de Ponce de León, Pancho Cossío, González Ruano, Víctor de la Serna, Eugenio Montes, el propio Giménez Caballero y muchos otros valedores del vanguardismo que luego militaron en el bando de Franco, impide asumir el problema del arte y la política desde presupuestos simplificadores. Cf. Mainer, C.: *Falange y Literatura*, Barcelona, Labor, 1971; Bassolas, C.: *La ideología de los escritores*, Barcelona, Fontamara, 1975. Carmona, E.: Texto del catálogo de la exposición *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España 1900-1936*. Francfort, Schrin K., 1991.

del treintaicuatro un cuadro denunciador de las turbas de la Revolución de Asturias³, que Caballero hiciese surrealismo en *Vértice*⁴, que el lenguaje de Aguiar sirviera de emblema a Franco y la República⁵, que Fisac haya sido

³ Soria Aedo es un representante genuino del figurativismo naturalista imperante en las exposiciones oficiales del primer tercio de siglo, tema al que no se ha dedicado aun un análisis relevante. Su pintura lo lleva hasta extremos que rayan una retórica de grosería intencionada, algo que aseguraba al público burgués una distancia sociocultural, visible y morbosa, a la hora de consumir el inagotable anecdotismo de la pintura regionalista de tema rural o de tipismo y marginalidad urbana. El figurativismo naturalista hacía gala de una tajante desvinculación entre arte e ideología. El mencionado cuadro, cuyo título fue, simplemente, *Composición*, representa a las «hordas» destrozando una imagen de Cristo y tratando sacrílegamente ornamentos religiosos. Una clarísima alusión a la Revolución de Asturias que revela la ideología política larvada en gran parte de la inofensiva pintura académica. Las primeras exposiciones oficiales los años cuarenta, en una etapa de rigor ideológico fuera de toda duda, vuelven a presentar, salvo contadas excepciones, obras aparentemente indemnes a cualquier contaminación ideológica, así como repiten el grueso de los nombres que habían rellenado las de la República, cuya fuerte dinámica política fue también innegable. Cabe entonces preguntarse por el papel ideológico e incluso político de este arte oficial cuyo parámetro fundamental fue la omisión o la tergiversación de una realidad que representaba su continuo referente. Tienta desempolvar el concepto de alienación. Cf. Brihuega, J.: *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid, Itsmo, 1981, pp. 132 y ss.

⁴ *Vértice* fue una revista falangista editada entre 1937 y 1946. En ella colaboraron artistas como Sáez de Tejada, que también había militado en la vanguardia, Teodoro Delgado, Olasagasti, Acha y el mencionado José Caballero. En los años treinta, Caballero también había colaborado en «La Barraca» y mantenido una estrecha amistad con Lorca, Alberti y otros intelectuales de izquierda. Su plástica surrealista de época republicana pasó a glosar, desde *Vértice*, la cultura de la «Cruzada». También lo haría participando en el famoso libro colectivo *Laureados de España*, Madrid, «Año de la victoria». Un análisis minucioso de las relaciones de Caballero con el régimen de Franco puede verse en la tesis doctoral (inérita) de Ángel Llorente: *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, Madrid, 1991, U. C. de Madrid, uno de los trabajos documentados de cuantos se han realizado hasta el momento sobre las relaciones entre arte y política en la España del siglo xx. En cualquier caso, las relaciones entre vanguardia (y sobre todo Surrealismo) y fascismo en España constituyen un aspecto crucial de la cuestión.

⁵ Cada vez parece más claro que el telón de fondo que posibilitó la extensión masiva de los realismos de nuevo cuño (realismos de toda índole), en los años treinta, fue la conciencia generalizada de que la República había impulsado la necesidad de una global puesta a punto modernizadora de la cultura española. Sin que llegara a haber una operación política consciente dirigida por el poder, sino más bien todo lo contrario (cf. Bozal, V.: *Pintura y escultura españolas del siglo xx. 1900-1939*, Madrid, E. Calpe, 1992, y *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid, Península, 1967. También Carmona, E.: Op. cit. pp. 71 y ss.). Las componentes de estos realismos fueron diversas y contradictorias entre sí: vuelta al orden de las primeras hornadas ultraístas y de la vanguardia catalana de fines de la segunda década, importación de los nuevos realismos italianos, franceses y alemanes de los veinte, resurrección de los rescoldos del Noucentisme catalán y nueva configuración de la pintura vasca, primera opción para los vanguardistas jóvenes, aparición de los realismos de vocación crítica, social y política y «modernización» cómoda del acosado figurativismo naturalista de las exposiciones oficiales. Se produjo el espejismo de un auténtico «territorio de encuentros» que, aunque ya se adivinaba desde la Exposición de la Sociedad de Artista Ibéricos de 1925, cristalizaría ahora asociado con un fruto del fenómeno Republicano. Aguiar fue uno de esos artistas que, desde las plataformas oficiales respondieron las ondas de esta sensibilidad. Iconografías aparte, los elementos formales de su lenguaje se mantendrían durante la postguerra, siendo pasto de asociación con ciertos elementos de la cultura pictórica del fascismo italiano. El caso de Aguiar

del Opus⁶, que Dalí se haya muerto de risa con los ademanes de los políticos españoles, desde el anterior dictador hasta los activos durante su propia muerte⁷, que el posible alquiler de retales de la Guggenheim se haya convertido en una cuestión de Estado cuajada de vergonzantes juicios apodícticos⁸, que esta relación de hechos, estrafalaria y malintencionada, se pueda hacer aplastante si se formula con extensión y coherencia... Qué mala suerte, porque decir algo sobre arte y política en España sabrá siempre a poco si no se escribe un voluminoso libro, o no sabrá a nada si se dice desde los presupuestos desconcertados y huérfanos de nuestra contemporaneidad.

Uno de los presentes rompe el fuego y aporta un dato: Moisés Huerta realizó, en 1936, un relieve para el Hogar de huérfanos de milicianos de Bilbao titulado «Potencias patrias»; en 1938 tenía terminado el monumento a Mola que, por suscripción popular sería emplazado en la plaza de los Mártires de la misma ciudad (hoy retirado)⁹. Acompaña la anécdota de una risita que pretende, infructuosamente, suavizar el terrible silencio general.

no es único, por lo que está pendiente un análisis de las contradicciones, extravagancias e incapacidades con que los poderes políticos han solido asumir en España el control o la influencia sobre el sentido emblemático de la producción artística. El caso de la Dictadura de Primo de Rivera, lecho de vanguardias, es el caso más paradójico y el ejemplo más palpable.

⁶ La activa incidencia del Opus Dei en la política y en la economía española durante el Desarrollismo tuvo también importantes repercusiones en el ámbito de la cultura, el mundo editorial, la universidad y, por supuesto las artes plásticas y la arquitectura. Tema difícil por lo inaccesible de determinados datos, documentos y sinceridad de los testimonios orales, es otro capítulo pendiente. Responsables del Ministerio de Cultura, críticos de arte, jurados y publicaciones especializadas, vinculados todos con el Opus Dei, o colaboracionistas con esa máquina de poder, atraviesan estratégicamente la historia del arte español de aquellos años. Algo que trasciende la anécdota de aquella sonada exposición *San José en el arte*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, I-II-1972.

⁷ En 1964 Franco, necesitado de figuras que suavizaran su aislamiento internacional, concede al padre de *El juego lúgubre* la Gran Cruz de Isabel la Católica. en 1989, el entierro de Dalí en su museo de Figueras cerraba, con broche de oro, la cadena de esperpentos surrealistas que siempre ha producido las relaciones de Dalí con los sucesivos poderes políticos españoles. Estas mismas relaciones constituyen una de las producciones más sabrosas del universo dalidiano: desde importantes políticos autonómicos «haciendo sala de espera» en Púbol, y a veces infructuosamente, hasta políticos de la administración central, ferozmente antidalidianos, expresando los a su arte, pasando por los escolares de Figueras en manifestación de reclamo de *El gran Masturbador*.

⁸ Todavía es pronto (y no sería elegante) para desvelar la trama interior de la operación Guggenheim en España, cuyo desenlace definitivo todavía no se ha producido. Pero me atrevo a garantizar que constituiré un capítulo fundamental en cualquier estudio de historia de las relaciones entre arte y poder, o en cualquier ensayo sobre ideología y arte en la España del siglo xx.

⁹ Cf. Bazan de Huerta, M.: *El escultor Moises Huerta 1881-1962*, Bilbao, BBK, 1992. Lo importante de esta anécdota es que no se trata en absoluto de un caso aislado, sino un comportamiento frecuente cuyo análisis no puede limitarse a tentadores epítetos de descalificación. Algo, al menos, nos dice del perfil ideológico de la figura sociológica del artista español medio. Alguien que todavía no ha asumido el papel de protagonista en todos los campos del pensamiento que reclamaron para sí los artistas de la vanguardia foránea.

Otro, con cara de conejo, añade que algunos párrafos del fascista Giménez Caballero en *Arte y Estado*, los relativos a capitalismo y arte, son los mejores análisis marxistas que produjo la época¹⁰; obviamente no sabe cómo continuar, por dónde continuar, y prefiere callarse lo del interesante debate entre Renau, Alberto y Rodríguez Luna desde las páginas de *Nueva Cultura*¹¹, porque ya se ha escrito demasiado sobre ello. Un aplicado frecuentador de la colonia del Viso, pretende enhebrar la inexistente discusión con argumentos sobre la regeneración y modernización de España como fibra profunda del problema político de nuestro arte del siglo xx; pasa a hablar de Besteiro, pero se le nota que quiere hablar de Jiménez Frau, de Ortega para, finalmente, defender la política cultural del actual gobierno en materia de arte contemporáneo. Aparte de que la cosa no ha venido a cuento, se la estropea el de su lado que, con absoluto despiste, aprovecha la onda para anunciar, alborozado, el hallazgo de los auténticos guantes de cabritilla de Luis Cernuda en casa de los herederos de un insigne prócer del primitivo *Lobby* de la *Revista de Occidente*. Lo peor es que, en estos momentos, los asistentes ya han empezado a dar por buena la esquizofrenia autista con que se desarrolla la conversación, a tomarla como salida airosa. Como era de temer, se escucha lo de que la reforma del MEAC de Fernández del Amo fue más digna que la invertebración del CARS. A continuación se forcejea con lo de lo injusto o no del olvido de Canogar y Genovés. Tras dedicar la obligada referencia al Equipo Crónica, se elude el recurso de amarrar la discusión con el tema de las Misiones Pedagógicas, «La Barraca» o *La nueva España 1930*¹², por no dar nuevas oportunidades al necrófilo de los guantes de cabritilla. El silencioso búfa lo de la esquina izquierda cree llegada su oportunidad para lanzar diatribas

¹⁰ Cf. Giménez Caballero, E.: «El Arte y el Estado», en *Acción Española*, Madrid, II-III-IV-VI-VII-1935. Junto a un enloquecido culto de la nueva Italia, al anticomunismo, al antijudaísmo, al vitalismo irracionalista, al occidentalismo y a un cierto metafisismo religioso, Giménez Caballero desarrolló en esta serie de largos artículos, luego publicados bajo la forma de un libro, un demoledor análisis sobre las relaciones arte y mercado que ninguno de los textos que en la época publicó la izquierda se atrevió a llevar tan lejos... Con este autor, antiguo militante de la vanguardia que ahora pedía para sí un «sillón de inquisidor» en un futuro régimen fascista, las paradojas y contradicciones del compromiso político del arte en la España de los treinta llegaban a un verdadero paroxismo.

¹¹ Anónimo (posiblemente J. Renau): «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de *Nueva Cultura* al escultor Alberto», en *Nueva Cultura*, Valencia, VI-1935; Rodríguez Luna, A.: «Carta del pintor R. Luna a Alberto», en *ibid.*; Sánchez, Alberto: «Carta del escultor Alberto», en *ibid.*

¹² Cf. García Maroto, G.: *La Nueva España 1930*, Madrid, Biblos, 1927. Curiosa utopía sobre la política de las artes en una eventual República. Parte de las alternativas que Maroto proponía acabarían por cumplirse: la República, Juan de la Encina director del Museo de Arte Moderno, Manuel Abril comisario de la exposición panorámica *L'art espagnol contemporain*, que el gobierno realizó en París, en 1936, las Misiones de Arte del gobierno republicano, «La Barraca» de Lorca y Ugalde, las barracas de arte que en Galicia organizaron Seoane y Eiroa Barral, etc. Cf. Brihuega, J.: «Gabriel García Maroto y *La Nueva España 1930* que los españoles leyeron en 1927», en *Urano*, Zaragoza, VII-1987.

contra intelectuales y artistas orgánicos, el momento de desautorizar la metástasis de la cosa pública por las fundaciones y los patrocinios privados, de ajustar las cuentas a los artígrafos valedores del documento pro-Otan. Inicia su intervención con una defensa valiente del compromiso político del arte y del intelectual basada en la inexorabilidad de las funciones políticas de la cultura y, en consecuencia, habla de la importancia de revisar las relaciones entre arte y política a lo largo de nuestro siglo para reforzar intelectualmente nuestra actitud ante el presente. Dos cosas le frenan en seco. La primera importante: carece de modelos para polarizar el concepto de compromiso político. La segunda sarcástica: su argumento se parece terriblemente al empleado por Camilo de Mauclair cuando, en su *Farce de l'Art Vivant*, hacía gala de gallardo al defender el viejo academicismo frente a la emergente vanguardia¹³. El barbudo le apoya apasionadamente y termina de destrozarlo ante sus colegas. El antiguo liberal antimarxista, repuesto ya de la alucinación inicial y devuelto a su condición postmoderna, se limita a ironizar con una benevolente suavidad mundana. La reunión termina afablemente. Contarle al barbudo durmiente lo que ha pasado durante estas dos últimas décadas es un magnífico y constructivo pretexto para escurrir el bulto, realizando una acción buena y bastante acorde con la condición académica de los presentes. Baja el telón. Se encienden las luces. El público se marcha a Arco para tranquilizar su conciencia comprobando la evidencia del fulgor brillante de la nueva España de los 90, en la que el arte cumple su papel político: permitírnos ascender de clase mitológicamente con un golpe de taxi, formar parte de una tribu que, como la que consumió el Art Decó, mató a sus padres consumidores de *pompier*, sin por ello dejar de heredar los puntos estratégicos desde los que se dirige el cotarro. La larguísima cola a las puertas del recinto, con habitantes de todos los pelajes sociales, demuestra la inexistencia de la lucha de clases y deja el tema de las relaciones entre arte y política reducido a argumento para la exégesis del arte que se ocupa del SIDA, las liturgias de algunos grupos feministas, la imaginería de los hispanos integrados en el mundo anglosajón o, por qué no, para los estilemas del *graffitti*. Mientras, el durmiente, del brazo de su inicial agresor, pasea por la calle Almirante para renovar su vestuario y, bienintencionadamente aconsejado, decide especializarse en Minimalismo y en *Bad painting*. Por lo menos, los datos de lo primero le suenan bastante.

¹³ Cf. Mauclair, C.: *La farce de L'Art vivant*, París, Ed. La nouvelle revue critique, s/a (hacia 1929). Libro escrito en pleno declive del arte académico de las exposiciones oficiales, cuando las vanguardias comenzaban a instalarse en la ideología artística dominante.

LA ESTELA Y EL MURO

Valeriano Bozal

En una larga conversación con Martín de Ugalde dice Eduardo Chillida: «Yo, cuando cogí el hierro, no es, como alguien ha sugerido, que lo hice pensando que era un material nuestro, sino que fue intuitivo; fue una intuición, pero lo cierto es que yo hice mi primera escultura en hierro el año 1951, una estela funeraria en hierro que la tiene la hija de Chagall en Basilea, y le puse un nombre vasco, *Llarriak*; se llama así, «piedras funerarias», porque quería comunicar con nuestras estelas funerarias; yo había notado que allí teníamos nosotros, los artistas plásticos vascos, una raíz importante. Esta es la primera escultura no figurativa que hice. Es muy severa, no tiene que ver formalmente con las estelas, pero es maciza, muy poderosa»¹.

Años después, en unas declaraciones a José Mari Velez de Mendizabal a propósito de *Gure Aitaren Etxea*, afirmaba:

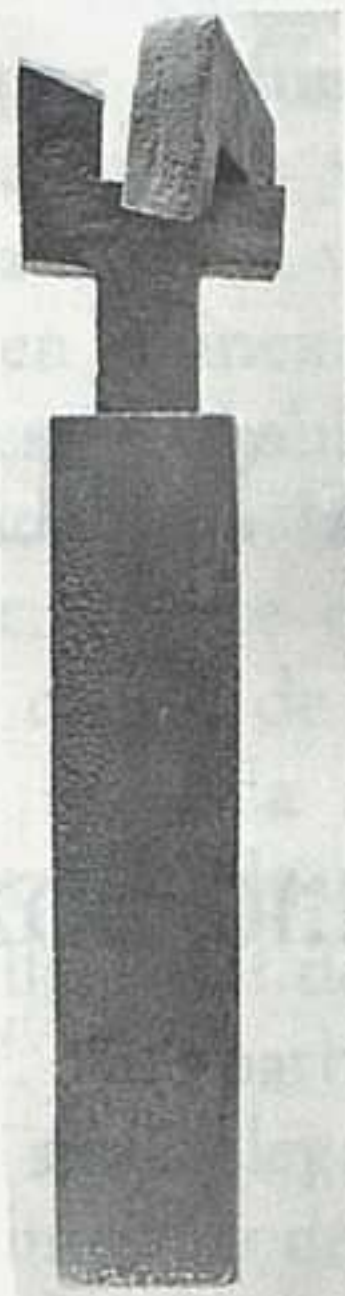
«El árbol de Guernica es un símbolo de identidad cultural. Pero antes de ser eso... ya era árbol. Antes de ser nosotros era roble».

También:

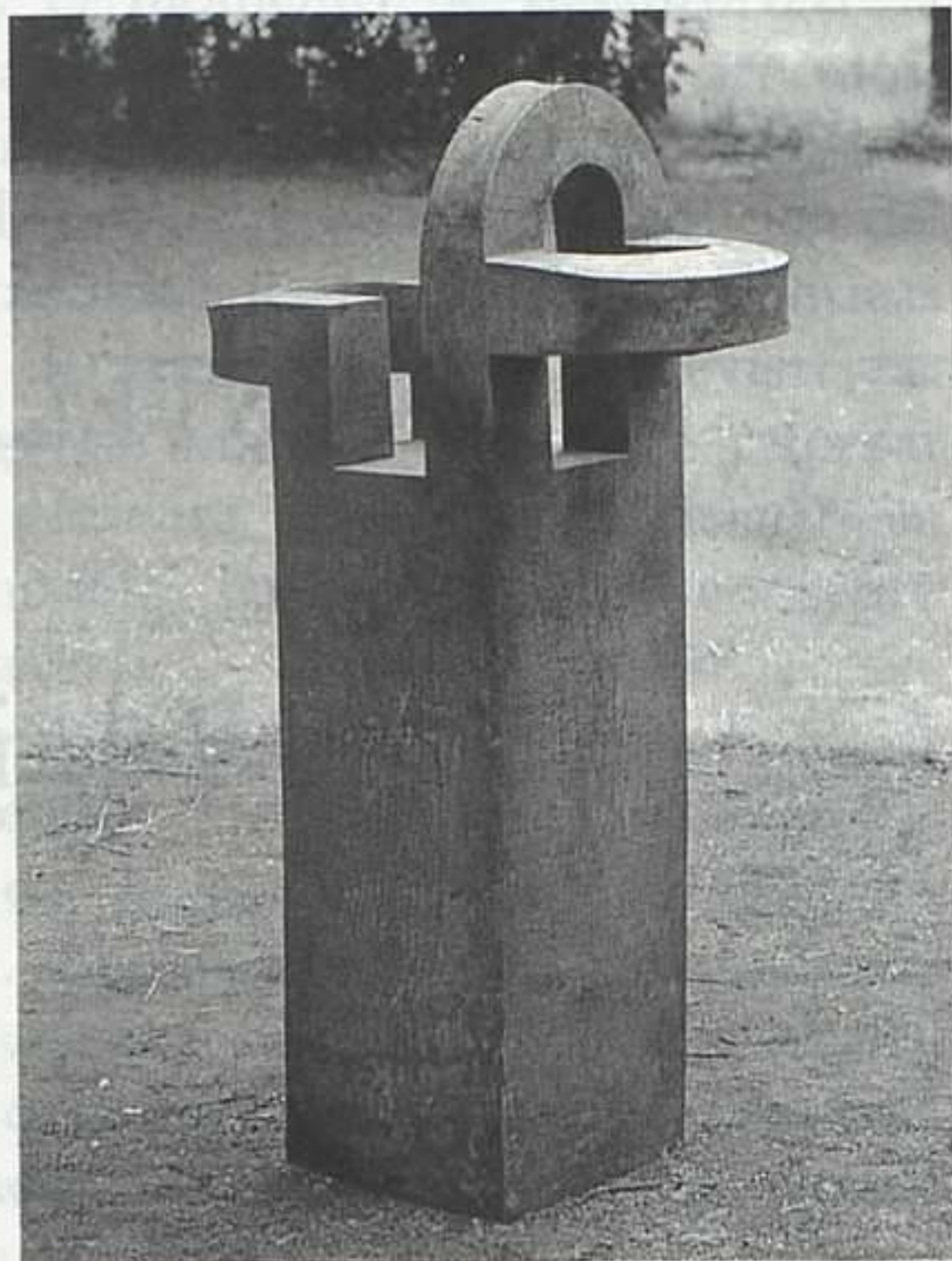
«Mi máximo respeto a ese Árbol, que es el corazón de Euskal Herria. Ese Árbol nos simboliza a todos nosotros. Nuestras raíces, nuestra comunicación con el cosmos»².

¹ Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida: escultor vasco*, Bilbao, Txertoa, 1982, 42-43.

² Eduardo Chillida, *Gure Aitaren Etxea*, Bilbao, Gobierno Vasco, Departamento de Cultura y Turismo, 1988, 97 y 88.



Eduardo Chillida, *Ilarik*, 1951.



Eduardo Chillida, *Estela de Gernika*, 1987.

Entre la estela funeraria y esta obra de Guernica han pasado muchos años, 37, los que van desde 1951 a 1988, sin embargo los puntos de contacto, formales e ideológicos, son evidentes: también en *Gure Aitaren Etxea* una estela, también maciza, igualmente poderosa.

Dos son las cuestiones que, a propósito de las declaraciones de Chillida, me interesan ahora. La primera es, si se quiere, de orden cronológico: 1951, comienzos de los años cincuenta, últimos años de la década anterior, ¿por qué en ese momento y quiénes además del artista vasco? La segunda tiene un sentido más explícitamente estético: la identidad nacional se define en relación a la naturaleza, en una propuesta que, creo, debe mucho al pensamiento romántico alemán, ahora bien, ¿es el único horizonte posible? ¿es un horizonte que todavía hoy, en 1988 o 1992, puede afirmarse³?, ¿es exclusivo de un pueblo y de sus artistas, no tienen otros pueblos posibilidad

³ No es Chillida el único artista que plantea estos problemas. No puedo olvidar la obra de Martín Chirino, esculturas que hunden sus raíces en los caracteres específicos de la naturaleza y el pueblo canarios, y ello durante un extenso período cronológico: su serie *Viento* a partir de 1961, la serie *Aeróvoro* en los años setenta, también en estos años la serie *Afrocán*, o la muy conocida escultura *Mi patria es una roca* (1987).

Al margen de la actividad de estos artistas, justo es señalar también que el desarrollo de las autonomías, la «construcción del estado de las autonomías», ha fomentado, muchas veces de manera institucional, una imaginaria que podemos llamar «autonómica» y que en ocasiones no es sino una enfática vuelta al localismo más periclitado. Ello no implica, sin embargo, que todo lo realizado al amparo de las instituciones autonómicas deba ser considerado en el marco de ese localismo. Algunas obras pueden adquirir incluso un marcado carácter paródico, tal es el caso, por ejemplo, de *Un canario más* (1989), de Juan Hidalgo, propiedad del Gobierno de Canarias.



Eduardo Chillida, *Estela a Salvador Allende*, 1974.

de acceso a esa relación que la define, no pueden otros artistas plantearse en términos semejantes o equivalentes?

1

¿Por qué en torno a 1951 y quiénes, o quiénes y por qué en torno a 1951? Basta echar una ojeada al arte de la época para darnos cuenta de que Chillida no es el único artista interesado en estos problemas. Tampoco en el País Vasco es una figura aislada, aunque sí la más radical y coherente. La construcción de la Basílica de Arantzazu es, desde el comienzo, algo más que un proyecto artístico o eclesial, Arantzazu se convierte en expresión de la identidad nacional y motivo de fuertes polémicas ideológicas. Chillida participa en la Basílica, también Oteiza, todavía inmerso en una estilística «post-Moore» —en su *Apostolario*—, que pronto abandonará para derivar hacia posiciones más radicales en el análisis de la cultura y la identidad vascas.

Fuera del País Vasco, en esos años realiza Manolo Millares sus pictografías. *Aborígen de Balos*, una de sus obras más conocidas en este período, es de 1952, inmediatamente posteriores son los muros. Las pictografías de Millares remiten directamente a las manifestaciones artísticas de los aborígenes canarios, de los que el artista se reclama expresamente, a las pintaderas que vió en el Museo Canario, también a la tradición indigenista que tuvo su mejor expresión en la Escuela Luján Pérez, antes de la Guerra Civil. Me interesa señalar este hecho y llamar la atención sobre esa tradición artística

para tener presente, en la originalidad de Millares, la persistencia de una continuidad histórica, continuidad que la Guerra Civil y la Postguerra habían interrumpido.

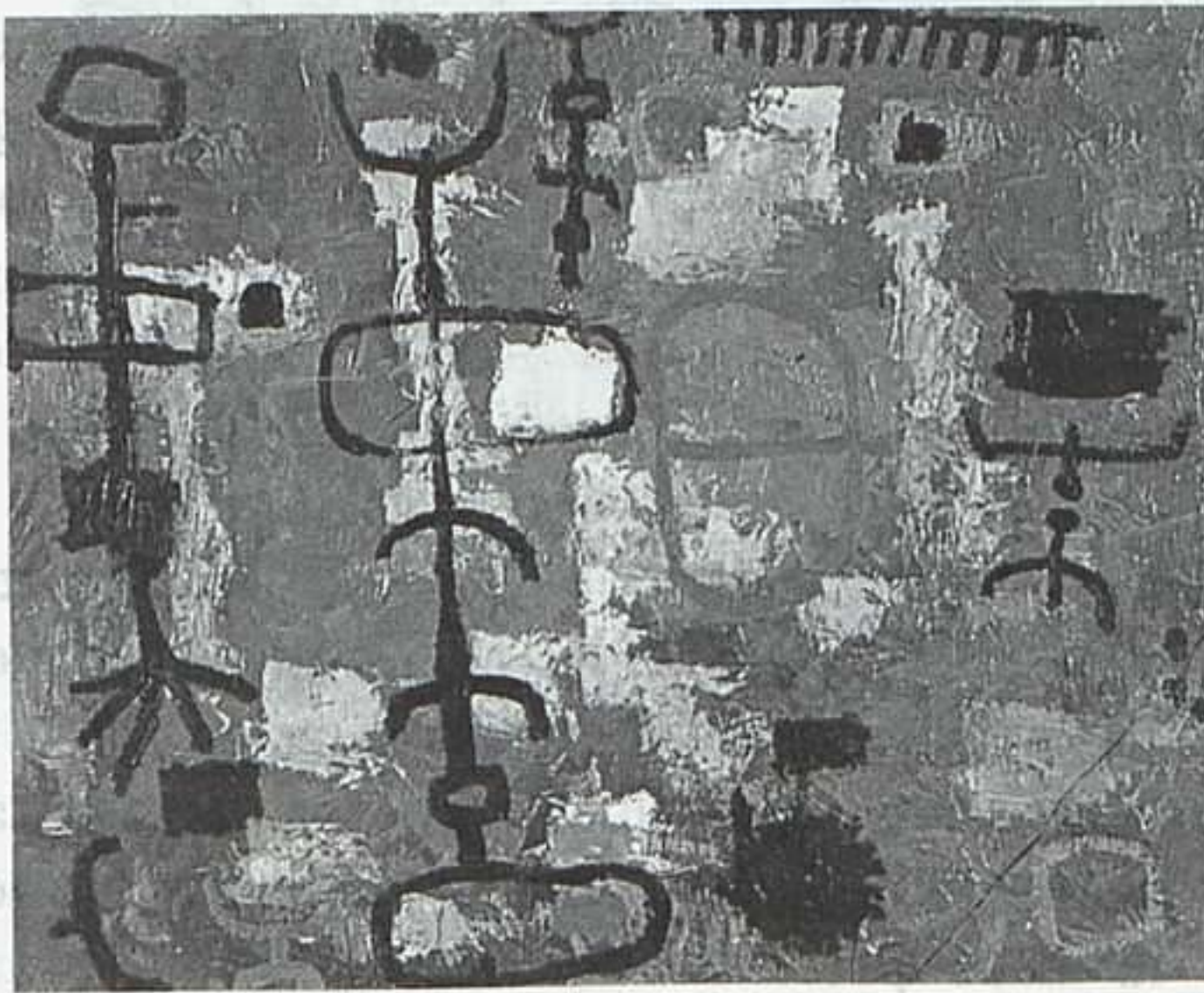
La obra que Millares hace en estos años nos obliga a pensar en la Escuela de Altamira. El recuerdo de la Escuela de Altamira está vivo en los primeros años cincuenta: la Escuela «sólo» fueron unas conversaciones mantenidas en 1949 y 1950 entre artistas y críticos, Ángel Ferrant, Eudald Serra, Eduardo Westerdahl, Luis Felipe Vivanco, Alberto Sartorius, Rafael Santos Torroella, José Llorens Artigas, etc., con la adhesión de Joan Miró y W. Baumeister, entre otros. La Escuela se afirmaba contra el nacionalismo, así lo señaló en su primera conclusión al explicar su nombre: «La Escuela se acoge al signo de Altamira, por considerarse signo de arte vivo, de arte fuera del tiempo histórico, de arte por encima de todo nacionalismo, representativo de una pintura que fundía forma y experiencia, de una pintura reveladora de gran capacidad de síntesis. Creemos que el pintor de Altamira era un clásico, entendiendo que clasicismo es capaz de aunar, eficazmente, líneas y volúmenes para que vivan, expresivos, por una eternidad incorruptible, con precisión perfecta, en la que no sea posible ni más ni menos».

Sin embargo, las obras de los que participan en la Escuela y se reclaman de Altamira no son tan lejanas a las de Millares, tampoco a las de Chillida. Bien al contrario, Millares y Chillida podrían ser artistas de Altamira. El rechazo del nacionalismo por parte de la Escuela tiene más que ver con la repulsa de un arte anecdótico y fuertemente académico —alentado por el Régimen político, por su política cultural—, que con esta vuelta al pasado, al mundo primitivo, incluso prehistórico, en el que ahora se trata de fundar la identidad nacional al margen de la anécdota, una vuelta que nos sitúa en los alrededores de Altamira, del «pintor clásico».

Por otra parte, la Escuela de Altamira, al igual que sucedía con las pictografías de Millares, enlazaba con la tradición artística anterior a la Guerra Civil, no sólo en las figuras de Westerdahl y Ferrant, o en la adhesión de Miró, también en alguna de sus posiciones ideológicas, en esa defensa de lo primitivo que, creo, podemos relacionar con la obra de algunos artistas de los años treinta: Alberto Sánchez, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna, etc. En la obra de todos ellos se afirmaba la «transcendencia» de una tierra característica de un ámbito específico —la tierra castellana—, al margen de lo anecdótico, y en todos se hacía evidente el diálogo con el surrealismo, lo que también es un rasgo de los intentos renovadores en Cataluña tras la Guerra Civil.

Entre todos, de *Dau al Set*. Si aceptamos las tesis de Gimferrer⁴, el grupo recoge el sentido magicista de una tradición catalana que tiene sus raíces en nombres ilustres: Lluís, Villena, Vilanova. El magicismo de Ponç,

⁴ P. Gimferrer, *Antoni Tàpies y el espíritu catalán*, Barcelona, Polígrafa, 1974, 22.



Manolo Millares, *Aborigen de Balos*, 1952.

de Cuixart, el magicismo de aquel primer Tàpies, el papel jugado por Brossa, pueden ser interpretados en ese marco, pero para mi gusto es forzarlos en exceso. Sin afán de polémica, creo que es posible y adecuado considerarlo en el marco de la tradición vanguardista catalana que se había consolidado en los años veinte y treinta, en la que el surrealismo tuvo un peso determinante. En este sentido, *Dau al Set*, del que no cabe excluir las notas señaladas por Gimferrer, se perfila como pretensión de enlazar con la vanguardia europea de esos años y con la catalana (y europea) de los anteriores.

El giro más importante se produce en la pintura de Antoni Tàpies. En 1953 inicia un camino que conduce directamente a sus muros. Podemos situar sus inicios en *Ocre-gris* y, después, en *Blanco con manchas rojas* (1954), sin olvidar, como más adelante se verá, obras como *Collage de las cruces* (1947), *Figura sobre madera quemada* (1948), etc., que en algunos aspectos pueden contemplarse como antecedentes de los muros. La hipótesis que aquí defiende es que los muros de Tàpies, tan diferentes de las pictografías y los muros de Millares, son equivalentes en este punto concreto: la expresión de una identidad nacional por vías diferentes a las tradicionales, caminos abiertos y no vías muertas.

Este tipo de problemas no es exclusivo del arte y el movimiento cultural en el País Vasco, Cataluña y Canarias, también se plantean en otras nacionalidades: Galicia, por ejemplo. En todas las nacionalidades tiene la tradición un peso enorme, condicionando tanto los términos del debate cuanto la orientación que los artistas dan a sus creaciones. En Cataluña de forma clara y contundente, en menor medida en Canarias, ha estado presente la vanguardia renovadora y han entrado en crisis los lenguajes convencionalmente ligados a la expresión de la identidad nacional (el *noucentisme* catalán a partir de 1915-1917, el indigenismo anecdótico y el costumbrismo canario, de una forma menos nítida, en los años de la

República). No ha sucedido lo mismo en el País Vasco, donde el lenguaje figurativo más «racial» continúa todavía muy arraigado, aunque la actitud política de algunos artistas vascos contribuye a desprestigiarlo, tampoco en Galicia. Aquí el movimiento nacionalista ha tenido una impronta cultural y artística muy fuerte, desarrollando un arte más conservador desde el punto de vista el lenguaje y profundamente radical en lo que hace al contenido ideológico (político y social).

La correspondencia entre Seoane, un artista exilado en Latinoamérica, y Carlos Maside, un artista que vive en el exilio interior, es buen testimonio de esta situación⁵. Cuando Maside recibe información sobre las obras que Seoane está haciendo en estos años, los primeros cincuenta, rechaza su carácter abstracto, los rasgos que en términos generales podemos calificar de vanguardistas, y lo hace precisamente en nombre de una necesidad: referirse al mundo gallego, a la tierra que es propia de uno. Seoane contesta esbozando una trayectoria distinta a la que concibe Maside, una trayectoria en la que el propio Maside ocupa el lugar de renovador y también lo hace en nombre del «arte gallego», al que su pintura se remite de forma expresa.

En resumen, por tanto, en torno a 1951 nos encontramos con posiciones diferentes que giran sobre un mismo asunto, la identidad nacional, y que lo resuelven siguiendo pautas distintas, determinadas en buena medida —aunque no necesariamente de forma directa— por la tradición cultural y artística. Entre todas, parece predominar aquella concepción que percibe los problemas de la identidad nacional en el marco de la relación (específica) con la naturaleza, en la línea trazada por el romanticismo alemán, una de las lecturas de Chillida, tal como indica a Martín de Ugalde.

¿Por qué sucede esto en torno a 1951? No me encuentro en condiciones de dar una respuesta taxativa a esa pregunta, pero sí de señalar algunos puntos que me parecen relevantes. En primer lugar, los de carácter histórico y político: el agotamiento del modelo político derivado de la Guerra Civil, que llevaba consigo un modelo cultural. No me resisto a pensar que existen también motivos de orden biográfico o, si se quiere, generacional: la Guerra Civil determinó el éxodo o el exilio interior de los más importantes artistas españoles del primer tercio del siglo xx, la interrupción brusca de los todavía incipientes movimientos renovadores y la hegemonía de actitudes académicas profundamente antivanguardistas; los artistas más jóvenes pretendían recuperar el cosmopolitismo renovador y vanguardista de los años anteriores⁶, recuperar la relación con los artistas que se habían ido o que permanecían en una situación marginal —tal como pone de manifiesto la

⁵ Luis Seoane, *Textos inéditos*, Santiago de Compostela, Universidade, 1991.

⁶ Aunque existe una muy abundante literatura sobre el arte español en torno a 1957, es mucho más parca la que se refiere a años anteriores. Creo que estos son años históricamente importantes, con una actividad que no se atiene a los tópicos habitualmente establecidos: la influencia de la pintura que se hace en París, por ejemplo, es factor determinante en la aparición de una «pintura abstracta» española, con nombres tan interesantes como Palazuelo, el primer Guerrero, Lagunas, Sempere, etc. La marca de esta abstracción no abandonará a



Antoni Tàpies, *Pintura*, 1955.

Escuela de Altamira— y, a la vez, atender al problema de la identidad nacional, uno de los componentes culturales de la lucha política (a la vez que factor político en el debate cultural).

Es en este punto donde más claramente pueden apreciarse las contradicciones. Los problemas relativos a la identidad nacional habían alimentado muchas expectativas artísticas durante el siglo XIX y buena parte del XX, resolviéndolas de manera diferente en cada caso: el sorollismo y el blasquismo valenciano, el modernismo y el *noucentisme* catalán, el nacionalismo social y fuertemente crítico de Castelao y, después, Maside, el figurativismo racial de algunos pintores vascos (Zubiaurre, Gustavo de Maeztu, Julián de Tellaeche, etc.)..., pero también el primitivismo indigenista cosmopolita, y en un momento dado próximo al surrealismo, del arte canario, el prometedor desarrollo vanguardista en Cataluña... El punto de partida de los artistas catalanes y de los gallegos o vascos no era el mismo. Mientras que en un caso se habían cumplido un proceso en el que los lenguajes tradicionales figurativos —y las ideologías a ellos ligadas— fueron desbordados y convertidos explícitamente en tradición decimonónica, en otros continuaban poseyendo una vigencia que hacía inexcusable tomarles como punto de partida. Sin embargo, la Guerra Civil y la política cultural de la postguerra tenían una virtud: ponían de relieve el obsoleto tradicionalismo de aquellos lenguajes y, precisamente, su fuerte componente ideológica.

Esta fue una de las razones de la originalidad de la «aportación» española al segundo vanguardismo internacional de los años cincuenta. Como si de una vuelta de tuerca se tratara, la historia repetía, con fisonomía diferente, algunos de los problemas ya suscitados en los años veinte y treinta: las cuestiones relativas a las identidades nacionales articularon su carácter específico con el lenguaje vanguardista y muy rápidamente, también en este marco, con la revisión de los tópicos dramáticos del gusto

Guerrero cuando se traslada a los EE.UU. (1949), quizá porque tampoco la pintura americana era ajena a ella.

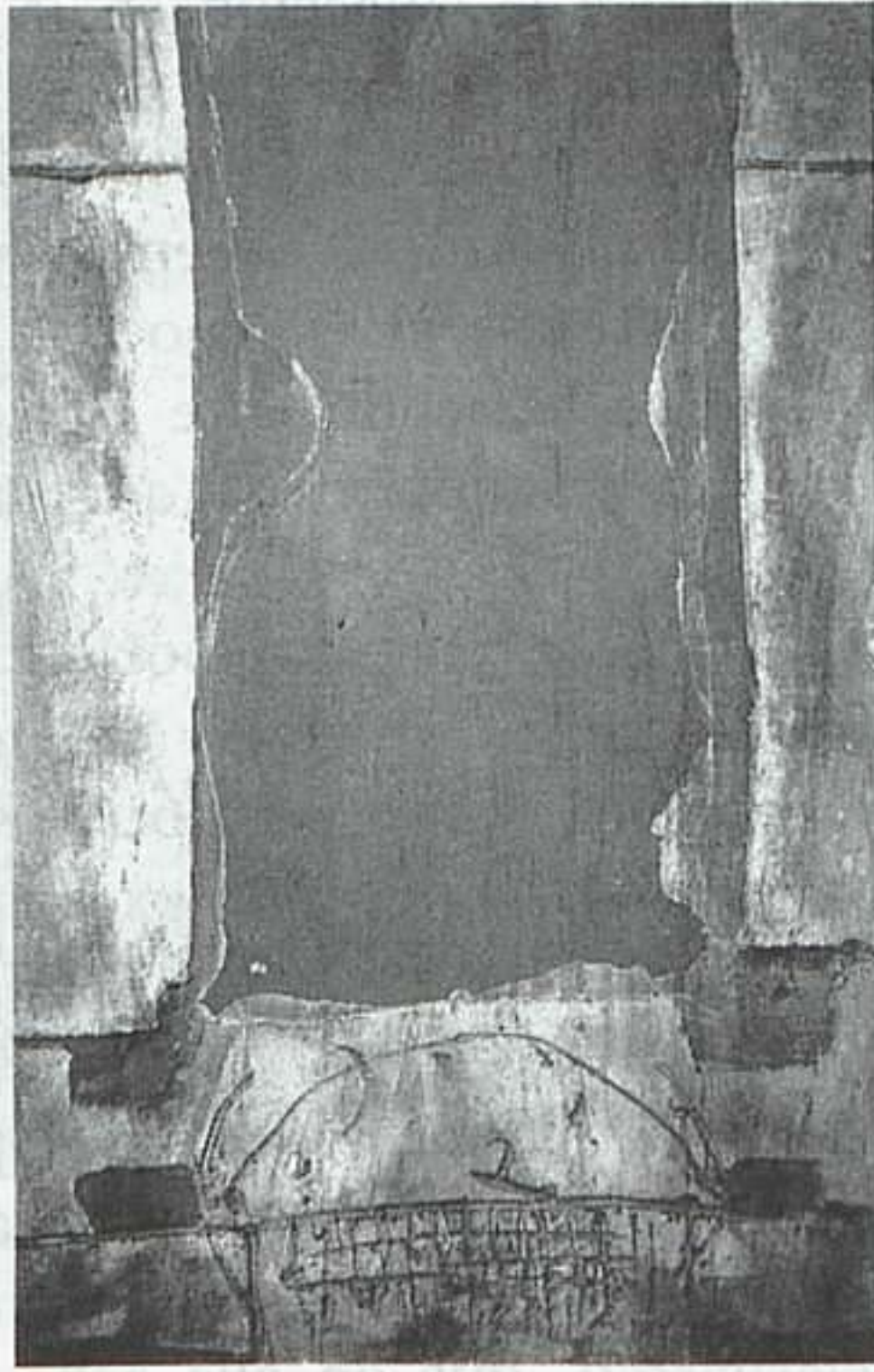
español: la evolución de Saura y Millares es, en este sentido, bien ilustrativa, como lo fue la recepción de *El Paso*.

2

Los caminos a través de los cuales se llega a la identidad nacional como problema plástico no son los mismos, también difieren las respuestas que se ofrecen. Lejos ya del costumbrismo anecdótico decimonónico, tres son los ámbitos en que se formula. Dos han sido mencionados y parcialmente expuestos —en los ejemplos de Chillida y Millares—, un tercero debe ser abordado con mayor detenimiento: Antoni Tàpies.

En la obra de Chillida el problema de la identidad nacional, sin el que difícilmente podría comprenderse su escultura, gira en torno a las relaciones con la naturaleza en el marco de las concepciones más características del romanticismo alemán. La evolución del artista vasco a partir de 1951 desarrolla ese horizonte y se plantea la posibilidad de alcanzar una unión con la naturaleza a través de elementos perceptivos, materiales, simbólicos, etc. Chillida se inscribe en una tradición que deriva el nombrar primigenio y creador de una percepción original, también creadora, en la que el espacio se convierte en morada. La delimitación artificial (artística) del espacio natural y en la naturaleza tiene que realizarse de tal manera que, lejos de acentuar la diferenciación y los límites, intente suturar la herida que el desarrollo histórico ha producido: el espacio-morada es el lugar de lo increíble pero visto, allí donde puede producirse virtualmente esa relación con la naturaleza, con el árbol, que el artista mencionaba en sus declaraciones. Lugar de una ausencia que la obra, a la vez que designa, colma. La peculiar articulación del espacio y la estela en *Gure Aitaren Etxea* se reclama de una visión sacral, el recinto de una presencia que, sin embargo, no se distancia de la naturaleza en la que se encuentra. La tensión de su escultura —perceptible en la naturaleza de los materiales, en las dimensiones de sus masas, en el rastro del trabajo humano sobre las formas— se define a partir de esa necesidad de identidad y diferencia: el monumento indica la reconciliación con la naturaleza en la misma afirmación de su diferencia (es un monumento⁷). Nunca puede ir más allá de lo que a una señal le es posible, pero el referente es sólo en él mismo.

⁷ Chillida ha llamado la atención sobre su abandono de lo griego cuando en 1951 realiza sus primeras esculturas vascas. Sin embargo, aunque abandona la luz y la claridad propias del Mediterráneo —que estaban presentes en sus obras anteriores—, no sucede lo mismo con la concepción griega del monumento, de la estatua, y, en concreto, de este monumento funerario que es la estela (que el neoclasicismo dieciochesco, ilustrado, recuperó con un sentido distinto al ahora en vigor). La relación de algunas de sus obras con el pensamiento de Heidegger —quizá no tan estrecha como algunos piensan y la anécdota biográfica sugiere, pero en modo alguno despreciable— puede leerse en esa articulación.



Antoni Tàpies, *Puerta roja* núm. LXXV, 1957.

Chillida enlaza en este punto con una de las tradiciones fundamentales del arte internacional de vanguardia, y lo hace de una forma personal, original. La pretensión de alcanzar esa reconciliación de una forma inmediata chocaba con las pautas canónicas establecidas bien por la representación narrativa, bien por la instrumentalización del lenguaje. El arte de los primeros años de nuestro siglo se dió una vuelta sobre sí mismo y advirtió en los lenguajes primitivos no artísticos un eventual punto de partida. El primitivismo expulsaba de su seno tanto las mediaciones canónicas cuanto la instrumentalización (o refería esta instrumentalización a una esfera no estética) y parecía permitir con ello la aprehensión directa de la naturaleza, en la que se confundía. Si las primeras estelas de Chillida guardan un estrecho parentesco con los valores implícitos y explícitos del primitivismo —y la teoría de la estela en cuanto señal funeraria no deja de ser una forma específica de ese primitivismo—, la evolución posterior del artista le aleja de posiciones tan concretas y le permite un desarrollo personal —si se quiere más abstracto, lejos de concrecciones culturales en exceso singulares— de los problemas abordados. Su relación con el romanticismo europeo es ya muy fuerte en los *Peines del viento*, en sus *casas de luz* o en las esculturas-moradas: tantea con fuerza extraordinaria la creación de lo sublime.

En cualquier caso, y también éste me parece un rasgo del escultor vasco que le aproxima a la tradición romántica, esta buscada identidad con la naturaleza se lleva a cabo en el marco del bosque y del prado, en el medio de la forja, en el poder del peso y la masa, en la transparencia de la luz que anida en el hueco...; son las huellas del fuego y la energía del brazo las que su escultura respeta y muestra, la marca de la madera, del encofrado en el

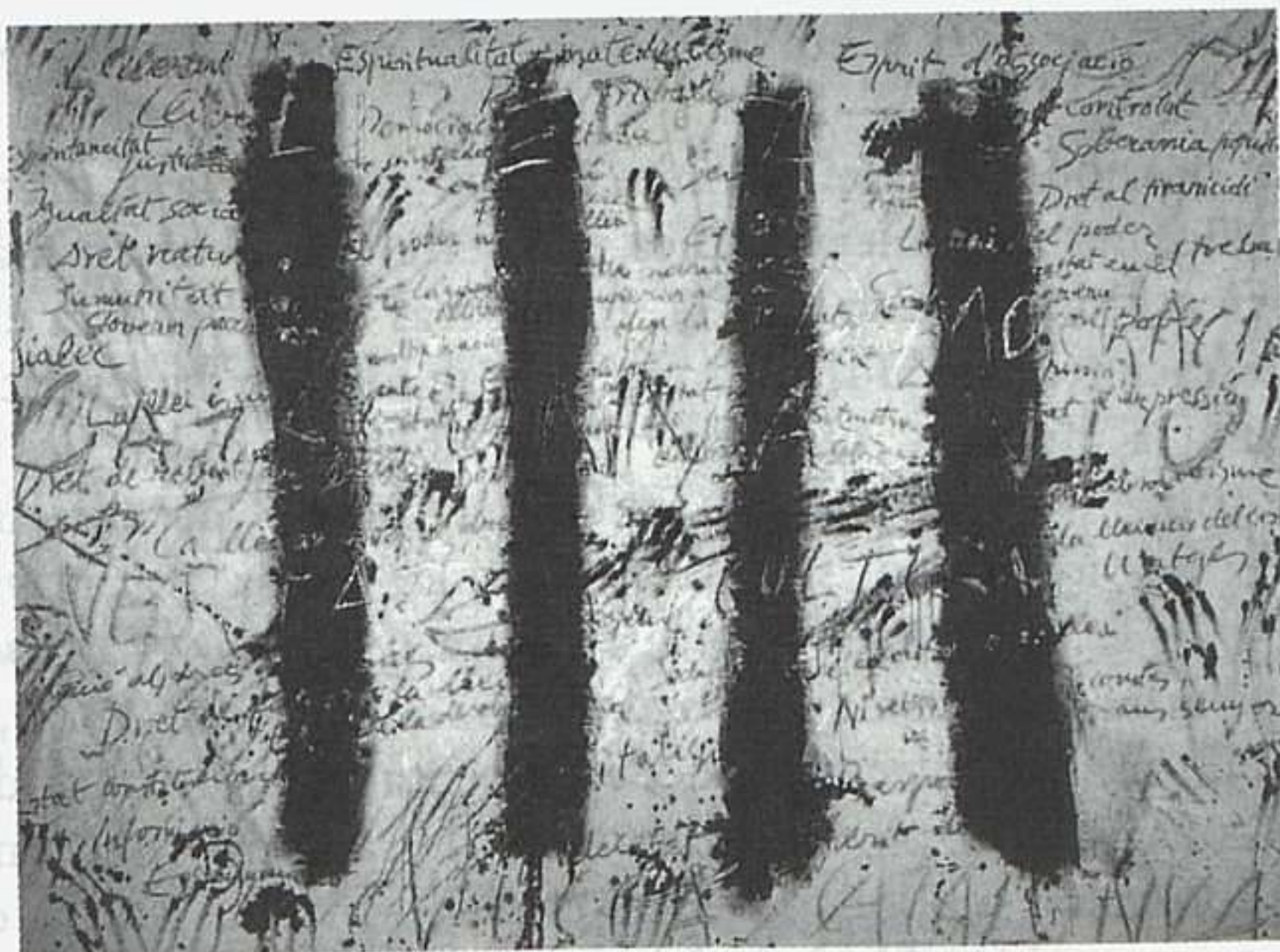
cemento, la herida que produce la sujección en la roca, y el óxido que el agua, el aire y el sol, el tiempo, producen. La presentación de lo sublime se supone en un espacio libre de mediaciones urbanas, o en el que las mediaciones urbanas —el trabajo con el cemento, por ejemplo— adquieren una consistencia natural. Asistimos al trabajo del viento y del agua, a la contemplación del mar que se extiende ante nosotros y como lo que se extiende ante nosotros, en la pretensión de que la naturaleza sea autor y actor de estas piezas.

Quizá todos los pueblos necesiten pasar por esta experiencia romántica, tanto más aguda cuanto mayor es el grado de urbanización. Incluso las formas decimonónicas del costumbrismo anecdótico suelen preferir personajes y ámbitos rurales. El arte vasco no fue una excepción a esta pauta —a la que quizá sólo intentó escapar Aurelio Arteta— y representó una vez tras otra la fisonomía de pescadores y campesinos no menos que la de sus costas y campos. También los artistas catalanes de principios de siglo, ligados al *noucentisme* d'orsiano, y en general toda esa orientación que denominamos «mediterraneismo», entienden la naturaleza como el referente de su identidad. De la tierra surge su clasicismo, que en ella echa raíces, de la tierra, del agua, de la luz y del mar reclama su fuerza brillante.

El muro se opone a la estela en algo más que su forma. Las pintaderas que Millares rastrea en sus pictografías son un eslabón entre una y otro. Testimonio recreado de un pasado primitivo, son algo más que una señal o un símbolo: el espacio en el que alguien, una colectividad, puede pintar, representarse en el conjunto de grafías que aluden siempre a un sujeto concreto, por anónimo que sea.

Cuando Millares sacrifica las pictografías a los muros da un paso importante en la configuración del que será su lenguaje definitivo —en los materiales que emplea, en la simplicidad dramática de los signos, en las texturas, en la ordenación de la imagen...—, y a la vez avanza por un camino que el «indigenismo» anterior a la Guerra Civil no había previsto, pero que todavía estaba en la Escuela de Altamira: los muros prescinden paulatinamente de la referencia primitiva y se dotan de una universalidad estética que tiene a la contemporaneidad como horizonte. El muro se convertirá, en el pintor canario, en la superficie desgarrada de un dramatismo que encuentra en este apasionado arqueólogo su mejor realizador, el muro pasa a ser lugar del gesto, expresividad límite para un gusto que reflexiona sobre sí mismo al verse expuesto en los bastidores y las arpilleras.

El horizonte dramático de Millares es muy distinto al de ese otro impaciente creador de muros que es Tàpies. Los garabatos anónimos estaban ya en algunas de sus pinturas de los años cuarenta. El magicismo de *Dau al Set* se ve desbordado por esa importancia de la materia sobre la que aparecen los monigotes, tablas quemadas, o con la que alcanzan la luz, cuerdas, arroz... A partir de 1953 y 1954, como ya indiqué, tras una corta pero importante experiencia de magicismo más estrictamente surrealizante, el cuadro se convierte en muro.



Antoni Tàpies, *El espíritu catalán*, 1971.

Si algo llama la atención en estos muros de Tàpies es la ausencia de cualquier primitivismo. Al igual que Millares, Tàpies no recibe el muro como algo dado, lo construye, pero, a diferencia del pintor canario, en esa construcción no proyecta el testimonio de un dramatismo subjetivo. El muro debe tener en su construcción el mismo anonimato del que gozan las paredes de las casas en el barrio chino barcelonés, en las orillas de las Ramblas. Y ese mismo anonimato es propio de las incisiones, raspaduras, marcas, desconchones, perforaciones, que al muro proporcionan una imagen precisa.

A diferencia de lo que sucede en la pintura de Dubuffet, e incluso de la misma pintura del artista catalán durante los años cincuenta, el *graffiti* pasa a segundo plano o incluso desaparece. El muro no es tanto un soporte sobre el que garrapatear dibujos, cuanto la pintura misma que exhibe en su materialidad el paso del tiempo. El tiempo es el gran protagonista de estas obras de Tàpies, el tiempo es el autor anónimo y colectivo de todo lo que la imagen presenta. Pintada como si fuera azarosa, se reclama de ese fluir de la vida cotidiana, funda en el anonimato y en el tiempo una reconciliación que no se vive de forma enfática: lo sublime ha desaparecido pero la cotidianidad no es pintoresca. Los muros⁸ y las pintaderas de Millares poseían también un autor colectivo, pero éste no era anónimo: las marcas y los signos se atribuían a los aborígenes y eran, en sus lienzos, remedo de lo que aquellos pudieron haber hecho: el tiempo gozaba de un sujeto. Ese

⁸ En la evolución de Millares es preciso señalar que sus muros van a sufrir cambios importantes, conscientemente asumidos por el artista, en especial a partir de 1957 y 1959. El pintor canario se concibe a sí mismo como un arqueólogo urbano —«Memoria de una excavación urbana» es el quizá más importante de sus escritos (en *Memoria de una excavación urbana y otros escritos*, Barcelona, G. Gili, 1973).

sujeto colectivo es anónimo en las obras que realiza Tàpies en los años cincuenta.

En alguna ocasión sale del anonimato sin perder la temporalidad. A finales de los años sesenta inicia Tàpies una serie que tiene su más conocida expresión en *El espíritu catalán* (1971). Las barras de la bandera catalana son huellas que destacan sobre un muro en el que alguien ha escrito nombres conocidos para la historia del país. No sabemos quién lo ha hecho, posiblemente todos, y será difícil expulsar al tiempo de esta imagen que tanto le debe: la identidad se plasma en la huella colectiva y en la temporalidad que la mantiene. Con esta obra, *Atención Cataluña* (1969), *Jirones* (1970), *Pintura románica y barretina* (1971), *Sardana* (1971), *Cataluña-Libertad* (1972), etc. Lo colectivo puede presentarse de formas diversas, en una tradición cultural —la pintura romántica, la sardana—, en un objeto de indumentaria con valor simbólico —la barretina—, en los restos de tela que cuelgan —jirones—, en un libro antiguo —pergamino—, etc. En todos los casos un rasgo común, incluso cuando por la condición iconográfica del motivo parecería difícil: la temporalidad elimina el énfasis de la naturaleza y lo sustituye por la actividad de la historia.

Fuertemente influenciado por Miró, introduce Tàpies un cambio sustancial. El arco que unía *La masía* (1921-22) con *Cabeza de campesino catalán* (1923), dos obras en las que Miró plasma esta problemática —creo que de forma rigurosamente irónica—, afirma un mundo rural, aunque no se limita a él (y del que escapa con radicalidad extrema en *Bailarina española*, de 1928), y afirma la naturaleza que del mundo rural es propia⁹. La pintura de Tàpies discurre ya por otros caminos, sin por ello «renegar» de aquella influencia —que está bien asumida—, pues la incorporación de la temporalidad en la construcción misma de la imagen le introduce en los ámbitos de la historia y, así (tal como ponen de manifiesto las últimas obras citadas), en la valoración (emblemática) de la actividad-identidad colectiva.

⁹ La evolución de la pintura mironiana es a este respecto significativa. Tras la Guerra Civil, la serie de litografías *Barcelona* trasciende la dimensión rural y alumbra una naturaleza brutalmente deformada, cotidiana en su ensoñación. Desconozco si existe algún trabajo en el que se haya analizado la eventual incidencia de la serie sobre algunas de las obras de *Dau al Set*, en especial de Joan Ponç, también de Cuixart y de Tàpies.

Por lo que respecta a la pintura de los años veinte, creo que los temas catalanes son contemplados —no sólo por Miró— de forma irónica, cuando no paródica, en contraposición «vanguardista» al nacionalismo político y cultural y en reacción, todavía, tanto al *noucentisme* como a las «reacciones conservadoras» ante el *noucentisme*. A mi juicio, la crítica ha interpretado estas «Obras catalanas» de Miró con un «espíritu de seriedad» que corresponde a la perspectiva abierta por la Guerra Civil y las obras que el artista realizó en estos años dramáticos.

CIRUGÍA ESTÉTICA: EL ARTE COMPROMETIDO EN LOS AÑOS OCHENTA

José María Parreño

«Una canción y un cirujano ayudan a vivir, pero quién no prefiere al cirujano».

Jorge Riechmann

Escribir estas líneas sobre el arte comprometido actual mucho me temo que no sea otra cosa que cincelarle un razonado epitafio. Y no a causa de esa propiedad que tiene la escritura de fijar lo que es móvil, de disecar lo que palpita. No. Específicamente porque cuando ya se dedican exposiciones retrospectivas y números monográficos de revistas a un movimiento artístico es que se ha hecho visible hasta para los más miopes actores del teatro del arte. Ha dejado de ser impredecible, y empieza a tener un precio contrastado. Ha alcanzado el punto más alto de su curva de incidencia, que es también el principio de la cuesta abajo. Ya sólo le queda rodar hasta ponerse de moda. El tipo de arte a que nos referimos prácticamente lo está. Un recuento por encima de sus últimas apariciones resulta bastante impresionante. En nuestro país abrieron el fuego exposiciones colectivas como *El Sueño Imperativo* y *El Jardín Salvaje*, ambas en 1991, a las que siguió una retrospectiva de Francesc Torres, uno de los artistas más significados en

La balsa de la Medusa, 24, 1992.

este campo. Una recién clausurada muestra sobre el tema promovida por el Instituto de la Juventud en Madrid, y la monográfica de Kristof Wodiczko en Barcelona cerrarían un paréntesis que encierra al menos otras tantas. Fuera de nuestro país son innumerables, la última de gran envergadura fue la realizada en el MOMA (octubre 1991-enero 1992) con el título *Dislocations*. Algunas revistas han tomado también partido a su favor, desde *October* a *Third Text*, y la bibliografía resultante empieza a ser difícil de abarcar*.

El «arte política y/o socialmente comprometido» (en adelante AC) a que me voy a referir en estas páginas representa una tercera generación de esta tendencia en lo que llevamos de siglo. La primera se desarrolló entre ambas guerras mundiales, la segunda en los años sesenta, y esta última comenzó a mediados de la década de los ochenta y dura hasta hoy. Podemos preguntarnos a qué se puede deber esta irrupción del AC en el panorama internacional del arte, a estas alturas. Casi todo lo que se leerá en adelante puede convertirse en respuestas. En todo caso no ha aparecido porque la injuriada población del planeta lo pida a gritos. Pide pan, venganza, que vuelvan a la vida sus muertos. Como escribía el poeta Riechmann, prefiere al cirujano. ¿Por qué pues brota de nuevo un arte comprometido? La injusticia y la desigualdad son ahora tan visibles (o tan poco) como hace veinte años, cuando el pop glorificaba los objetos de consumo. Pero las sociedades opulentas parecen haber asumido la injusticia y la desigualdad como algo natural. Es también cierto que en estos años hemos visto cobrar forma a la amenaza de una catástrofe ecológica mundial, al SIDA convertirse en una pandemia imparable, al abismo que separa a los países ricos de los pobres ensancharse cada vez más, al mundo desarrollado absorber de mala gana masas de emigrantes del tercer mundo (lo que descompensa el precario equilibrio interior)... En fin, que muchos sueños de armonía, y de desarrollo, y de integración, ya se sabe que no pasarán de ser sueños. Las sociedades en Occidente están, sin embargo, mucho menos politizadas que antes, y el compromiso social en que se empeñaban algunos de sus ciudadanos parece haberse delegado colectivamente en un hipotético Estado Social que se va a ocupar de hacer el bien con nuestros impuestos. Entonces ¿por qué aparece...?

* Una panorámica en telegrama de los artistas y los temas que abordan podría cifrarse así: dedicados específicamente al SIDA están Visual Aids y Gran Fury. Sin embargo la lista de quienes han trabajado sobre esta cuestión es interminable: desde colectivos como Group Material, Critical Art Ensemble o Akimbo, a individuos como Robert Gober, Gilbert & George o Chéri Samba (y la mayor parte de los citados más adelante); en nuestro país, Pedro G. Romero. Se han ocupado destacadamente de cuestiones feministas Bárbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman... De la problemática de los sin-casa: Martha Rosler, Perry Bard, Wodiczko... De cuestiones sociales más genéricas: Margaret Morton, Burchein & Chamberlain, Guerrilla Girls y en nuestro país Agustín Parejo School, Estrujenbank, Valcárcel Medina... De cuestiones políticas: Dennis Adams, Clegg & Gutman, en nuestro país Francesc Torres (aunque centrado más bien en una crítica histórica). Más sensible a cuestiones relacionadas con el Tercer Mundo es Alfredo Jaar o el activista Félix González Torres (entendiendo por tal el mundo de la frontera mexicana). Con cuestiones raciales: Jean-Michel Basquiat o John Ahearn. Con un compromiso antimilitarista: Sue Coe o Robert Morris. Con la reivindicación gay: Borofsky o David Wojnarowicz. La lista podría continuar páginas y páginas.

Por su parte, el arte llevaba dedicándose más de una década a conocerse a sí mismo. A realizar investigaciones de forma y estilo, a tantear sus límites en un ejercicio onanista de «autonomía». El artista cambia su prestigio de profeta o intérprete, con el que no puede comprar nada, por un puesto de trabajo, y se convierte en empleado de alguna corriente artística gestionada por un crítico astuto. Y en esa coyuntura adviene el AC, quién lo iba a decir. Creo, sin embargo, que acaso comprenderíamos las causas de su aparición simplemente transformando los «peros» en «porqués». Es decir, el AC cobra fuerza y ocupa un lugar preponderante «porque» la sociedad está despolitizada y se hace cada vez más irresponsable, «porque» el mundo marcha tan mal como siempre, y «porque» el arte se ha dedicado, durante una temporada, sin pudor, a mirarse al espejo. Creo, de todos modos, que los motivos se encuentran fundamentalmente en este último ámbito, el del arte.

La aparición del arte conceptual supuso una ruptura sin precedentes en la historia del arte. Ruptura epistemológica de la que, por cierto, nadie avisa al espectador, que a partir de entonces no puede ya ir a las galerías a contemplar obras, sino a conocer ideas. El conceptual abre una posibilidad de reflexión sobre los problemas del arte y del así llamado «mundo del arte» que, pasado cierto tiempo, acaba por conducir inexorablemente a otro tipo de reflexiones. Porque sin duda es imposible criticar o analizar los mecanismos de producción y consumo del arte sin entrar a considerar el contexto en que tienen lugar. Esta traslación sigue los pasos de la realizada por las vanguardias tradicionales, que comprendieron la imposibilidad de transformar en profundidad la obra de arte sin modificar la sociedad que la producía. Junto con este desplazamiento del foco de atención del artista hacia una problemática más general, se dan algunos fenómenos que le obligan finalmente, además, a forzar la vista.

Una nueva generación de críticos con distinta sensibilidad que las precedentes ha hecho posible revisar muchos de los valores aceptados en el mundo del arte. La conclusión de sus análisis podría resumirse en diagnosticar críticamente la Historia del Arte como la del *hombre blanco occidental*, lo que reducía la producción del resto de los artistas a desviaciones/variaciones en relación a este cánón. Desvelar este estado de cosas dará lugar a un vuelco de la atención crítica hacia el arte genuino de otras culturas (con un talante más o menos postcolonialista, todo hay que decirlo). Exposiciones como *Les Magiciens de la Terre* (1989) o *Decade Show* (1990) están entre sus primeras consecuencias. Las mujeres, además, reivindican el puesto que la crítica masculina les ha escamoteado. Bien situadas (ellas y los homosexuales han podido acceder a puestos de trabajo que los varones blancos consideraban de segundo grado), llevan a cabo un trabajo de deconstrucción crítica por un lado, y de valoración, por otro, de manifestaciones artísticas despreciadas hasta entonces. La aparición del SIDA golpea con especial dureza los ambientes culturales y artísticos. Y finalmente la política, que lleva décadas apropiándose de recursos del arte para sus propios fines, comienza a

interferir en éste: suspensión de exposiciones a causa de su contenido pornográfico o político (Mappelthorpe, Haacke), desmontaje de piezas por los problemas prácticos que crea (Serra), etc.

Esto en lo que se refiere al mundillo del arte; en el resto del mundo las cosas no estaban mejor. En los setenta tuvo lugar una recesión económica sin precedentes desde la postguerra, emergieron nuevos problemas, como la contaminación atmosférica o la reivindicación de los homosexuales; la guerra fría se había convertido en una amenaza permanente... Y sin embargo el arte no se ocupó, con intensidad significativa, de nada de esto. En los ochenta, época más próspera en los países desarrollados, y más conservadora también, es sin embargo cuando surge el AC. Ciertos críticos, abundando en la tesis de una causalidad artística para la aparición del AC, se refieren a dos factores perfectamente definidos. Uno es el debilitamiento, a mediados de los ochenta, de los principios que el Expresionismo Abstracto y el Minimalismo habían impartido a varias generaciones de artistas en cuanto a la no representación de la figura humana. El otro sería el fin de una tendencia que podría llamarse «Antisensibilidad» (Ivan Karp), que propugnaba la ocultación de los sentimientos propios y que se había convertido en norma durante los veinte años anteriores¹. Personalmente creo que la realidad es mucho más compleja, y que esta simplificación cobra sentido en el caso norteamericano específicamente. En todo caso el fin de estas dos limitaciones coincidiría con la mayor sensibilidad de la crítica, como ya vimos, y con todos esos aunque convertidos en porqués.

La evolución del análisis marxista

Si el compromiso de las vanguardias con el cambio radical en la cultura reveló enseguida, ya lo hemos dicho, la necesidad de un cambio en lo político, el posicionamiento de los artistas de esta nueva generación de AC es más complejo. Su compromiso con lo político parte del descubrimiento de que ese es el auténtico rostro de lo cultural. Que la cultura, en definitiva, como la guerra, no es sino la prolongación de la política por otros medios. El auténtico papel que desempeña la cultura en las sociedades contemporáneas se desvela al explorar con el viejo instrumental marxista su comportamiento. Las nuevas realidades observadas acabarán por deformar las herramientas que se utilizan. Siguiendo a Hal Foster² podemos decir que la teoría marxista soporta varios «desplazamientos».

¹ Citado por Michael Danoff, «The establishment of contemporary social and political art», en *Compassion and Protest, Recent Social and Political Art from the Eli Broad Family Foundation*, pág. 8. Nueva York, Cross River Press, 1991.

² Hal Foster, *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Bay Press, 1985, págs. 140-144.

1. Se podría discutir si está teniendo o no lugar una nueva proletarización. Lo indudable es que nuevas fuerzas sociales (mujeres, negros, otras minorías, movimientos gay, grupos ecológicos, estudiantes...) dejan claro lo importante que es el sexo, la raza, el Tercer Mundo, la revuelta de la naturaleza, y la relación entre el poder y el conocimiento, con una pertinencia tal que el concepto de clase deberá en adelante ser articulado en relación a todos estos aspectos. El foco teórico habrá de pasar de la clase como sujeto de la historia a la constitución cultural de la subjetividad. De la identidad económica a la diferencia social.

2. En una sociedad cuya ideología dominante es el consumo y donde, como escribe Baudrillard, consumo de mercancía y consumo de signo son equivalentes, la lucha de las fuerzas políticas no se da en el ámbito de los medios de producción, sino «tanto en el código cultural de representación como en los medios de comunicación». Porque lo que asegura la pervivencia de un modo de producción cualquiera es el mantenimiento y prolongación (reproducción) de sus condiciones de producción, «el sometimiento cultural por vía de instituciones tales como la escuela o los medios de comunicación parece de importancia decisiva. Ya que en tanto consumimos el código, en efecto, reproducimos el sistema»³.

3. Finalmente hay que destacar que no sólo existen estos «desplazamientos» en las categorías de clase y producción, sino que cabe conectarlos con una tercera anomalía: tal y como es concebida por Foucault, se ha pasado de una teoría que fundamenta el poder en el 'acuerdo' social, garantizado por la ideología del Estado o la clase, a una teoría del poder operando por vía de un control técnico que 'disciplina' directamente nuestros comportamientos y nuestros cuerpos. Este es el control que ejercen los regímenes sociales concretos, desde la escuela a la oficina, al estructurar materialmente nuestra vida.

Comprender la naturaleza de estos tres desplazamientos es comprender por qué cuestiones de representación y sexualidad, de determinación simbólica versus determinación económica, etc., son actualmente tan debatidos, y por qué centran la atención de los artistas más representativos del AC actual. Es por esto que el arte combativo de la época posmoderna se va a erigir no ya como una crítica de la representación dominante, sino de la representación como tal. La función política del arte que comentamos es sobre todo mostrar cómo las representaciones de la realidad y la verdad son parciales e ideológicamente motivadas⁴. Es ahí, repetimos, en el ámbito de la comunicación y la producción de signos donde se encuentra el campo de batalla en estos años.

El AC de los años ochenta elegirá sus temas en un espectro delimitado por estos tres polos. Estamos, pues, ahora en condiciones de señalar las características que le distinguen del de otras épocas.

³ *Ibidem*, pág. 143.

⁴ John Roberts, *Postmodernism, politics and art*. Manchester Univ. Press, Manchester, 1990, pág. 4.

El AC de los ochenta

En una primera aproximación se ve con claridad que los artistas no trabajan ya al servicio de una ideología determinada que informe sus puntos de vista y proponga soluciones globales. El descrédito de los sistemas de pensamiento totalizadores da lugar a un marco de pensamiento múltiple y a una actividad artística crítica que propugna acciones concretas más que programas universales. Existe sin embargo un valor sugerido por una gran mayoría de los creadores, punto de partida en unos y objetivo último en otros: la asunción de responsabilidad personal ante los problemas generales. Reforzar la noción de que lo político es personal a través de un trabajo de desvelamiento de las operaciones materiales del poder, invisibles o cegadoramente evidentes para la mayoría de los ciudadanos, poniendo al descubierto las tramas que ligan sus estrategias con la existencia individual. Se trata de una tarea más de contestación que de transformación, no tanto producir como sabotear. Más realizar una crítica de la representación que representar temas de clase. En este panorama general las propuestas constructivistas, que las hay (Wodiczko), no pasan de meras excepciones.

Destaca también el peso de la herencia situacionista, la preeminencia de lo conceptual y la utilización de las más avanzadas tecnologías.

Cabe agradecer a los artistas más conscientes su tensión hacia la crítica de la retórica propia y el desafío del positivismo de sus representaciones. Tampoco es así en todos los casos y en un apartado final de este artículo nos referimos a ello. Se puede afirmar, de todos modos, que los artistas de esta generación de AC muestran a las claras que son conscientes de lo necesario de «problematizar» la representación, de realizar representaciones complejas y textuales de la realidad que eludan lo ahistórico, que termina por ser, como en el realismo socialista, ideología pintada.

Lo más original del AC son dos aportaciones: el Arte Público y el Arte Comunitario. A ellas nos referiremos detalladamente más adelante.

En lugar de Vanguardia

Ante toda esta serie de rasgos algunos críticos han pensado que podríamos encontrarnos ante una nueva Vanguardia artística. No parece lo más adecuado, incluso por razones tácticas, utilizar este término, ya que Vanguardia, al día de hoy, es más una marca comercial que cualquier otra cosa. Vanguardia hace también referencia a esa famosa definición leninista del Partido como «vanguardia del proletariado», que trasladado al mundo del arte sería como subrayar el papel del genio sobre los individuos comunes, algo (como veremos más adelante) que se difumina en las propuestas más características del nuevo AC. Vanguardia implica (en su sentido militar) transgredir los límites (las líneas del enemigo), y en el sentido político mencionado, liberación social. Como de la transgresión de

límites se ha ocupado el propio capitalismo, y dado que la liberación social nos deja a merced de otras ataduras, por más sutiles más aniquiladoras, la vanguardia como hasta ahora ha sido entendida juega un papel de dudosa eficacia para los fines que supuestamente se propone. Mejor que hablar de Vanguardia sería hacerlo de Resistencia⁵. La palabra «resistencia», en su acepción política, conviene particularmente a la situación del AC contemporáneo. Supone una lucha realizada por civiles, con armas y estrategias simples, y contra un enemigo instalado en la misma sociedad del «resistente». Tomemos civiles por artistas, equipo sencillo por crítica de la representación y enemigo interior por pautas de comportamiento de las que participa la sociedad entera.

Crisis de las categorías artísticas

El lector de este artículo se habrá preguntado en más de una ocasión qué tiene que ver alguna (o todas) de estas manifestaciones con el arte. Es posible que sea esta duda razonable la aportación más significativa, con el paso del tiempo, del último AC. Porque lo que es cierto es que muchas de las categorías más sólidas del arte se tambalean, y otras que venían siendo erosionadas por las vanguardias tradicionales parecen recibir el golpe definitivo. Entre estas últimas, la propia de arte. Si desde Duchamp arte es lo que decide el artista que lo sea, a estas alturas sucede que el artista a veces ni siquiera tiene intención de poner esa etiqueta «ennoblecedora» a lo que hace. Como decía Gombrich, personaje poco sospechoso de experimentalismos, «ciertamente no hay algo que sea arte. Solo hay artistas». Desde los *Truisms* de J. Holzer a las manifestaciones callejeras de la Agustín Parejo School pasando por el *Xenobáculo* de Wodiczko, resulta difícil establecer una frontera entre estas creaciones y el panfleto, la agitación social o el bricolage de alta tecnología. ¿Será que por fin se han fundido arte y vida? ¿Que la escisión capitalista entre utilidad y belleza se sutura? Resulta significativo comprobar cómo, aunque la política y el comercio se han apropiado de infinidad de recursos artísticos para sus propios fines, se sienten ahora con derecho a dictaminar hasta dónde los artistas pueden ocuparse del comercio y de la política. Y castigar a aquellos que se inmiscuyen en su terreno exclusivo. Esta pugna desigual puede servir, sin embargo, para aislar y hacer visible por un momento el «aura» del objeto artístico, que aparecería como resultado de restar, del total de la obra, el tema objeto de la discusión. El aura entonces funciona como escudo protector (y acaso dignificador ante algunos ojos) de lo que de otro modo es tan sólo... «panfleto, agitación social, bricolage tecnológico». En definitiva, si era arte el retrato de Marylin repetido y coloreado por Warhol ¿por qué

⁵ Hal Foster, *op. cit.*, pág. 149.

no puede serlo la valla publicitaria de Félix González Torres en memoria de la represión sufrida por los gays?

Son asimismo poco útiles, ante el AC, los criterios de calidad utilizados hasta ahora. ¿Cómo realizar juicios estéticos ante este tipo de obras? Parece que su excelencia habría de radicar sobre todo en la aptitud que demuestren para imbuir de ciertos valores, o persuadir de ciertos comportamientos, al espectador. Y ¿cómo verificar la eficacia de la comunicación sino observando su incidencia en las conductas y las opiniones? Con ello pues, parecería que el momento artístico se desplazase un punto más. No está ya en la fase de la concepción, ni del consumo, sino que se interna en la propia conducta ulterior del espectador.

Otra categoría puesta en crisis es la de autoría. En el arte comunitario resulta muy difícil deslindar no ya quién es el autor, sino cuál es la obra de arte. Cuando cientos de vecinos aportan sus fotos personales (alrededor de 80.000) para la construcción de *The Tell*⁶, una gigantesca valla que bloquea la entrada a un valle amenazado por el desarrollo turístico, acaso lo artístico haya sido concienciar y movilizar a cientos de personas que ahora creen en el valor de sus iniciativas, que pueden considerarse a sí mismas artistas. El aglutinador de esta actividad parece más que artista, animador social.

Ni que decir tiene que en estas condiciones mantener la categoría de «autonomía» como consustancial al arte resulta imposible. El AC es por definición instrumental, utilitario y directamente emanado de contextos identificables por el espectador. Si consideramos, como hizo la vanguardia tradicional, la autonomía como la falta de cualquier valor real de uso, las cosas no pueden estar más claras. Podríamos incluso ver en el AC la prueba innegable de que la «autonomía» artística es una categoría de linaje burgués, utilizada precisamente para apartar al artista de cuanto pueda ser perjudicial para sus intereses de clase.

En cuanto a la cuestión de la obra de arte como mercancía, basta apuntar que cuanto más conseguida es la creación más destaca su valor de uso sobre el de cambio, y en muchos casos (notablemente en el arte comunitario y el público) el primero anula por completo al segundo.

Arte público

Hay una frase de Arlene Raven, estudiosa del fenómeno, que es inevitable a la hora de empezar a hablar del nuevo arte público de los ochenta: «El arte público no será nunca más un héroe o un caballo». La negación tiene su origen en una nueva conciencia de artista y público ante un tipo de arte que se supone está especialmente dirigido a la comunidad. Un análisis somero revela que los intereses o preocupaciones representados

⁶ Proyecto de Jerry Burchfield y Mark Chamberlain desarrollado en Laguna Beach, California, en 1989.

en los «monumentos» tradicionales son los de la administración más que los de los ciudadanos (quienes, por cierto, los pagan). Encargadas por los poderes públicos y necesitadas de altos presupuestos para su ejecución, estas obras son más que otras cualesquiera expresión de la ideología de una clase. Era así de forma evidente en el pasado, con las esculturas de próceres y los monumentos conmemorativos de batallas, y lo es ahora a través de un vaciamiento ideológico de las piezas, que las convierte en meros hitos urbanos cuya función es sobre todo revalorizar el entorno. Será, en ese caso, arte en lugares públicos, pero no arte público.

La ciudad es hoy en día, si podemos decirlo así, un medio de comunicación más, éste de carácter estático. Un espacio donde se presentan los mensajes y se realizan las maniobras de las clases dominantes. Por lo que al arte se refiere, a la ciudad se trasladan las categorías artísticas consagradas, las que prevalecen en las salas de la galería o el museo. Es por lo tanto un lugar en el que los artistas radicales pueden desarrollar su trabajo de interferencia y desvelamiento, de sabotaje y deconstrucción, y dadas sus proporciones, donde trabajar por excelencia con la comunidad de interesados. La ya aludida herencia situacionista se revela aquí particularmente útil. Como declaraba la Internacional Situacionista: «Nuestra primera tarea es capacitar a la gente para que deje de identificarse con su entorno y con las pautas de comportamiento establecidas».

Las obras de arte público propiamente dicho funcionarán en tres direcciones: 1) como pantallas en que proyectar las preocupaciones de una determinada comunidad; 2) como catalizadores de una actividad colectiva; 3) como estímulo de la controversia pública. Su objetivo último es verdaderamente ambicioso: «crear un espacio público en el que la gente se experimente a sí misma como ciudadanos parte de un Estado»⁷. Perfeccionamiento de la democracia a través de la colaboración pero también de la discusión. El valor de muchas de estas obras, e incluso de algunas otras que siendo en rigor «arte en lugares públicos» lo alcanzan también (como el célebre *Tilted Arc* de Serra), es suscitar la controversia, la conversación. Frente a la tradicional intención programática de construir el consenso a través de los monumentos, de ocultar con ellos las contradicciones, el nuevo arte público valora precisamente lo contrario por lo que tiene de útil para profundizar a través suyo en las necesidades y aspiraciones reales de una comunidad, y afrontar las tensiones y los intereses contrapuestos que en ella conviven.

Arte comunitario

Una breve exposición sobre el *Arte Comunitario*, debe subrayar, de entrada, que es «comunitario» y no «colectivo» porque los participantes

⁷ Rebecca Solnit. «Reading the writing on the wall», en *Compassion and protest...*, pág. 87.

suelen ser miembros de una comunidad en el espacio, o al menos pertenecen a una comunidad de intereses. Creo, en otro orden de cosas, que el arte comunitario constituye la aportación más radical del AC contemporáneo.

Aunque su origen puede remontarse a finales de los sesenta, es veinte años después cuando se generaliza. Nació como intento práctico de llevar el arte a la calle, acaso informados de ese dicho balinés: «nosotros no tenemos arte, sólo hacemos las cosas bien». Es decir, como un ataque frontal contra la concepción moderna de arte. Poco a poco la agitación social ha ido caminando cada vez más al lado de estas transformaciones artísticas, hasta dar por resultado en la actualidad que ciertos grupos de activistas generan proyectos en los que contenido político y ejecución artística son inseparables.

Por arte comunitario se entiende el uso del arte para efectuar cambios sociales y afectar a las políticas sociales, o acompañar las acciones políticas. Otra definición podría ser «la reunión de artistas y vecinos que emplean formas artísticas idóneas como medio de comunicación y expresión, dándoles un uso crítico y desarrollando sus formas tradicionales»⁸. En un sentido algo más amplio Brian Wallis define el activismo cultural como «la utilización de medios culturales para tratar de lograr un cambio social... la interrelación entre crítica cultural y compromiso político». Se trata de enfrentarse a los problemas de una comunidad a través de una actividad colectiva, estimulada por agentes artísticos que canalizan la expresión del grupo. Se emplea lo que antaño podría denominarse «arte popular» como expresión genuina de las preocupaciones colectivas. Por eso el arte comunitario logra varios objetivos a la vez: disolver las barreras entre arte elevado y arte popular; confirmar como artístico el trabajo colectivo, que en la modernidad se ha considerado siempre artesanal; ampliar el alcance de la reivindicación concreta, que se extiende a valores (como los aquí señalados) laterales, consistentes con el problema que la suscita.

El arte comunitario es la expresión más clara de la relación que hemos visto existe entre cultura y política. Cultura como instrumento o expresión de conciencia, manipulada por intereses bien determinados, pero que puede empuñarse también para defender los propios. La discusión de si esta actividad es o no arte participa de estas consideraciones. No se trata, por tanto, de una discusión erudita.

Sus debilidades

Después de todas estas páginas dedicadas a resaltar los aspectos innovadores de Arte Comprometido en cuanto arte, dediquemos unas líneas a su compromiso. O más bien, a la adecuación del medio artístico a los fines que se pretenden.

⁸ Owen Kelly, *Art and the State. Storming the citadels*. Londres, Comedia Publishing Co., 1984, pág. 6.

En primer lugar habría que plantear una cuestión apuntada en las primeras líneas de este trabajo, y es sintéticamente cuestionar la eficacia de cuantas manifestaciones artísticas con intención social se comuniquen a través de los circuitos artísticos al uso. El caso del graffiti, que asestado por creadores como Jean-Michel Basquiat en las paredes de la ciudad representa una intromisión artística desconcertante y fructífera, se convierte, en las de la galería, en una anécdota casi antropológica. Y simboliza el destino que puede correr todo arte comprometido absorbido por la empresa artística. El título de este artículo ironiza sobre ello.

Se puede también criticar el carácter fuertemente elitista del lenguaje artístico utilizado. El arte conceptual, sobre todo, supone por parte del espectador una alta capacidad para desentrañar alusiones y descodificar mensajes. Lo cierto es que no suele disponer de ella el público al que pueden interesar más sus temas sino el que es más criticado en sus contenidos. Se convierte por tanto en un ejercicio autocomplaciente, inútil cuando no cómplice.

En otro orden de cosas cabe decir que las obras a las que nos referimos son perfectamente conscientes de su situación en la historia del arte, atentas a corrientes e influencias por lo menos tanto como al tema que tratan. Ello consolida su estatuto como obras de arte en sentido estricto, partícipes por tanto de lo que el arte tiene de ideología y alienación: de medio no tanto de transformar la realidad como de hacerla soportable. Como escribe Douglas Crimp refiriéndose a la actividad artística en relación al SIDA: «no necesitamos transcender la epidemia: necesitamos acabar con ella»⁹.

La falta de coherencia y rigor en las propuestas produce un vago sentimiento de encontrarnos ante algo obscuro. No por la temática abordada, que es el catálogo de imperfecciones de la humanidad, sino por verla convertida en medio para arrancar un último escalofrío de la sensibilidad del aficionado al arte, encallecida por tantas audacias formales. La utilización de presupuestos millonarios o de avanzadas tecnologías, para ocuparse de los problemas de quienes carecen de lo más elemental es un riesgo que conviene medir. Lo mismo que, en una coyuntura en que resulta tan difícil establecer criterios de calidad, no considerar valiosa cualquier manifestación que atañe a problemas sociales sólo por ocuparse de ellos. De ser así se habría convertido en un arte «de género».

Finalmente, habrá que ver, en el momento en que galeristas, coleccionistas y críticos se cansen del AC, cuanto tiempo se mantiene por sí mismo, con el apoyo del público con quien más estrechos lazos ha logrado establecer. Esa permanencia y esa aceptación serán la respuesta a muchas de las preguntas que inspiran estas páginas.

⁹ Douglas Crimp, «De vuelta al museo sin paredes», en *Arena Internacional del Arte*, n.º 1, pág. 65.

David Frisby

Fragmentos de la modernidad

Teorías de la modernidad en la obra de Simmel,
Kracauer y Benjamin



David Frisby, *Fragmentos de la modernidad, Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin.*

Traducción de Carlos Manzano, 504 págs. I.S.B.N.: 84-7774-551-X.

Indice: Agradecimientos. Prólogo a la edición española. Introducción. 1. Modernité. 2. Georg Simmel: La modernidad como presente eterno. 3. Siegfried Kracauer: «Ejemplos paradigmáticos» de la modernidad. 4. Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad. Conclusión. Bibliografía. Índice analítico.

¿SI LA DIFERENCIA NO TUVIERA SEXO?

Mar Villaespesa

A Beatriz, Alicia, Esther, María José y Ruth.

«Los revólveres tan apreciados por la vanguardia histórica se han convertido en pistolas de juguete distribuidas por la industria cultural»¹.

«No ha habido un compositor de Jazz en Lituania, o un tenista esquimal... El problema no yace en las hormonas de la mujer ni en sus ciclos menstruales sino en nuestras instituciones y educación»².

Estas citas nos sitúan de pleno tanto en el desarrollo del discurso feminista a lo largo de las dos últimas décadas como en el debate crítico actual que nos ha enseñado que los sistemas del discurso están implicados en las relaciones sociopolíticas. Hoy no se puede hablar desde una posición objetiva o neutra; hoy existe una creciente conciencia en la existencia de modos diferentes de pensamiento en torno al conocimiento y la realidad. Y

¹ Susan Rubin Suleiman. *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde*. Harvard University Press, Cambridge, 1990.

² Linda Nochlin. «Why Have There Been No Great Women Artists?» (1971), en *Women, Art, and Power and Other Essays*, Harper & Row Publishers, New York, 1988.

no existe la creencia en los sistemas globales sino en el cuestionamiento y desafío de los modelos existentes del poder cultural³.

En el ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*⁴, la historiadora americana Linda Nochlin plantea que en el año 70 no había tal cosa llamada historia del arte feminista y que como otras formas del discurso histórico tenía que ser construida. También, que la construcción de la historia del arte feminista podía ser transgresiva porque se trataba de revelar las estructuras y operaciones que tienden a marginalizar cierto tipo de producciones artísticas mientras que centralizaban otras. Se trataba de un análisis que hacía visible lo invisible. Como cualquier revolución, escribía Nochlin, la feminista debía atacar las bases intelectuales e ideológicas de las disciplinas académicas —historia, filosofía, psicología, sociología...— igual que debía cuestionar las ideologías de las instituciones sociales. «El problema yace no tanto en algunos conceptos feministas, en qué es feminidad, sino en la malinterpretación de lo que el arte es: en la *naïf* idea de que el arte es la expresión personal, directa de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida personal en términos visuales. El hacer arte implica un lenguaje de forma autoconsistente, más o menos dependiente o libre de convenciones dadas, esquemas, o sistemas que tienen que ser aprendidos, a través de la enseñanza o la experimentación individual... El arte no es una actividad libre, autónoma, de un super individuo, influenciado por artistas anteriores o por «fuerzas sociales» sino que la naturaleza y cualidad del trabajo del arte ocurre en una situación social, como elemento integral de esa estructura social, y está mediado y determinado por específicas y definibles instituciones, academias, sistemas de patrocinio, etc.».

También Lucy Lippard⁵ analizó a mediados de los 70 que el feminismo, o la autoconciencia de la feminidad abrió el camino para un nuevo contexto dentro del cual pensar en torno no sólo al arte hecho por mujeres sino al arte en general. El arte feminista, para ella, no consistía simplemente en una imagería, aunque ésta debía ser un vehículo, ni en lo único en torno a lo que una artista feminista debería preocuparse, sino en construir un sistema de arte feminista dentro de una sociedad feminista; debía luchar para definirse dentro del sistema del arte. Ya que el vacío entre el objeto y la inteligente percepción del mismo es uno de los problemas de hacer arte en cualquier momento en una sociedad alienada, uno de los objetivos del arte feminista debía ser cambiar el mundo y desafiar las estructuras jerárquicas. El gran desafío era el establecimiento de un nuevo criterio por el cual evaluar no sólo el efecto estético sino la efectividad comunicativa del arte intentando evitar que se convirtiera en algo establecido. El intercambio era

³ Russel Ferguson. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. The New Museum of Contemporary Art, New York/The MIT Press, Cambridge, 1990.

⁴ Linda Nochlin. Op. cit.

⁵ Lucy Lippard. «What Is Female Imagery?», en *From the Center*, E. P. Dutton, New York, 1976.



Ilustración de J. Carlos Sánchez-Migallón.

una estrategia feminista, que para Lippard debía darse en tres frentes o lo que ella llamaba «trialéctica», en el mundo de la mujer, el del arte y el «real». Se trataba en definitiva de poner en marcha todos los mecanismos posibles para crear una conciencia cultural a partir de una conciencia temperamental.

En una conversación entre las dos teóricas citadas en torno a *¿Qué es la imaginería femenina?*⁶ expresaron su rabia por lo reductivo de hablar de tal imaginería pero también articularon que la mujer vive en una sociedad y que está determinada por la estructura de ésta, que su experiencia está filtrada por la compleja interacción entre ella y las expectativas que el mundo tiene de ella misma. Nochlin no creía en una imaginería o iconografía específica femenina, sino que lo femenino tenía que ver con un proceso, o modalidades de aproximarse a la experiencia. Lippard prefería hablar de «sensibilidad femenina» y de fragmentos lo cual implicaba cierta antilógica, cierta aproximación antilineal tan común a las obras de los hombres.

Sin embargo, para otras feministas americanas el tema de la sensibilidad era secundario al de la conciencia, la conciencia femenina es diferente de la masculina y era la que debía ser estructurada.

⁶ Lucy Lippard. Op. cit.

Este tiempo y espacio de discusión de los 70, como en décadas anteriores, estaba interrelacionado con los movimientos sociales del momento. El deseo de cambio social en los años 30, o en los 60, impulsó, por ejemplo, los programas públicos en Estados Unidos; la llamada contracultura y los movimientos de protesta —pacifismo, liberación de la mujer, derechos civiles, etc.—, estaban conectados a las propias acciones culturales y a las obras de arte realizadas por miembros de esos grupos, lo cual ha sido de especial relevancia para el desarrollo del debate contemporáneo y de sus estrategias y el referente específico de la actual situación crítica resumida en el lema del colectivo Gran Fury *Art is not Enough* (*El arte no es suficiente*), y también de los actuales esfuerzos activistas centrados en confrontar los temas raciales, sexuales, de marginación, de cuestionamiento del poder como constructo, etc., que operan en los intersticios entre el mundo del arte y otros marcos sociales. Todo ello está precipitando de nuevo si no la utópica concepción del arte como instrumento para el cambio social sí la interrelación arte-vida, binomio emblemático del arte de los 70 que se fue gestando desde finales de XIX con Baudelaire a la cabeza y la conciencia de que ser moderno era crear una magia sugerente que contuviera a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo. Hoy en día, quizás ante la conciencia de una crisis económica y social, son muchas y diferentes las respuestas que están surgiendo; incluso hay una clara posición a politizar el reino de la estética tal como enseñó Joseph Beuys con su obra y actitud en la *Free International University*, y su teoría sobre la escultura social está basada en el pensamiento como proceso escultórico; lo cito textualmente: «Puedo decir que hay dos formas de arte, el arte tradicional que es incapaz de cambiar nada en la sociedad y el que se relaciona con las necesidades de todos nosotros y de los problemas que existen en la sociedad; este tipo de arte tiene que tener como punto de partida el modelado del pensamiento como un medio escultórico».

La tendencia general del arte a lo largo del siglo XX ha adoptado posiciones sociales, desde el constructivismo ruso al situacionismo internacional pasando por los programas de arte en espacios públicos que comenzaron a desarrollarse en Estados Unidos gracias al National Endowment for the Arts en los años 60; las formas se expandieron hasta la eclosión en los 80 del vídeo, los murales, el teatro de guerrilla, las pantallas publicitarias, y el arte feminista, con lo que radicalmente cambió la cara del arte, y cobró una nueva dimensión multicultural más compleja. La tendencia transcultural y multidisciplinar que comenzó en los márgenes del llamado *mainstream* hace una década, según parece, ha ganado su momento. La relación entre arte y entorno, arte y contexto, artista y audiencia, y el papel del arte en la comunidad y su relación con la cultura popular están en el corazón del arte actual.

Cada nueva estrategia expande o reescribe la definición misma del arte, y con ella de la cultura, en la que sin duda entraría la discusión en torno no ya sólo al discurso feminista, sino al sujeto ensimismado y a las voces que

claman por su disolución. Ante maniqueismos exclusivistas y reduccionistas se impone la dialéctica entre la experiencia interior y la exterior o la interacción entre lo individual y lo colectivo. Como apunta el sociólogo Richard Sennett, al explorar la distinción entre la vida privada y la pública, «en presencia de la diferencia los seres humanos disponen de la posibilidad de salir fuera de sí mismos»⁷.

Si Goya fue el primer artista moderno fue porque absorbió el principio de revolución y anarquía en su obra y expresó la revolución de su época en términos revolucionarios; para el tiempo anárquico que vivió inventó un lenguaje que implicaba el principio de la anarquía⁸.

Pero la cultura, y los mecanismos que ha desarrollado ya desde finales del XVIII, filtra, romantiza y estetiza las visiones socio-políticas. El pesimista análisis de Horkheimer y Adorno del poder de la industria cultural es hoy más obvio que nunca. Durante los últimos 40 años la inteligencia de la cultura capitalista ha integrado las vanguardias, ha limado sus bordes y agresión y ha tratado de desconectar la expresión artística de la realidad y el contexto que la genera hasta hacerla tan autosuficiente como obsoleta. La industria cultural ha desarrollado mecanismos omnipresentes mediante la llamada «cultura del ocio». Sólo los contextos impregnados por el caldo de cultivo de la vanguardia (desafortunadamente no es el caso de nuestro país) han podido desarrollar vías múltiples y alternativas a la «imposibilidad» de escapar de los mecanismos seductores de dicha industria, como ocurrió en Francia, que siguió prosperando lo transgresivo del movimiento surrealista a través de esferas intelectuales como *Tel Quel* o el Situacionismo Internacional, o en Estados Unidos al cuestionar el espacio del arte en los 70 (*Land Art, Body Art: Smithson, Burden...*) o ya en los 80 con el apropiacionismo y postmodernismo al poner en duda la supuesta «verdad» del arte y conceptualizar la relación entre el pensamiento y éste mismo manipulado por los medios de comunicación (Adrian Piper, Barbara Kruger, etc.).

La constatación de este fenómeno, junto a la actual conciencia de los problemas sociales y la confrontación con los límites, entendiéndolos como «espacio del conflicto» —de clases, sexual, racial, cultural...—, ha expandido la crítica más allá de la utilización de los medios y del supuesto espacio del arte.

El debate crítico, como apuntábamos al principio, gira en torno al concepto de «marginalización», a la deconstrucción de la concepción binaria de centro y periferia, inclusión y exclusión, mayoría y minoría, tal como operan en la práctica social y artística.

La realidad de «emergencia», que ha puesto en evidencia fenómenos como la epidemia del Sida, o la virulencia del conflicto racial, o la escalada de la marginación provocada por el nuevo orden social y económico, revela

⁷ Richard Sennett. *La conciencia del ojo*. Ediciones Versal, Barcelona, 1991.

⁸ Fred Licht. *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art*, Harper & Row Publishers, New York, 1983.

que el contexto es el que hace significativo, y «político» el discurso, como ha ocurrido en los discursos postmodernista y feminista.

¿Cuáles son las posibilidades de articular un discurso expansivo y diverso utilizando el tema «femenino» como instrumento?

Cuando los grupos marginales insisten en definir su propia identidad, la estructura invisible del llamado centro corre peligro de mantenerse ya que el poder del centro depende de su autoridad no desafiada.

Ese desafío ha desarrollado la teoría feminista en los últimos años. Teóricas como Monique Wittig⁹ han denunciado el concepto de diferencia ontológica entre los sexos como una creación del pensamiento capitalista de la burguesía heterosexual. Para ella las diferencias entre los sexos no son ontológicas, sino políticas, y plantea que el objetivo de la clase feminista es abolir las categorías sexuales tal y como las conocemos.

Los efectos del feminismo como una fuerza política ha llevado a forzar el reconocimiento de lo diverso y del carácter inesperado de la organización de las diferencias sexuales. El sueño es, por tanto, ir más allá no sólo del número uno, el que determina la unidad, el yo, sino más allá del número dos que determina la diferencia y el antagonismo.

Otra teórica francesa Hélène Cixous en su ensayo *Castración o Decapitación*¹⁰ comienza planteando «la diferencia sexual». «Las mujeres deberían empezar por resistir el movimiento de reapropiación que regula toda la economía... Tienen que afirmar la diferencia, su diferencia... Primero tienen que hablar, comenzar hablando, dejar de decir que ellas no tienen nada que decir, dejar de aprender en la escuela que las mujeres han nacido para oír, para creer, para no hacer descubrimientos... Hablar de su placer... para eliminar los sistemas de censura que tratan de anular todos los intentos de hablar de lo femenino... Hay mucho trabajo por hacer contra el servicio militar, contra todas las escuelas, contra la urgencia persuasiva masculina de juzgar, diagnosticar, digerir, nombrar... no tanto en el sentido del nombrar poético como en el de censura represiva de la nominación/conceptualización filosófica... Cuando alguien dice «no soy político» ya sabemos lo que quiere decir «mi política es la de los otros», y eso es lo que le pasa a muchas mujeres, sus obras, sus escritos, son los de los otros —los del hombre—...

Debemos estar preparados para la «afirmación de la diferencia», una aventura, una exploración del poder de las mujeres, de su potencial... un fluido sin fin de deseo, por encima y a través de la diferencia sexual». Cixous busca desplazar el discurso patriarcal y elaborar un discurso ficticio. En otro ensayo, *La risa de la Medusa*¹¹, afirma que las mujeres deberían escribir sus cuerpos con tinta blanca (de la leche de la madre). Ella plantea no mirar a la sintaxis sino a la fantasía, al inconsciente, acercarse al lenguaje

⁹ Susan Rubin Suleiman. Op. cit.

¹⁰ Hélène Cixous. «Castration and Decapitation», en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*.

¹¹ Hélène Cixous. *Le rire de la Méduse*, L'Arc 61, 1975.

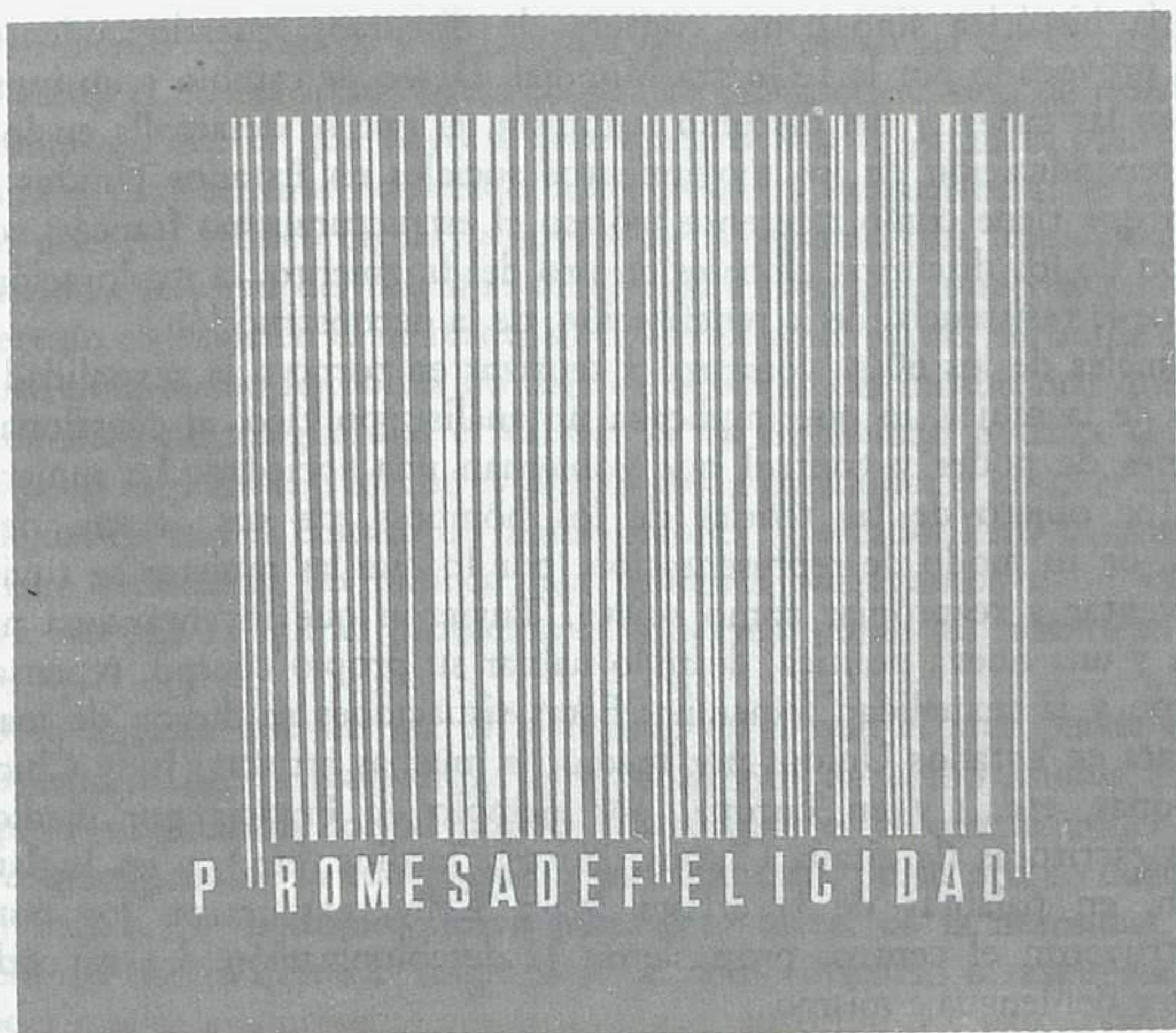


Ilustración de J. Carlos Sánchez-Migallón.

de la carne, no correr tras el significado, sino estar en la antesala del sentimiento, estar en la tactilidad. Ir hacia la risa.

Lo carnavalesco, concepto sobre el que han teorizado las feministas francesas, tomado del análisis de Bakhtin, plantea lo heterogéneo, las voces múltiples, la intertextualidad, la liberación de la conciencia. La parodia, según Bakhtin, tiene la facultad de establecer una distancia entre el lenguaje y la realidad. De ello el potencial emancipatorio del carnaval: el carnaval como discurso opuesto al dominante.

Otro concepto, el de «perversión», es uno de los caminos o medios para empujar las fronteras, los límites de lo establecido. El interés de la ley es mantener el orden y las separaciones y distinciones; por el contrario, la perversión une lo mixto y lo híbrido, su objetivo es la erosión de la homogeneización.

Es la risa, junto con la innovación simbólica y el deseo de transgresión y cambio político y social, logros en las posiciones feministas. Ello lleva a considerar el paralelismo entre la vanguardia y el discurso feminista tal y como analiza Susan Rubin Suleiman en el ensayo *Subversive Intent: Gender, Politics, and the Avant-Garde*¹². Ella parte de la vanguardia no como

¹² Susan Rubin Suleiman. Op. cit.

categoría histórica sino como ruptura de discursos, cuestionamiento de ideales provocado por la I Guerra Mundial. Deseo de cambio y un inmenso ruido en las calles, y del discurso feminista, el que se desarrolla en los 70, como reivindicación de los movimientos sociales en Estados Unidos y en Europa que tiene como referente teórico el estructuralismo francés, con la negación de los discursos globales en pro del fragmento, la exploración del placer de la resistencia, de la redefinición, de la deconstrucción.

A finales de los 60 se comenzó a teorizar en torno a la sexualidad y el cuerpo de la mujer, lo que implicaba un análisis político, al cuestionar las relaciones de poder y control que gobiernan una sociedad. La mujer por siglos fue objeto de las teorías de los hombres, de sus deseos, de sus miedos, de su modo de representación, por lo que las mujeres se tuvieron que inventar y reapropiar como sujeto. Tuvieron que inventar una nueva poética y una nueva política, dejando hablar su propio cuerpo, repensando el cuerpo y la sexualidad femenina. Estas situaciones se dieron de manera muy clara en Estados Unidos por medio de muchas artistas (Judy Chicago, Joan Jonas, etc...) y en Europa, por ejemplo en Francia por medio de muchas escritoras (la citada Cixous, Wittig, Jardine, etc.), y en Inglaterra también, en palabras de la artista Mary Kelly, exploraron los bordes, deconstruyeron el centro, propusieron la descolonización de sus códigos visuales y del lenguaje mismo.

El principio que ha mantenido el trabajo de las artistas feministas ha sido una antítesis de lo estático, de la concepción jerárquica del mundo, requerida por el mantenimiento de una clase. Se ha tratado de un desafío a las soluciones que plantea la esfera del pensamiento, a todo pensamiento que establezca la convención.

En los años 80, el discurso postmodernista en las artes visuales, particularmente el de teóricos como Craig Owens, también el de Hal Foster, ha planteado que el discurso feminista era de especial relevancia; en *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*¹³. Owens teoriza sobre las implicaciones políticas de la intersección entre la crítica femenina de lo patriarcal y la crítica postmodernista de la representación, apuntando hacia las voces femeninas y hacia el tema de la diferencia sexual. Douglas Crimp, Rosalind Krauss, el mismo Foster y Owens al principio vieron sólo la importancia de la presencia de artistas mujeres como fenómeno en sí pero más tarde puntualizaron sobre la transcendencia del discurso feminista de éstas.

El feminismo, como analiza Suleiman en el ensayo mencionado, proveyó al postmodernismo de una faceta política en contra del pesimismo de Baudrillard o de Jameson. El postmodernismo no podía ser visto sólo como un discurso fragmentado, exhausto, nostálgico de un centro perdido. Andreas Huyssen apuntó que el feminismo junto con el anti-imperialismo,

¹³ Craig Owens. «The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism», en *The Anti-Aesthetic*, editado por Hal Foster, Port Townsend, Washington, 1983.

el movimiento ecológico, y la conciencia de la presencia en Occidente de otras culturas no europeas, había creado un postmodernismo de resistencia. El feminismo fue el que llevó al postmodernismo la garantía política que necesitaba para sentirse respetado como práctica vanguardista; se convirtió en un discurso teórico en las fronteras de la cultura, que tradicionalmente había sido exclusivo del dominio del hombre. Aunque, una vez asumido y convertido en valor en el mercado corre el riesgo de perder su borde crítico. El postmodernismo feminista no deja de adolecer del mismo mal que otros movimientos de vanguardia: el dilema de la efectividad política versus la innovación estilística, o lo que es lo mismo, la paradójica y tensa relación de la vanguardia con la cultura de masas o con el mercado. Pero la conciencia de dicho fenómeno no implica que debamos entregarnos a un ideal de pureza estética ya que el problema del mercado como tal fenómeno no es nuevo.

Otro análisis que no sea el histórico, es el que el arte puede ofrecer como espacio del pensamiento, sobre el evento de cómo asumir espacio-tiempo y su relación con el poder; y otro arte es el que la mujer puede ofrecer partiendo de la conciencia de su condición, de su propio cuerpo, de la reivindicación dionisiaca de su naturaleza física, de la necesidad de un espacio del deseo; desde la fragmentación como discurso o respuesta frente al poder que se nos presenta como totalidad, autoritario y patriarcal.

Sin duda la complejidad y lo híbrido de la sociedad actual requiere una variedad de estrategias de resistencia, entre ellas algunas posibles como la que ha propuesto el discurso feminista reciente: la erosión de las fronteras entre los sexos, que sin negar la diferencia pueda conducir hacia una nueva forma de androginia.

Juan Antonio Ramírez

Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante



Juan Antonio Ramírez, *Arte y Arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. 258 págs.
I.S.B.N.: 84-7774-549-8.

Indice: 1. Ese oscuro deseo del objeto. 2. El jardín de las maquinas (tríptico veneciano). 3. Arte y complejo de culpa: el caso de Camille Claudel. 4. Sobre el notorio magreo del arte y del dinero. 5. Europa y USA: la arquitectura de dos malentendidos. 6. La fotografía, el mirón y la infinitud de los signos. 7. La holografía, más allá del arte (25 aforismos). 8. A toda máquina: Jean Tinguely, del movimiento lírico al artilugio trágico. 9. Neoapocalípticos y neointegrados en la civilización del paro. 10. Habitación mínima y expresión máxima. (El inconsciente fílmico en la arquitectura de la costa andaluza). 11. Surreoide curviquebrado. 12. Carlo Mollino: un funcionalismo pasional. 13. Decálogo para la arquitectura post-moderna. 14. Del vacío metafísico a la elocuencia civilizada. (Espacio público y contenido semántico). 15. La persistencia de los "grands chantiers" y los nuevos edificios rituales. (Una crónica de París). 16. Bolero de los negritos. (Paradigma médico de la restauración). 17. El cine y la ciudad. La deconstrucción urbana en cartón piedra. 18. ¿Arte o delito? Los graffiti, entre la comisaría y la galería. 19. El ocaso de los magos o la destrucción final de lo otro. 20. Des-deconstrucción. (Más ejercicios de estilo). 21. Volverás a Metrópolis. 22. La obra de arte en la época del capitalismo triunfante.

ESCENAS DOMÉSTICAS

John Berger

Fue hace siete años, en el Museo Nacional de Estocolmo, cuando empecé a interesarme por la pintura de Zurbarán. Famoso en su tiempo, el siglo XVII, Zurbarán vuelve a ser elocuente al final del nuestro, el XX. Quiero intentar descubrir por qué.

El cuadro del Museo de Estocolmo que me hizo detenerme era un paño de la Verónica. (Pintó varias versiones del mismo tema.) El pañuelo blanco está sujeto con alfileres en una pared negra. Es tan realista, que casi llega a ser un *trompe l'oeil*. Estampadas en el lino blanco (¿o tal vez es algodón?) se ven las huellas de la cara de Cristo, agotada, malicenta, camino del Gólgota con la cruz auestas. La estampación es monocroma, color ocre, como corresponde a una imagen cuyo pigmento es el sudor.

Este lienzo me hizo darme cuenta de algo que, creo yo, se puede aplicar a todas las artes visuales que tienen el poder de conmovernos. La pintura primero tiene que convencernos —con el uso concreto del lenguaje pictórico que está empleando— de lo que está *ahí*, de la realidad que describe. En el caso de Zurbarán, del pañuelo prendido con alfileres en la pared. Todo cuadro convincente ofrece en primer lugar esa certeza. Y luego propondrá una duda. La duda no se plantea con respecto a *lo* que está ahí, sino acerca de *dónde* está.

¿Dónde está ese rostro de Cristo tan levemente impreso en el paño? ¿Qué punto del espacio y del tiempo estamos contemplando? Está ahí, roza e incluso impregna la realidad del pañuelo, pero su paradero preciso es un enigma.

La balsa de la Medusa, 24, 1992.

Uno descubre este mismo enigma ante cualquier cuadro que le impresione. En algún punto del lienzo se rompe la continuidad del espacio (la lógica del paradero) y es sustituida por una discontinuidad inquietante. Esto puede decirse tanto de un Caravaggio o de un Rubens como de un Juan Gris o un Beckmann. Las imágenes pintadas están contenidas siempre en un espacio roto. Cada periodo histórico tiene un sistema de ruptura característico. Tintoretto suele realizarla entre el fondo y el primer plano. Cézanne intercambia de una forma milagrosa lo lejano por lo cercano. Pero siempre nos vemos obligados a preguntar: ¿dónde está exactamente lo que se me muestra, lo que me quieren hacer creer? La perspectiva no responde a la pregunta.

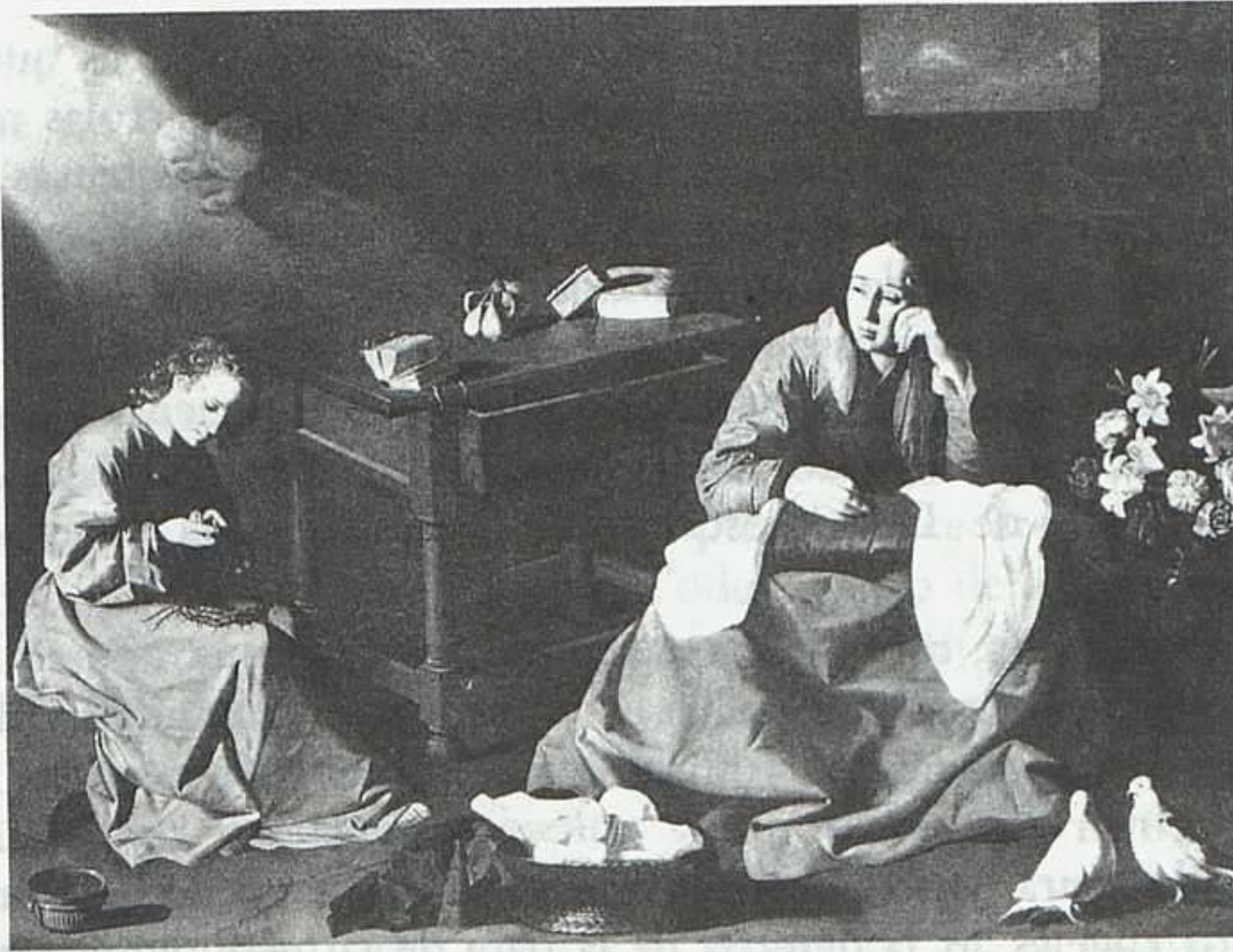
Se trata de una cuestión que es material y simbólica a un mismo tiempo, pues todas las imágenes pintadas de una cosa hablan también de la ausencia de la cosa real. Toda la pintura trata de la presencia y la ausencia. Por eso pintamos. El espacio pictórico roto revela la ilusión del arte.

Volvamos ahora a lo que hay de específico en Zurbarán. Una de sus obras tempranas representa a San Pedro Nolasco de rodillas ante la aparición de san Pedro, crucificado cabeza abajo. San Pedro Nolasco está arrodillado en suelo firme, consistente. El santo crucificado, que tiene el mismo tamaño que la figura viva, es una visión allende tiempo y espacio. Y en la superficie donde se juntan los dos espacios (uno consistente, visionario el otro) Zurbarán ha puesto su firma. Era un maestro de este tipo de junturas. Le obsesionaban.

¿Qué tipo de hombre era? Sabemos muy poco de él, aparte de los cuadros y de los encargos que recibió. Un supuesto autorretrato —en el que aparece de pie con la paleta de pintor junto a la Cruz— nos muestra a un hombre bastante indeciso, un hombre que es al mismo tiempo devoto y sensual. Contemporáneo de Velázquez, no trabajó para la sofisticada corte real, sino casi exclusivamente para la Iglesia, por entonces en el punto álgido del fanatismo de la Contrarreforma. Un gran número de sus lienzos fueron pintados especialmente para los monasterios.

Tal vez debiera decir que siento una antipatía visceral por el tipo de institución religiosa para la que trabajaba Zurbarán. Encuentro detestable el culto al martirio, a la flagelación, a las reliquias de los santos, a la condenación y al poder inquisitorial. Todos mis hermanos y hermanas espirituales fueron sus víctimas. Y, sin embargo, aunque no pueda decir que me fascinara, pues el horror no es algo que fascine, durante años el arte de este hombre me emocionó, me hizo soñar. Tardé mucho tiempo en descubrir por qué.

Zurbarán se casó tres veces y tuvo nueve hijos; en una época de plagas constantes, muchos de ellos murieron antes que él. Trabajaba para los monasterios, pero su inspiración era la vida doméstica: una inspiración que se fue haciendo más evidente a lo largo de su vida. No se trata de la domesticidad del paterfamilias o del moralista burgués (basta con comparar sus cuadros con los de sus contemporáneos holandeses, como Jan Steen),



Francisco de Zurbarán, *El hogar de Nazareth*, 1631-1640
(Cleveland, Museum of Art).

sino de una domesticidad que procede del trabajo: partos, sábanas planchadas, comida preparada, mudas limpias ramos de flores, bordados, niños bañados, suelos fregados. A diferencia de cualquier otro pintor de su época, el arte de Zurbarán está impregnado por la experiencia, el orgullo y el dolor de las mujeres, y en este sentido es muy femenino. ¿Sería acaso esto, pasado de «contrabando» en sus cuadros, lo que creó esa inmensa demanda de su pintura entre las órdenes religiosas?

Cuando califico de doméstica la visión de Zurbarán no estoy pensando sólo en algunos de sus temas favoritos o en el giro que dio a otros (sus Inmaculadas tienen el perfume de las canastillas de los bebés), sino, a un nivel más profundo, en la manera que imaginaba casi todas las escenas que le mandaban pintar. Por ejemplo, en una obra temprana que representa la monstruosa tortura de San Serapio, lo que él ve realmente en su pintura son las manos y la cabeza de un campesino dormido tal como las vería su esposa, y las sogas que cuelgan de su cuerpo, como las mejores sábanas enredadas por el viento en la cuerda de tender. No se trata de profanar el tema; más bien de pensar en la vida del alma, cuidarla y finalmente salvarla, como si fuera la vida de un hogar y sus habitantes.

Los historiadores del arte suelen señalar que en cierto modo Zurbarán tenía algo de pintor provinciano. Nunca se sintió a gusto con la gran arquitectura de las composiciones ambiciosas. Es verdad. Su genio reside en la manera de crear un cobijo, un hogar con *rincones*.

Examinemos el *Hogar de Nazaret* (del Museo de Cleveland). A la derecha, María imaginando el futuro: en el corazón de la mano derecha lleva un dedal; una lágrima discurre por una de las aletas de la nariz. A la izquierda, su hijo Jesús haciendo una corona de espinas; se ha pinchado en

un dedo. Entre ellos, una mesa de cocina. Todos los objetos que aparecen en el cuadro tienen una identificación simbólica: las dos tórtolas representan la Purificación de la Virgen tras el nacimiento del niño; las frutas encima de la mesa, la Redención; los lirios, la Pureza; y así sucesivamente. En el siglo XVII, estas escenas de la infancia de Cristo y también las de la Virgen (otro de los temas favoritos del pintor) eran muy populares, y la Iglesia las controlaba y distribuía como modelos de devoción y paciencia. Pero esto no explica toda la carga emotiva de la imagen. El pintor francés Luneville, que fue discípulo de David, escribía en 1821 sobre la «magia» de este lienzo.

La magia empieza, como decía antes, con la duda que sigue a la certeza. Empieza con una ruptura espacial, con una discontinuidad. El suelo es continuo en todo el lienzo. La juntura con la discontinuidad es la pata de la mesa en primer plano.

De rodillas para arriba el niño está situado en un espacio indefinible, abierto a los ángeles. A la derecha de la pata de la mesa, en el territorio de la madre, el espacio es el mismo que el de una habitación de una casa: incluso la ventana, o el cuadro en la pared, ocupa su posición habitual.

El tablero de la mesa, imposiblemente alzado hacia el espectador, media entre los dos espacios. Las páginas del libro abierto a la izquierda oscilan con la luz de los ángeles. Los dos libros de la derecha han sido inconfundiblemente dejados sobre la mesa de la cocina.

Los dos espacios diferentes corresponden a dos tiempos diferentes: a la derecha, el tiempo diario; a la izquierda, el tiempo de la profecía, un tiempo traspasado, como el dedo del niño traspasado por la espina.

Llegamos aquí a la discontinuidad espacial física: a la conmoción narrativa que, dado el resto, aumenta todavía más la extraordinaria carga de la pintura. Es la visión de su hijo lo que pone a la madre tan pensativa. Verlo le hace recordar el futuro que aguarda al niño. Preve el destino de ambos. *Y, sin embargo, no lo está mirando.* En términos espaciales, está claro que no está mirando en dirección al niño. Somos nosotros quienes estamos mirando dos espacios. Ella, confinada en uno, *sabe.*

Hoy, en Nazaret, las madres que preven el trágico destino de sus hijos son palestinas. Lo digo para recordar el siglo en el que estamos. ¿Qué significa Zurbarán en nuestro mundo contemporáneo?

Para empezar, seamos claros. Ya no hay un único mundo histórico, y así ha sido desde principios del siglo pasado. Ni tampoco es nuestro. En nuestra cultura del consumo vivimos nuestra propia crisis; el resto del mundo vive la suya. Nuestra crisis es que hemos dejado de creer en el futuro. Su crisis somos nosotros. Todo lo que queremos es agarrarnos a lo que tenemos. Ellos quieren los medios necesarios para vivir.

Por eso nuestras principales preocupaciones son privadas y nuestro discurso público está lleno de rencor. El espacio histórico y cultural del discurso, las esperanzas y la acción públicas ha sido desmantelado. Hoy vivimos y existimos en refugios privados.

El hecho de que el arte de Zurbarán es doméstico significa que es un arte al que no estamos necesariamente cerrados. Por el contrario, el arte público —ya sea de Piero della Francesca, Rubens, Poussin, David o los cubistas— nos deja fríos. (El debate de la posmodernidad no trata sino de la ausencia de valentía pública.) El arte del interior representado por Zurbarán se adecua a nuestro temor del exterior.

En cuanto pasamos dentro, nos sentimos intrigados, inquietos, y nos vemos obligados a soñar sobre la diferencia colosal existente entre la vida que él pinta y la nuestra. Todo lo que pinta parece eterno. (Su eternidad tiene mucho que ver con la infancia.) Todo aquello de lo que nosotros nos rodeamos parece desechable. Volvamos al maravilloso hogar de Nazaret.

La costura de la Virgen, el cojín en su regazo, el vestido del color de las granadas, el chal que envuelve su cuello, los puños, las manos sujetando la cabeza, sus labios, están tan presentes como lo hubieran deseado Manet o Degas; están pintados con una intensidad tangible que vuelve a recordarnos que sólo el ojo puede hacer justicia al fenómeno de la existencia. Y, sin embargo, pese a estar presente, la expresión de sus ojos muestra que también está en otra parte. La juntura de los dos espacios en el cuadro es visible. Una juntura similar, pero invisible, existe en el ser de esta mujer.

Zurbarán pintó unas cuantas naturalezas muertas con jarras, tazas, frutas. Los objetos están invariablemente situados en el borde de una mesa (o estante) ante un fondo oscuro. Bajo ellos, debajo de la mesa, o encima y por detrás, hay una oscuridad que puede ser la nada. Lo visible ha sido colocado en el borde mismo de la oscuridad, como si de alguna manera la hubiera atravesado, como un mensaje. Todo en el hogar de Nazaret tiene una cualidad semejante: la de ser mensaje o la de recibirlo. Y así, aparte del hecho de que el tema es una profecía con respecto a la Sagrada Familia, en el cuadro todo se percibe como sagrado.

¿A qué me refiero cuando digo sagrado? ¿A que son cosas que tienen que ver con Dios o con la religión, como sugiere el diccionario? ¿A que son cosas santas? ¿A causa de los ángeles? No; curiosamente los ángeles revoloteando en el cielo son lo menos santo de todo el repertorio de Zurbarán. (Son sencillamente las fantasías de un padre orgulloso de sus pequeños.) Su sentido de lo sagrado no procede del simbolismo, sino de una manera de pintar y de disponer los objetos. No sólo ve la forma de todo lo que pinta, sino también una tarea realizada o el momento de realizarla. Son faenas domésticas cotidianas, como las que mencionaba antes. Entrañan cuidado, orden, regularidad: unas categorías que se ensalzan no como categorías morales, sino como prueba del significado, como un mensaje. Cualquier campesino al que le quede todavía un trozo de tierra sabría enseguida de qué estoy hablando. De aquello cuya ejecución, contra el caos de la naturaleza, incluye un sentido estético. Por eso, de ser posible, la leña se apila y no se tira simplemente en un rincón. Contra la inmensidad de riesgos naturales, ciertos actos cotidianos de mantenimiento adquieren un significado ritual.

En el arte de Zurbarán no encontramos el caos de la naturaleza, pero sí encontramos —como en toda la pintura española— un fondo oscuro: la oscuridad representa el mundo al que hemos sido echados como la sal en el agua.

No son los santos o los mártires o los ángeles los que emanan un sentido de lo sagrado, sino la intensidad con la que Zurbarán observa lo que ha sido trabajado contra ese fondo oscuro; y su conocimiento del espacio humano está siempre dividido; es doble. Ese conocimiento proviene de la compasión, para la cual no queda espacio en nuestra cultura de la avaricia. En cuanto a los actos rituales —como preparar un té o poner la cafetera—, se siguen realizando cada día, y en el seno de una familia o para una pareja de ancianos; puede que todavía conserven un significado, pero ya no hay actos rituales cotidianos públicos, pues el ritual requiere un sentido permanente del pasado y del futuro y en nuestra cultura del consumo y de las novedades no existe ninguno de los dos.

Zurbarán vuelve a ser elocuente en nuestro fin de siglo porque pintó cosas —esas cosas que uno encuentra en los mercadillos callejeros— con una concentración y un cuidado que nos recuerda que alguna vez fueron sagradas.

Traducción: *Pilar Vázquez*

LA MIRADA DE LA ABUNDANCIA: EL FLÂNEUR POP

Aurora F. Polanco

«Quema lo que has adorado, adora lo que has quemado».

(San Remigio a Clovis)

«Objetos de todas clases sirven como materiales del nuevo arte: pintura, sillas, comida, luces eléctricas y de neón, humo, agua, medias viejas, un perro, películas y mil cosas más que serán descubiertas por la presente generación de artistas. Estos audaces creadores no sólo nos enseñarán, como si fuera la primera vez, el mundo que siempre nos ha rodeado y que hemos ignorado, sino que nos revelarán con detalle hechos y acontecimientos inauditos: en cubos de basura, pólizas, recepciones de hotel, en escaparates de tiendas y en las calles y en sueños y accidentes horribles. Un olor a fresas maduras, una carta de un amigo o un cartel vendiendo draino; tres golpecitos en la puerta principal, un arañazo, una mirada o una voz amortiguada, un staccato cortante, un bombin... todo ello se convertirá en material de este nuevo arte concreto.

El artista joven de hoy ya no necesita decir: soy un pintor o un poeta o un bailarín. Simplemente es un artista. Toda la vida se abrirá ante él. Descubrirá en las cosas cotidianas el significado de la cotidianeidad. No intentará hacer de ellas algo extraordinario. Tan sólo presentará su significado real. Pero inventará lo extraordinario de la nada y, después, la nada también. La gente estará encantada u horrorizada. Los críticos confusos o divertidos, pero éstas, estoy seguro, serán sus alquimias».

1957. Allan Kaprow: «El legado de Jackson Pollock»

Seguramente a Heinrich Wölfflin le tentaría repetir con el Expresionismo abstracto y el Pop la construcción metodológica aplicada al Renacimiento y al Barroco, y recurriría a la sistematización de las categorías de la forma, atendiendo a su famoso sistema de oposiciones binarias. Así: Frente a una mirada introspectiva, hacia el interior del sujeto, de sus sentimientos y angustias, frente al vómito de la propia personalidad¹ frente a todo ello, una mirada —la del Pop— al entorno y a sus señales; la atención puesta en elementos convencionales, ya elaborados, despersonalizados, factuales y exteriores: La instalación de un *escaparate de objetos*.

Frente a los gestos, brochazos, los goterones que chorreaban misticismo y espesa glorificación de la ansiedad metafísica, y la creencia ególatra de seres inspirados, en contacto directo con un plano superior, una aséptica presentación de los objetos (a poder ser por medios técnicos, mecánicos e impersonales), el cuestionamiento de la artesanidad, y de la autoría. Frente a la *expresión*, ni siquiera la representación, sino la *presentación*.

Frente al Divan del psicoanálisis, ir de compras como actividad liberadora («*objetos, símbolos prácticos o perecederos que nos mantienen con bríos*», diría Warhol).

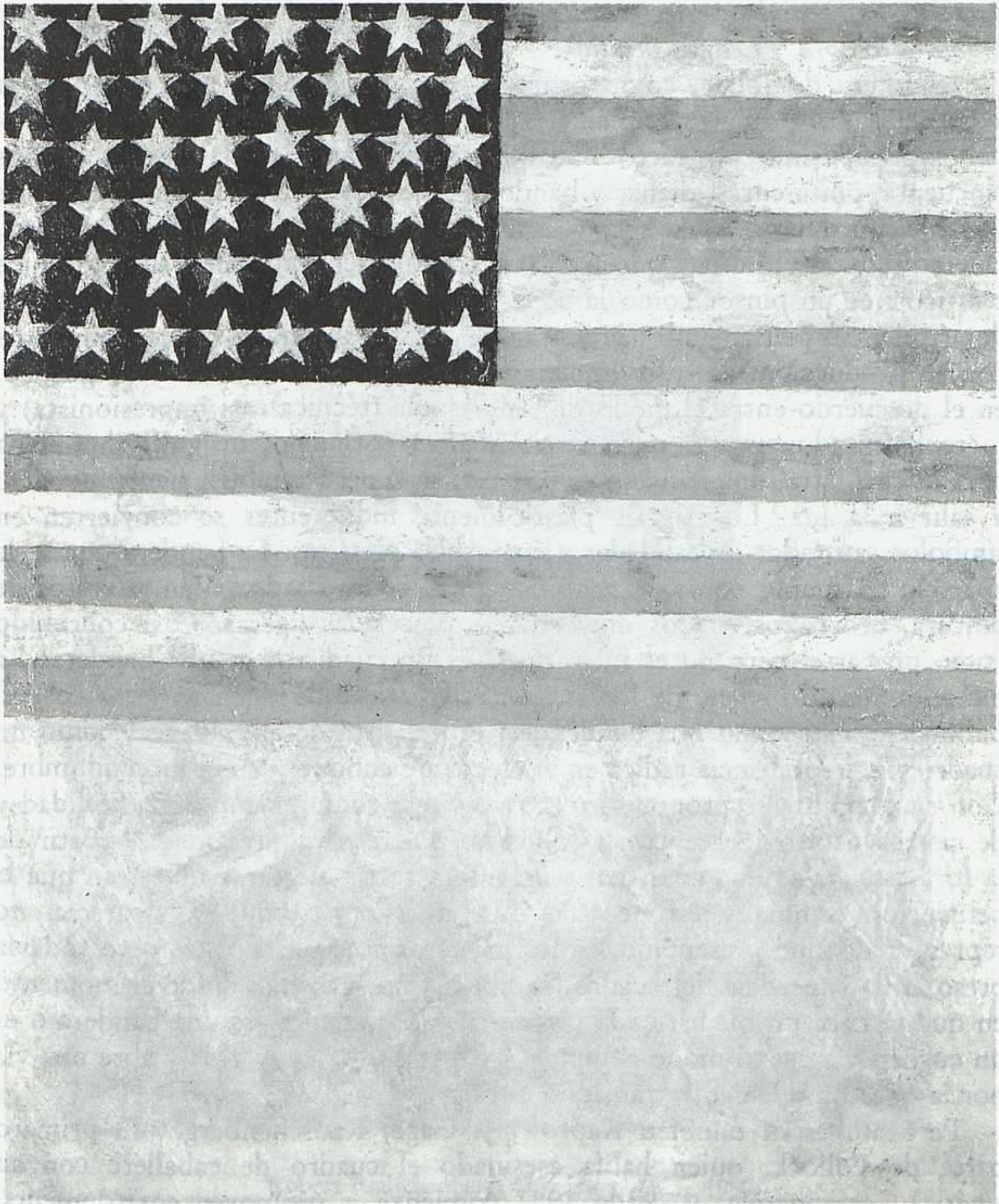
En definitiva un alejarse del *ego*, hacia el *id*, hacia lo que está *ahí*, en el mundo.

Quizá haya que saber historia del arte y conocer la importancia de la pincelada, del brochazo arrebatado de los expresionistas abstractos para comprender el conocido cuadro de Lichtenstein: «*BI PAINTING no VI*». Entenderlo como una metáfora, descifrarlo, leer un contenido: satirizar al expresionismo abstracto.

Pero hay algo más que un mero intento de ironizar acerca de la pincelada y la factura expresionista. No primemos el valor conceptual y valoremos su cualidad de pintura retiniana. Por sus grandes dimensiones, sus colores, puros, y el esquematismo del grafismo, tiene un enorme poder de impacto visual. Su aspecto impersonal, la presencia de los puntos bendei, de la trama mecánica y los contornos duros, señalan un aire de familia con algunos cómics. Más que de pintura nos habla de imágenes reproducidas según métodos mecánicos e industriales. Quizá también pueda ser el logotipo de un fabricante de pinturas, copia aumentada de imágenes impresas que representen una pincelada². Al imitar los procedimientos de impresión industrial, nos habla de un tipo de imágenes que no pertenecen al gran arte sino a la cultura industrial. Y sin embargo es Arte. La técnica y los procedimientos formales de Lichtenstein hablan por los cuatro costados, nos cuentan más cosas que «el tema». Acaba siendo, en definitiva,

¹ Robert Indiana llega a decir que «*los expresionistas abstractos se ahogan en su rancia atmósfera, que se ahogan en su propia fecundidad y que necesitan control de natalidad*».

² Vid.: A. DANTO: «*La transfiguration du banal*». París, Seuil, 1989, p. 178 y ss. y E. VALENTIN: «*Les Brushstrokes selon Arthur Danton*» en *Artstudio* n. 20. Primavera 1991, pp. 94 y ss.



Jasper Johns, *Bandera sobre blanco*, 1959.

una imagen que nos habla del Pop con tanta o más fuerza que la que pudiera tener la presencia de una botella de coca-cola o una Marilyn.

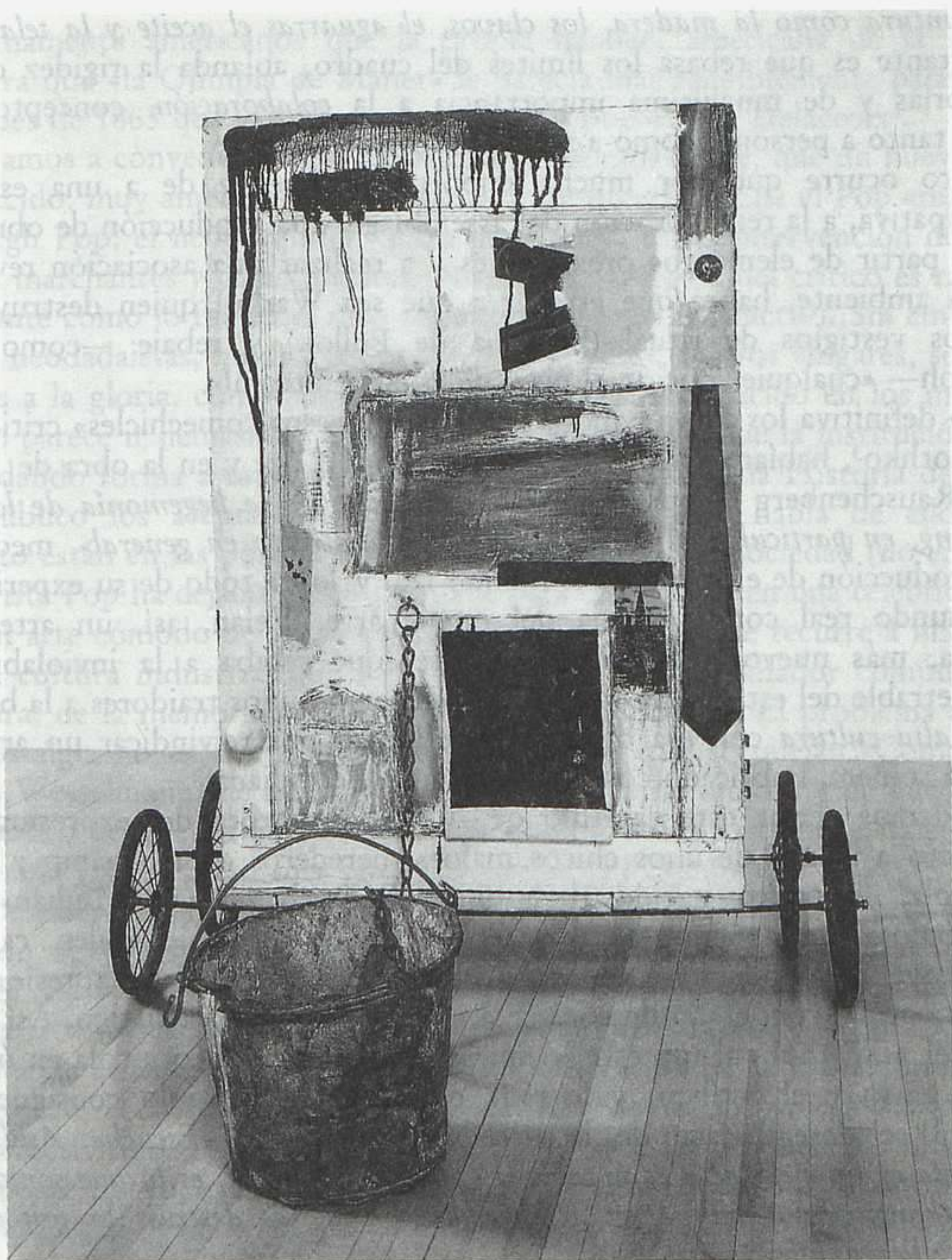
Cuenta Jasper Johns que a finales de la década de los cincuenta se hallaba realizando esculturas con pequeños objetos —tubos de neón y lámparas. «Escuché entonces cierta historia sobre William de Kooning. Estaba enfadado por alguna razón con mi representante Leo Castelli dijo algo parecido a: «Este hijo de puta... puedes darle dos latas de cerveza que seguro que las vende». Al oírlo pensé: ¡Qué escultura! ¡Dos latas de cerveza! Me

parecía que encajaba perfectamente con lo que estaba haciendo. Así que puse manos a la obra y Leo las vendió».

La figura de Johns, como proto-pop es fundamental para entender la aventura de los primeros Pop americanos que luchan contra el «hermetismo» del expresionismo abstracto. Cuando, a mediados de la década de los cincuenta, pinta cifras, dianas y banderas va más allá de Duchamp quien, de un objeto ordinario había hecho arte. Johns va a hacer el objeto *en* pintura, *en* escultura. A él no hay que acercarse con ojos conceptuales, sino con ojos plásticos: es un pintor como la copa de un pino. No quiere que sus obras desarrollen su pensamiento, procura que no se confundan sus pensamientos con su producción. Pero lo inquietante es que se mueve en la ambigüedad, en el descuerdo entre el modo de representar (técnica casi impresionista) y lo representado: un icono comercial, banal, cotidiano, insignificante. Una cifra es una cifra, una bandera es una bandera, pero también tienen derecho a salir a la luz. Los signos plásticamente indiferentes se convierten en símbolos saturados de calidades y cualidades plásticas. La bandera que se le apareció en sueños como su propio cuadro, es un cuadro. Vemos restos de pintura, brochazos, trazos muy suaves, pinceladas ligeras. Casi concebido como un cartel pero no es un cartel. ¿Es un cuadro o es una bandera? La incertidumbre proviene de los esquemas visuales que rigen en nosotros. El público lo verá como una bandera, el especialista de arte lo verá como un cuadro. La importancia radica en el efecto de choque y en la incertidumbre. Con su pregunta se propone hacer fracasar la comprensión de la realidad y de ciertos hábitos perceptivos. Johns no quiere inventar, prefiere partir de la forma física de una cosa. Las variaciones sobre ese tema muestran que la percepción cambia y eso le vale. Libera el objeto que ya aparecía, no representado sino presentado, en los primeros collages cubistas pero todavía preso en la superficie del cuadro, lo libera y va más allá: desde el momento en que se hace problemática la respuesta a la pregunta ¿es una bandera o es un cuadro? en cierto modo rompe la barrera entre arte y vida y abre una vía por la que cómodamente transitará el Pop.

Pero ahí están también Kaprow, J. Cage, Rauschenberg... El primero parte de Pollock, quien había asesinado el cuadro de caballete con su estética participativa, y desde 1957 comienza a promover environments, happenings, síntesis de teatro y artes visuales. J. Cage se plantea cuestiones teóricas acerca de la relación entre el arte y los media, entre la realidad y la reproducción («¿Un camión dentro de un conservatorio es MAS MUSICAL que rodando por una carretera de campo?»). Elimina barreras, contesta a la introspección, hace, y esto me parece fundamental, que el espacio del arte se vuelva permeable. En «Silence» dice: «nuestra poesía hoy es el descubrimiento de que nada poseemos. Todo puede devenir un objeto de deleitación ya que no lo poseemos». Cage y Rauschenberg trabajan en pro de la anulación de la autoría, de la autenticidad y la expresión sublime.

Rauschenberg alía el gran arte con la iconografía que proviene de la cultura de masas y las convenciones de la abstracción gestual con la sintaxis



Robert Rauschenberg, *Ofrenda a Apolo*, 1959.

del collage DADA. Su importancia estriba en que provoca una tensión entre gesto pictórico y huella mecánica. La estética de la *heterogeneidad* y la *multiplicidad* de sus «combine paintings» aluden a la presencia de todo tipo de objetos e imágenes que tienen una existencia previa y propia fuera del cuadro; son preexistentes pero aparecen abrazados por un envoltorio textual, grumos, fuertes brochazos, por una presencia matérica de la pintura muy importante. Rauschenberg considera que es precisamente ese flujo pictórico tan importante en su obra lo que le hace considerarse, por encima de todo, un *pintor*. Esa persistencia de la materialidad constitutiva de la pintura hace que para él «*un par de calcetines sea tan apropiado para hacer*

una pintura como la madera, los clavos, el aguarra el aceite y la tela». Lo importante es que rebasa los límites del cuadro, ablanda la rigidez de las categorías y de muchísima importancia a la *colaboración*, concepto que aplica tanto a personas como a materiales e imágenes.

Pero ocurre que por mucha importancia que se de a una estética participativa, a la reivindicación del assemblage, a la producción de obras de arte a partir de elementos preexistentes y a realizar una asociación revisada con el ambiente, habrá que esperar a que sea Warhol quien destruya los últimos vestigios de ritual (herencia de Pollok) y rebaje —como dice Buchloh— «cualquier noción al nivel de la farsa integral».

En definitiva los Pop, y ahora me refiero a «esos comechicles» criticados por Rothko³, habían visto en las propuestas de Cage y en la obra de Johns y de Rauschenberg la oportunidad de «*alejarse de la hegemonía de los De Kooning, en particular, y del Expresionismo abstracto en general*», mediante la introducción de elementos del mundo real y sobre todo de su experiencia del mundo real como esencia del nuevo arte. Veían, así, un arte más realista, más nuevo, más estadounidense, que retaba a la inviolabilidad impenetrable del estado del arte. Se convertían en unos traidores a la batalla de la *alta cultura* con esa obsesión que tenían por reivindicar un arte de mirada somera, imbricado con la cultura visual cotidiana.

Podemos cerrar este capítulo de «Caída y derrota del expresionismo abstracto a manos de unos chicos malos», herederos de Duchamp y de la coca-cola, «engendros nacidos de la unión de Duchamp y Mc. Luhan», con la anécdota que cuenta el cineasta Emile de Antonio quien casi se constituye en el efectivo verdugo. Para él las pinceladas expresionistas aliadas con la iconografía de coca-cola eran *un monstruo* artístico. Así se lo hace ver a Warhol cuando éste le muestra dos telas (Su coca-cola en óleo y pastel graso y el acrílico) y le pide opinión. De Antonio consigue que Warhol se desembarace de la ortodoxia pictórica: «*Escucha Andy, la abstracta es nula, la otra es notable. Es nuestra sociedad, es lo que somos. Es absolutamente maravillosa en su desnudez. Deberías destruir la primera y exponer la segunda*».

Dicen que la envidia que le dió a Warhol la bandera de Johns hace que su bote de sopa la superara. Eliminó la cocina, la buena pintura, el trabajo artesanal y el esmero, arrancó de raíz los residuos artísticos y lo hizo como una máquina. (Ya sabemos: su máxima aspiración...). Ahora las latas Johns, esmeradamente pintadas a mano, laboriosa y cuidadosamente, parecían piezas vetustas en relación al recién estrenado Pop. Sus objetos pertenecen todavía al gran arte. Son cotidianos, pero parecen alejados de la vida cotidiana (y en este «alejados» va implicado el concepto de «aura»). Las Marilyns, lo comics de Lichtenstein, los botes de Sopa Campbell, son más

³ ...«chicos frívolos que habían tirado por tierra mucho tiempo gastado por el expresionismo abstracto para demostrarle al público que el arte moderno no era una cosa de broma sino algo muy serio».

genuinamente americanos que la propia bandera americana de la misma manera que «la Olimpia de Manet» le parecía más tangiblemente parisina al burgués de 1863 que «La libertad guiando al pueblo» de Delacroix⁴.

Vamos a convenir, quizá demasiado apresuradamente, que un nuevo arte ha nacido: muy americano, muy nuevo, muy superficial. Es el Pop «regime», el High Pop, el neoyorquino, quizá impensable sin la intervención de galeristas marchantes y coleccionistas. Ni siquiera la figura del crítico es tan importante como lo fue en el caso del expresionismo abstracto⁵). Sin embargo, estos neodadaístas, nuevos realistas, «comechicles», nuevos vulgares, son elevados a la gloria, comprados y meteóricamente introducidos en los museos. Todo parece ir demasiado deprisa y esto quiere decir que la institución arte está dando forma a un estilo antes de que aparezca en la Historia del arte. El público los acepta —sorpresa o desagrado, pero habla de ellos— y pronto están en las portadas de las revistas de ecos de sociedad (no en vano el artista Pop ha dejado de ser un héroe para convertirse en una celebridad...). Es un arte cómodo de ver, superficial y reconocible, que recurre a imágenes de la cultura industrial que funcionan como el denominador común de la cultura, de la memoria colectiva del pueblo americano. El problema es que la nostalgia no es buena aliada de los artistas que se quejan (Como hará Tom Wesselmann) de no ser sólo artistas Pop, sino artistas y de que lo que el público realmente admira y venera no son sus obras sino a Marilyn, la coca-cola y a ese presidente tan Pop que fue J. F. Kennedy.

Después de la segunda guerra mundial, tras la difícil recuperación, el mundo se va espectacularizando progresivamente. (Pero ¿de qué mundo hablo? Da la impresión de que sólo y todo es America). El espectáculo ya no es la velocidad y la máquina, ya no es la producción, concepto cargado de energía esperanzadora y dinámica. La aceleración de la actividad de la era industrial da paso a *la presencia rotunda de la mercancía*. Si para el constructivismo la verdadera modernidad era la producción, ahora, lo realmente nuevo, contemporáneo, es el consumo. Comienza una época de consumo que deviene sin querer *consumación*. El poderoso *objeto-mercancía*, cuya presencia es inevitable y avasalladora, se revela no sólo a través de su propio estar en el mundo como *realidad* sino como *imagen*. El consumo se hace inviable sin la promoción. La realidad, entonces, convive con otra realidad: la de la *imagen del producto*. Esta ya no habita sólo en el espacio físico de la ciudad (Los cartelones y luminosos amados por Leger y presentes como referencias plásticas para casi todas las vanguardias históricas...) sino que se introduce de lleno en el espectáculo de los Medios de

⁴ La cita es de Benjamin H. D. BUCHLOH: «L'art unidimensionnel de Andy Warhol 1956-1966». En el Catálogo de la exposición retrospectiva de A. Warhol. París, 1990, p. 39.

⁵ Tom Wolf, en «La palabra pintada» ironiza sobre los críticos que tenían al artista demasiado pendiente de sus palabras. A veces, después de una inauguración, corría a su estudio para llevar al cuadro todas aquellas palabras mágicas que el crítico había dicho sobre él: el vacío la ansiedad, la tensión existencial.

comunicación de masas. Ya es tópico señalar la densificación de imágenes que provienen de la industria cinematográfica, del auge impetuoso de la revista ilustrada, de la publicidad, de la televisión. Amén de las campañas en la calle, en vallas y carteles, de los poderosos supermercados, del cuidado en el diseño y presentación del embalaje, de la envoltura de la mercancía.

El ciudadano vive en condiciones de relación simbólica con los objetos, con las imágenes de los objetos, con los mensajes que se desprenden de ellos. Vive con el deseo de alcanzar y acariciar ya no solamente la mercancía sino todos los mitos, sueños y mentiras que se desprenden de las metáforas de estos productos. No se trata de: «ahorre comprando tres», sino ahorre, anímese y al mismo tiempo que compra coca-cola, cigarrillos o la posibilidad de conducir este Ford, Ud. se lleva, ascenso social, libertad, calidad de vida, potencia sexual...

Tras las agotadoras jornadas de reconstrucción de postguerra, el sueño americano promete a quienes se duermen en sus brazos que no van a despertar nunca. Con la cínica afirmación de que América es el mejor de los mundos posibles, parece que hay una tendencia a admitir que hubo un tipo de arte que es reflejo del modo de vida americano, un arte del sueño americano, de la cultura del objeto-simbólico; un arte superficial, banal, apromblemático, frívolo, descarado, un arte de la marca y de la etiqueta, de la star y de la pin-up, también consideradas como marcas y etiquetas de mujeres-mercancía. Todo el mundo civilizado parecía estar fascinado por las imágenes que les llegan de América.

En 1947 nos encontramos con el primer Pop. Proviene del disparo de una pistola en el collage de E. Paolozzi «Yo era el juguete de un hombre rico». Este collage tiene exactamente las mismas características de trivialidad y de apropiación de iconos de cultura de masas que aplicamos al Pop neoyorquino: Coca-cola, Pin Up, imágenes de comic... los niveles semánticos nos introducen de lleno dentro de la era mediática que surgiría tras la II Guerra mundial. Juega con los valores y las verdades que se le suponen a este tipo de imágenes, pero todo el mundo puede aceptar que Paolozzi ironiza claramente acerca de esta nueva sociedad. Aunque confiese deleitarse en el brillo de las imágenes comerciales también las trata como «metáforas hechas» que cumplen un servicio sociológico al «dar cuerpo a fantasmas populares». Para él toda la experiencia humana es un gran collage. La conferencia epidiascópica que dicta en 1952, organizada por algunos miembros del Instituto de Arte Contemporáneo Británico, parece ser que causó tanta impresión que supuso prácticamente el bautizo del Independent Group. Paolozzi proyecta una serie heterogénea de mensajes a partir de revistas de ciencia ficción, anuncios de automóviles, fragmentos de películas animadas e imágenes militares. Antes nadie se había tomado tan en serio las imágenes provenientes de los medios de comunicación de masas⁶.

⁶ Otro Collage muy cercano a nosotros es el de R. Hamilton (1956) «Qué es lo que hace a los hogares actuales tan atractivos, tan seductores». Cartel anunciador de «This is



Richard Hamilton, *¿Qué es lo que hace al hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?*, 1956.

Las propuestas del Independent Group hay que entenderlas como un intento consciente y preocupado (estamos en la seriedad de la vieja Europa) para alejarse de idealismos tardorrománticos identificados con hombres como Read o con Instituciones como la Royal Academy of Arts. Nace una verdadera preocupación por integrar los elementos de la cultura popular y los del gran arte, quieren hacer realidad una de las viejas ambiciones de las vanguardias como es la de acercar más el arte a la vida y la vida al arte. Para ellos la redefinición del arte era un proyecto social. Querían, según Alloway, *«esbozar una estética pragmática de base sociológica, una estética que no se limita al circuito tradicional de las bellas artes. Tomar en serio, sin*

tomorrow», exposición didáctica organizada por el I. G., en la que se trataba de resumir todas las influencias que estaban empezando a configurar la Gran Bretaña de postguerra. Precisamente aludiendo a esta exposición y en una carta enviada a los Smithson, Hamilton trata de la necesidad de un análisis del Pop art y da la conocida tabla de características de este arte (16 de enero de 1957): «El pop es popular, pasajero, desechable, joven, ingenioso, sexi, etc.»

paternalismo las cosas que los intelectuales miraban de un modo paternalista. Publicidad, catálogos de automóviles y electrodomésticos, películas, música pop, ciencia ficción. La estética de la abundancia fundía dos elementos que la estética tradicional mantenía separados las bellas artes y la cultura de los medios de comunicación de masas». Pero estos sesudos e inquietos padres del Pop inglés llegaron a una propuesta global de cultura popular no sólo bajo aspectos estéticos sino también sociológicos y antropológicos. Su preocupación era realizar un trabajo sobre material visual proveniente de cualquier fuente, con o sin condición de ARTE⁷. Les interesaban las interrelaciones entre el arte moderno, la tecnología y el diseño industrial en la sociedad de consumo. El abundante uso que Giedion hacía de anuncios contemporáneos, —incluso el acceso que tuvieron al temprano estudio de McLuhan «The Mechanical Bride» (1951), en el que hace una selección de imágenes de publicidad, ultrajantes y socialmente reveladoras—, tiene bastante conexión con las muestras que recoge Paolozzi a finales de los 40 de las revistas americanas y que utiliza sistemáticamente en sus collages. Del mismo modo que Reyner Banham destaca el parentesco entre la tecnología y el sexo, las conexiones en los anuncios de automóviles entre los cuerpos fetichizados de las máquinas y las «piezas recambiables» de las encantadoras muchachas que los acompañan, tema que va a sobrevolar toda la época del Pop en la que la mujer es: objeto/mercancía/vehículo del deseo.

¿Es posible lograr una definición exacta del Pop etiquetando y catalogando no sin cierta desverguenza? Me parece que no se puede hablar más que de *individualidades* que escriben la historia del consumismo y de la estética de la abundancia, que habitan la aldea global de McLuhan, que experimentan la vitalidad de un entorno. El Pop como escritura, como texto. Compartir determinados signos de ese código es lo que les hace *reconocerse* como hablantes. Digamos que la etiqueta Pop *se hiperboliza* en una enorme lona de carpa de circo que los alberga, pero el suelo es incierto y cada uno es celoso defensor de su propia parcela.

Los signos de ese código compartido, los signos de consumo y el espectáculo de la celebración de la mercancía y de su imagen, están en la ciudad. El artista Pop ama la ciudad (si siguiéramos jugando a las categorías de Wölfflin, ¿sería una casualidad que Pollok viviera en el campo y solo fuera a Nueva York los martes?).

Pero el entorno físico ha cambiado. Pienso en la ciudad futurista, la hostil del expresionismo, y considero la ciudad del consumo como palimpsesto, como lugar artificial recubierto de imágenes sobre imágenes. El

⁷ Piensese, por ejemplo, que hay tres textos tradicionalmente considerados como hitos de la modernidad que ellos discutían con asiduidad: LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO de OZENFANT, LA MECANIZACIÓN TOMA EL MANDO, de GIEDION Y VISION EN MOVIMIENTO, de MOHOLY-NAGY. Lo que más valoraban de ellos los artistas del círculo del Independent Group —cito a Alloway— «eran las ilustraciones... la influencia procedía de la riqueza visual de estos libros con ilustraciones que se movían con libertad entre las fuentes del arte y la ciencia, mezclando experimentos nuevos con viejas reliquias».

espacio físico de la ciudad se imbrica con un espacio mediático. Tampoco podemos olvidar la importancia del automóvil en estos años. (La vida es un cadillac, uno detrás de otro... decían los anuncios). El entorno físico se expande y comparte espacialidad con la pantalla y el cristal delantero del coche que también en cierto modo funciona a modo de pantalla.

Y no me refiero a la *opulencia comunicacional* en la que viven las sociedades hiperdesarrolladas y supertecnologizadas en la actualidad, sino a esos principios de nuestro artificial, plastificado y superficial mundo moderno que modifica nuestras percepciones, nos sensibiliza ante la densidad icónica, democratiza nuestra mirada y deja una huella «par tout» del carácter especular de un tiempo. Un tiempo recordado por nosotros con cándida nostalgia, en el que esa aldea de Mc Luhan era todavía una aldea *camp*.

Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Dine, Oldenburg, citas y citas sobre el paseo, sobre la ilusión con que esos chicos se lanzan a la calle, al supermercado y a la autopista. Si el arte está ahí, en el mundo, habrá que salir a dar una vuelta. Un ejemplo bastante conocido lo protagonizan Jim Dine y Oldenburg. Iban en coche por la ciudad y comenzaron «*a pensar en las tiendas de todo tipo como si fueran museos...*» Paseos y presencia absoluta de la mercancía que nos remiten inevitablemente al pasado: hasta llegar al flâneur que deambula por las calles entre la multitud («Quien se aburra en el seno de la multitud, —frase de Guy que nos transmite Baudelaire—, es un imbécil, un imbécil y yo lo desprecio»), el flâneur que deambula entregado a la ebriedad de la mercancía, una «mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores», al flâneur que vaga entre fachadas y paredes con *anuncios* cuyas placas deslumbrantes «*son para él un adorno de pared tan bueno y mejor que para el burgués una pintura al óleo en el salón*»⁸.

Pero como «la forma de una ciudad cambia más deprisa que el corazón de un mortal», ese callejeo ya es distinto en una ciudad que progresivamente se va haciendo antiespacial, que es más una ciudad de *comunicación* que de espacio, ciudad de signos, de rótulos, en la que como dice Venturi (junto con D. S. Brown: «Aprendiendo del Pop», «Aprendiendo de las Vegas, «Aprendiendo de todas las cosas...»). El símbolo domina el espacio, en la que las relaciones espaciales se producen por símbolos más que por formas. Ese nuevo flâneur es conductor que no precisa escaparate (los strip comerciales carecen de ellos), se guía por esos signos, por los rótulos, por los cartelones y los edificios-anuncio que establecen condiciones verbales y simbólicas a través del espacio. Es un paisaje vernáculo-comercial gobernado por la publicidad y los mass-media. Un nuevo orden visual que es preciso aprender.

⁸ El enfado de Baudelaire en Bruselas donde no hay escaparates en las tiendas y en la que «*el callejeo, tan grato a los pueblos dotados de imaginación*», es imposible pues no hay nada que ver. Las citas son de W. BENJAMIN: «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» en «*Iluminaciones II*». Madrid, Taurus, 1972, p. 51, 65 y 71.

Pero no es eso todo, el nuevo flâneur, (conductor de automóviles o motos, zoom, autopistas, ángeles del infierno, todo ello muy Pop, vease si no Rucha o D'Arcangelo), recorre en su interior otro espacio poblado de visualidad y sonido. Su imaginación, su memoria está grabada por signos visuales y acústicos que no le abandonan: es el espacio mediático, lo que vió en el cine, en la televisión, lo que vio ayer, lo que acaba de ver, lo que verá mañana. McLuhan lo dijo: el espacio físico ya está superado.

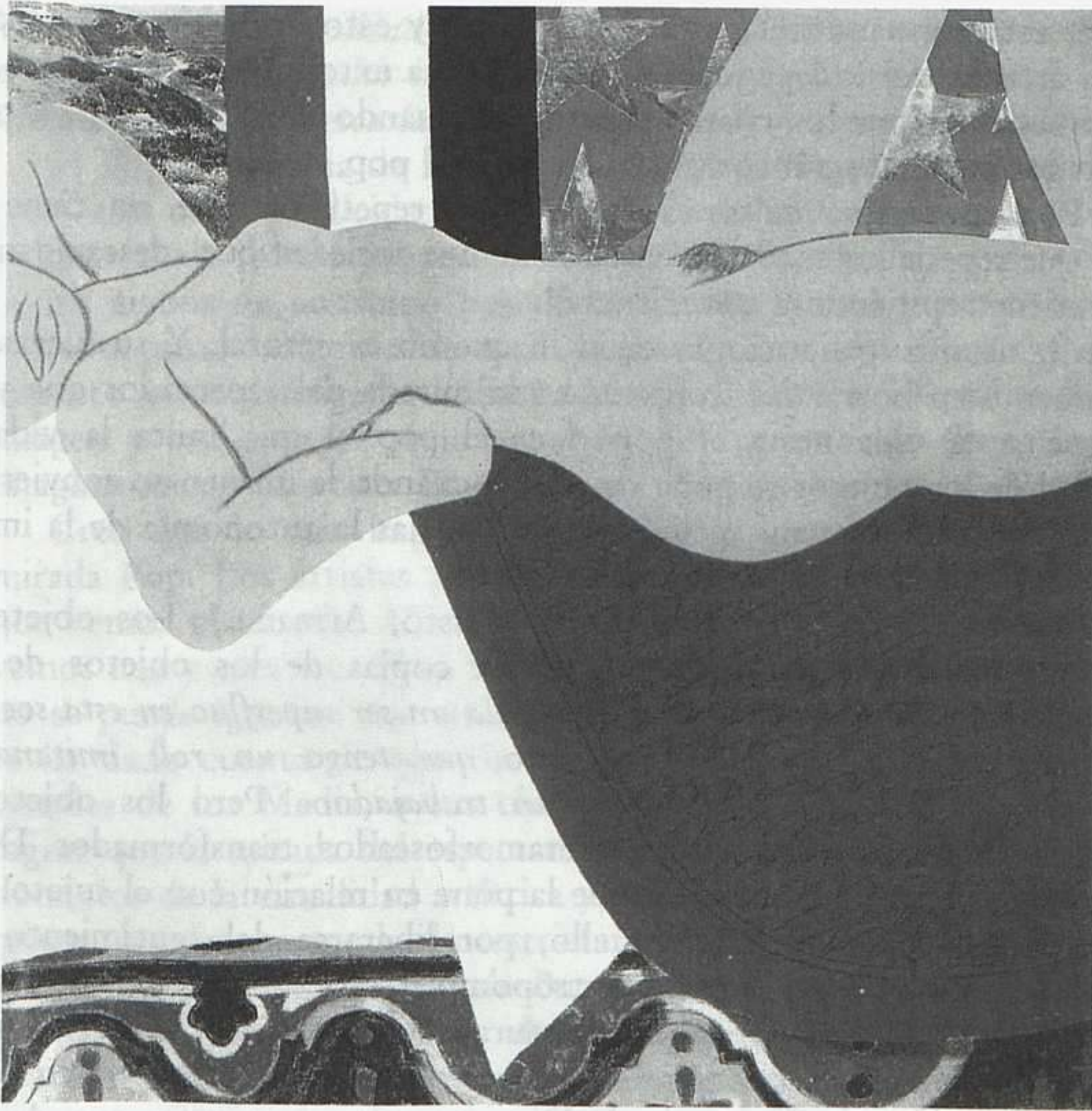
La ciudad Pop es la ciudad de la superestructura, una ciudad nómada, desmontable, que enmascara el espacio; escenario de los deseos y las frustraciones, de la promesa amable y engañosa en la que la imagen publicitaria se hace protagonista y en la que reina la ambigüedad de la apariencia⁹.

«Ud. habitante del espacio mediático, ya no puede irse a casa» —otra vez McLuhan— (Boszak, refiriéndose a los años 60, dice: «*ahí van los carteles de Batman y Bogart a las paredes de todas las salas de Norteamérica y McLuhan a los estantes. Si vamos a tener arte pop por qué no tener también metafísica Pop?*»). En cualquier caso, cuando Ud. llegue a casa, toda la exterioridad que Ud. cree que ha quedado fuera le estará esperando de alguna manera allí («... Qué es lo que hace a los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos...»). Lo señaló Marcuse: «*las gentes se reconocen en sus mercancías, encuentran su alma en su automovil, en su cadena hifi en su televisor, en su cuarto de estar en su cocina primorosamente equipada*», El universo de la mercancía está en el exterior y en el interior.

«*Comprar es mucho más americano que pensar*» decía Warhol. «*A los americanos lo que realmente les gusta es comprar (gente, dinero, países...) Llevan el comprar en la sangre, en la mente, en los ojos...*». Parece como si hubiera un miedo a la indefensión, a estar desposeídos, como si los objetos, las mercancías fueran necesitados porque reconforta al sujeto ¿Será que los objetos nos protegen y nos cobijan que hasta los más banales y cotidianos acaban fetichizados, supliendo ausencias? El artista pop parece creer que «*la sociedad sólo se acuerda que es un cuerpo social viviendo junto con esos pequeños cuerpos que son los objetos*». (Maffesoli)

La presencia de la mercancía en interiores como los de Wesselmann nos habla de un período de consumo exhaltado en el que todavía no hay desgaste ni excremento. La mercancía está magnificada. Aunque en este

⁹ Quizá sea en este punto donde se pueda hablar de los «*décollagistes*» (etiquetados como nuevos realistas y compartiendo espacio con los Pop). El *décollage* se inscribe precisamente en el «*corazón de la civilización de la imagen, sobre la trama visual mitologizada, proliferante, exhaustiva y caótica de la ciudad*». (Vid.: P. RESTANU: «*Le décollage, invention du Nouveau Realisme*» en Catálogo de la Exposición Art & Pub. París, 1990, p. 446). También Raimond Hains y Jacques de la Villeglé, nuevos flâneurs parisinos se apropian de la realidad que les circunda interviniendo en ella: son depredadores de carteles y esos anuncios rasgados, lacerados, que estallan en mil fragmentos de imágenes no hacen más que ofrecernos la misma visión caleidoscópica del mundo que nos dan los media. Simplemente es la otra cara. No sé si más o menos amable.



Tom Wesselmann, *Gran desnudo americano n.º 1*, 1961.

caso la pulcritud que se respira en el templo de la mercancía nos habla de una presencia evidente y al mismo tiempo de una inaccesibilidad. Al trabajar con el volumen y el plano, al confrontarlos, solicita el deseo del espectador al mismo tiempo que lo frustra¹⁰.

El pop quiere ser honesto con el universo de la mercancía, estetizada, pura, agradable, evidenciar la producción industrial seriada y el primoroso cuidado en la exterioridad del producto. El diseñador de la marca, del anuncio y del embalaje reflejan un virtuosismo técnico casi mágico. Muchas veces el artista Pop no tiene más que imitar al diseñador (trasladar al mundo del Arte lo que el diseñador está consiguiendo en el entorno cotidiano). No olvidemos que el diseñador está adquiriendo una importancia

¹⁰ Aquí la mujer comparte espacio con «las otras» mercancías. La metonimia utilizada a veces (la mujer es una mano de uñas largas y rojas, un pecho terso, un vello púbico) acaba siendo como la MARCA en las mercancías, alguna forma para referirse a ellas. Está provocadora mercancía es el objeto del suplicio de Tántalo para un espectador bien preparado por la publicidad.

notable, está formando el gusto del público y esto ya había sido señalado por los artistas del Independent Group. Es esa exterioridad del objeto, que habla americano por los cuatro costados, (¿cuando llegó aquí sino a través de filtrados cinematográficos?) la que asume el pop.

El Pop inicia una cultura entera de la repetición que no tiene más mérito que repetir los esquemas visuales de una sociedad que «descaradamente se entretiene repitiéndose a si misma»¹¹.

Pop es asumir lo ficticio, es decir lo que no es natural. Y su fuerza está precisamente en borrar las fronteras en la mirada del espectador que ya no distingue si la vida imita al pop o es el pop el que imita la vida. La facticidad de los objetos se pone de relieve cuando la imagen se convierte en objeto. Warhol lleva a sus últimas consecuencias la autonomía de la imagen del objeto. Y esto parece ser lo más Pop.

Sin embargo vemos objetos (Dine, Cristo, Arman...). Los objetos de Oldenburg en cierto modo son también copias de los objetos de uso: «ocupándose de lo imaginario el artista sería un ser superfluo en esta sociedad industrial. Entonces, —dice— aparento que tengo un rol; imitando al pastelero o al carnicero juego a ser un trabajador». Pero los objetos de Oldenburg han sido manipulados, metamorfoseados, transformados. Dota a la *apariencia* de una significación que la pone en relación con el sujeto. Pese a todo luchan para no caer en ello, por liberarse del sentimiento y la sensibilidad. Sus objetos llegan a antropomorfizarse, adquieren ese carácter blando y flojo y parecen asumir posturas de cansancio. Dice: «cargó los objetos intensamente porque quiero que la gente se acostumbre a reconocer el poder de los objetos». El propio J. Dine reconoce que tuvo que dejar de pelear con ellos porque tenían demasiado misterio. Sus herramientas dan la impresión de ser las prolongaciones de sus propias manos. Para no caer en la tentación de la metamorfosis del objeto se necesita disciplina e ingenuidad. En esto Johns fue un maestro al realizar simplemente una aproximación a los fragmentos literales de la vida de cada día, cosas que tendemos a ver de manera automática, cosas que se ven y no se miran.

Recurrir a la imagen preexistente ayuda mucho. Este procedimiento Pop hace que los artistas que lo sigan sean los verdaderos «pintores de la vida moderna». Recurrir al mundo reproducido supone acomodarse a la época. Y aquí hay que volver a Warhol: «A mí me agrada la idea de un arte industrial. Los colores se fabrican industrialmente, lo mismo que el pincel y el

¹¹ Monotonía sin límite. «Grandeza de Warhol con sus latas de conserva, sus accidentes estúpidos y sus series de sonrisas publicitarias: equivalencia oral y nutritiva de estos labios entreabiertos, de estos dientes, de estas salsas de tomate, de esta higiene de detergente; equivalencia de una muerte en el hueco de un coche reventado, en el final de un hilo telefónico en lo alto de un poste, entre los brazos centelleantes y azulados de la caja eléctrica. «Esto vale» dice la estupidez, zozobrando en sí misma; Aquí o en cualquier otro lugar, siempre lo mismo; qué importan algunos colores variados, y claridades más o menos grandes; ¡Qué estúpida es la vida, la mujer, la muerte! ¡Qué estúpida es la estupidez!» M. FOUCAULT: «*Teatrum Philosophicum*» Barcelona, Anagrama, 1972, p. 38.

lienzo. Todo está realizado por la industria. Todos los utensilios para hacer cuadros están fabricados industrialmente. Yo hago mis trabajos de un modo semimecánico pero desearía poder hacerlos mecánicamente del todo».

El Pop se apropia de las imágenes que encuentra a su alrededor, clichés culturales de la publicidad, del cómic, de las secuencias cinematográficas y en general de iconos procedentes de los Media. Realiza una *transmutación* de los signos de consumo populares en signos de consumo estético. Nos presenta unas imágenes de fácil disponibilidad, de enorme fascinación e impacto visual, imágenes sofisticadas que aluden a lo real a través de su imagen y casi siempre recurren al mundo *reproducido* (lo último que nos imaginamos es un artista Pop tomando apuntes del natural...)

Creo que lo más importante es insistir, dar mucha importancia a La mirada Pop. Los artistas pop de alguna manera han cambiado la forma en que vemos el mundo. Nuestra percepción está recargada de imágenes que vemos una y otra vez. Ellos lo saben y saben que la *persistencia* de la imagen no se puede ignorar: anestesia de la mirada, banalización... La mirada Pop se ha dado cuenta de que tienen que sacar partido a los procedimientos visuales de los Media, a sus técnicas expresivas, probadamente eficaces, y lograr que la mirada del espectador-consumidor se prolongue e invada los dominios de la visualidad artística y, viceversa, que la mirada del conaisseur rebase las fronteras de lo estrictamente artístico. Entonces es cuando podemos hablar de una *mirada Pop* auténticamente *subversiva* en el sentido más literal del término, es decir: capaz de *transtornar*, perturbar los fundamentos de un orden establecido, que era el de la mirada artística, revolucionar el orden de lectura tradicional de la obra de arte¹².

Esta nueva mirada nos conduce en primer lugar a la desituación o descontextualización del objeto. Desconectarlo de su contexto habitual es una llamada de *atención* por lo tanto una modificación de nuestra mirada.

El pop juega con la distancia, altera el nivel de percepción: *agrandar, alejar, aproximar*, cambia de *escala* (Los comics de Lichtenstein o los paneles de Rosenquist, imágenes cada vez más y más cerca del espectador). Esto es muy claro en el caso de Rosenquist, que trabajó en vallas publicitarias y que sigue prácticamente el mismo procedimiento con su pintura: («*allí tuve la oportunidad de ver las cosas en una nueva relación ya que cuando trabajaba en un detalle no podía ver el todo... era como el infinito, todo parecía diferente*»).

Sus pinturas reflejan la visión caleidoscópica y fragmentaria de nuestra percepción del entorno: es algo común que todos hemos experimentado alguna vez al caminar o ir en coche da la impresión de no ser nosotros los que pasamos ante las imágenes sino que son ellas las que pasan por

¹² Allan D. ARCANGELO habla de la necesidad de imbuir a su trabajo de las percepciones del mundo en que vivía: «*Buscaba un lenguaje visual que fuera comunicable directo y claro, y también parte íntima de mi experiencia. Me inspiré en el recuerdo de visualizaciones reales más que de visualizaciones artísticas para encontrar ese lenguaje común*».

nosotros, las que se nos echan encima. Así se entiende su obra realizada con fragmentos que muchas veces no actúan los unos sobre los otros, como nos tiene acostumbrados el collage que ocurra, sino cada fragmento directamente sobre el espectador. El dice: «*Mi trabajo es INFLACION visual. Yo estoy viviendo en ella*».

Oldenburg también habla de que la proliferación de imágenes que se interponen entre nosotros y los objetos puede ser que nos haga delirar acerca de los materiales y las texturas de esos objetos (la materia siempre está ausente de la imagen), pero también acerca de su tamaño ya que la imagen rara y vagamente nos da la escala del objeto. En sus escaparates su procedimiento es Pop: los productos responden más a la imagen que tenemos de ellos que a su propia realidad.

El artista Pop nos presenta una visión del mundo en superficie, no en profundidad. La repetición del motivo, su empleo serial tiene bastante que ver en ello. Y la propia forma de las imágenes aplanadas siempre con una referencia a los medios de producción masiva. Imágenes con la misma fuerza visual que las publicitarias, persistentes, compulsivas y persuasivas. Incluso la propia utilización del color les da una calidad superficial, no profunda (la fuerza del color que empuja a las imágenes hacia el plano hacia la superficie del cuadro). Son colores pensados para que funcionen así. No pueden ser cualesquiera, son siempre los mismos. «*El color del pop es declaradamente químico —dice Barthes—, remite con agresividad al artificio de la química oponiéndose a la naturaleza: Acrílicos, tonos lisos, lacas... si el color es el lugar de la pulsión estos colores sin tonalidades en el que el matiz ha sido eliminado pretenden mantener a raya el deseo y la emoción*¹³».

Ante estas imágenes banales, superficiales, la pregunta latente es siempre: el Pop sí o no ironiza, sí o no comenta, ¿Pretende reflejarnos críticamente o sólo desea celebrar la opulencia? Sí o no propicia un lugar para el debate y el cuestionamiento. Cómo estos «hijos de Duchamp» hacen decir al propio padre: «*Cuando yo descubrí los ready-mades pensé que con ellos quitaría fuerza a la estética. El neodadaísmo (se refiere al pop art) ha cogido mis ready-mades y encontrado estética en ellos. Yo cogí mis botelleros y el orinal y se los tiré a la cara a modo de reto y ellos ahora los admiran por su belleza estética*».

Estas imágenes basadas en el divertimento, ¿implican o no un respaldo, o la indiferencia y la frialdad de la literalidad significa condena?

No nos cuentan cómo se sienten viviendo ese momento determinado de civilización, simplemente son sismógrafos, constatan, evidencian esa civilización. Quizá tranquilizan nuestra conciencia de consumidores, nos reconcilian con el mundo de las comodidades, de lo superficial, de lo banal, de lo frívolo. Jim Dine no parece tener ningún reparo en afirmar: «*Sólo unos pocos parecen entender lo que estoy haciendo y ciertamente no estoy cambiando el mundo. La gente confunde este problema social con el arte Pop*».

¹³ R. BARTHES: «*Lo obvio y lo obtuso*». Barcelona, Paidós, 1986, p. 209.

El problema es si las latas de conserva, las coca-colas, las viñetas de comic o las gasolineras son o no un comentario si es posible una mera transcripción literal. Digamos que el Pop es la aceptación de lo «supuestamente» inevitable. Aceptamos un mundo mitificado (el de los héroes del cómic, las star, las pin up, las cervezas, los cigarrillos y los coches deslumbrantes) y lo aceptamos antes que nuestra propia realidad porque necesitamos el mito. Así, viajando por la artificialidad amable del Pop, no se nos ocurre precipitarnos a ser nosotros mismos. Porque, un día, gracias al Pop, descubrimos que no se trataba de ser auténticos, sino genuinos (como el sabor del Winston) y además compartir con otros muchos nuestras características «propias y originarias». Entrar de lleno en el juego que propone la moda: cómo destacarse siendo el más gregario. El Pop es la negación de la individualidad. «Treinta son mejor que una» resume todo un mundo de replicantes. Replicantes sin recuerdos. Un mundo donde la magdalena de Proust no existe, ni abismo al que se puede asomar ningún Artaud. Un mundo en el que el sujeto está a merced de los objetos que son los que orientan y definen nuestras vidas. Un mundo en el que desesperadamente se persiguen en el otro, en lo otro, en la alteridad, las carencias, las eternas carencias. Porque en la evasión, en el mundo no del logos sino del mitos, que es el que nos construye la publicidad y los medios en general, no hay sujeto plenamente realizado¹⁴.

Pero ese lenguaje de la desapasionada ambigüedad parece ser más bien típicamente americano. Por mucho que Restany en alguno de los manifiestos de los nuevos realistas franceses dijera que «únicamente pretendía reflejar la realidad sociológica sin ningún tipo de intención polémica», comprobamos que no es así. Los «decollagistes» o los nuevos vulgares alemanes o las propuestas de Vostell reflejan también su sociedad del mismo modo que los americanos pero parecen estar más inclinados a constatar que después de la digestión llega inevitablemente la excreción. Tras la gran bouffe, el atracón de la sociedad consumista, llega la basura y los desechos que también forman parte de la sociedad de consumo. Los objetos, los coches comprimidos de César, las apilaciones de Arman o su furia destructora nos hablan de objetos producidos en serie y ahora convertidos en el símbolo del vértigo consumista, como el stock sobrante, arte chatarra, cultura basura, desperdicios...

Parece que si el lenguaje Pop se lleva a otros fines se traiciona uno de sus puntos esenciales. (¿Lo que hace Erro, por ejemplo, cuando *politiza* el Pop es kitichizarlo?).

Pero en otros ejemplos, y creo que este sería el caso del Equipo Crónica (malos tiempos para la lírica en la España de los 60) con un respeto absoluto por ciertos procedimientos del Pop (despersonalización para no

¹⁴ Son interesantes las relaciones que establece Gerard Imbert entre «Publicidad» y «Alteridad» en AAVV: «Publicidad: Semiótica e ideología». Cuadernos Contrapunto. Madrid, 1990, p. 41.

deformar la realidad a través de una intervención personal, utilización de tintas planas, etc...) lo único que hacen es *poner a trabajar* (y estoy hablando de ponerlas a trabajar en la pintura no hablo de manipular...), poner a trabajar, decía, las imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas. Usando procedimientos del mundo artificial construido por los mass media, cuya comprensión era presumida en la audiencia, se podría *vigorizar* el mensaje de las imágenes sacándolas de su ambigüedad y hacerlas socialmente operativas¹⁵.

Pero si realmente insisto en buscarle una radicalidad al Pop, creo que esa radicalidad reside en una *redefinición del arte* poniendo fin al énfasis moderno de la tiranía de lo nuevo, negándose a la modernidad como un fin. Se dejan en libertad la utilización de referencias, la revisión de estilos, el explorar los recursos de la tradición. Pueden jugar con el objet trouvé que es ahora consumible o glorificado o empaquetado o desechable o destruido con rabia. Si por algo pueden ser herederos de DADA es por su preocupación por las fronteras del Arte. Pueden teñirse de surrealidad, como le ocurre a Oldenburg, pueden coquetear con la abstracción como llega a hacer Rosenquist, pueden jugar con Matisse como hará Weselmann o revisar, más que irónica, amorosamente, toda la historia del arte como hará Lichtenstein o ser apropiacionista a la manera de Warhol. Revisar, explotar todas las posibilidades de la técnica del collage, el assemblage, supone abrirse al ambiente, que el artista no cree algo cerrado. Environments y Happenings, también, que amplíen la sensibilidad.

El Pop, al asumirlo todo, de alguna manera está rompiendo con la linealidad de los estilos. El Pop es el espacio de la Asunción, pero también es espacio propiciatorio. Con una fe ciega en la revisión del lenguaje artístico desde el propio lenguaje y conscientes de que los dominios de la representación plástica estaban no sólo llenos de referencias y de alusiones sino también de gérmenes y de posibilidades de desarrollos futuros. En realidad las unidades standar, la repetición y la serie tienen un punto de unión con el «more is less» minimalista, la cultura de los desperdicios llega a rozar la frontera del póvera, la revisión de la propia noción del arte nos introduce de lleno en el conceptual. Por no hablar del camino abierto a la simulación apropiación, etc.

El Pop se constituye en el espacio del «hay de todo y siempre». Poniéndonos Pop en el Lenguaje, el Pop sería el «Seven Eleven» de las vanguardias.

¹⁵ T. LLORENS comentaba en la revista «AULAS» cómo Estampa Popular de Valencia, utilizando las imágenes de los medios de comunicación de masas, hacían sobre el plano de la conciencia ética lo que el Pop Art trataba de hacer sobre el plano sentimental del inconsciente».



El apoteósico triunfo de la derrota

Juan Antonio Ramírez
*Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante.*¹

Rafael Guardiola
Iranzo

Razón y pasión son responsables por igual de la inteligente alquimia de ensayos engañosamente heterogéneos, escritos entre 1985 y 1991, que Juan Antonio Ramírez ha reunido bajo el título de *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*. Y es que el autor disfraza sus agudos análisis del arte de los últimos años, con el vestido del divertimento, el juego, la ironía y el aparente empeño de satisfacer una inútil e innecesaria pasión por lo que, para muchos, no es sino materia de curiosidad erudita. Nada más lejos de la realidad: ofrecen, generosos, síntomas y claves para la comprensión del mundo en que vivimos, o si se quiere, sobrevivimos.

Se nos antoja que parte de la complicidad y de la «vehemencia compartida» que Ramírez reclama del lector estriba en reconocer la estruc-

¹ Madrid, 1992. Visor, La balsa de la Medusa.

La balsa de la Medusa, 24, 1992.

tura «curviquebrada» —parafraseando el título de uno de los ensayos— del libro en su conjunto. Así como el estilo que caracteriza la arquitectura y el diseño de los años cincuenta combina la curva sinuosa con las rectas inclinadas o las disposiciones ortogonales, en la obra que nos ocupa se alternan rítmicamente las referencias, por un lado, a la inexorable y recta razón económica de un capitalismo triunfante, finalmente victorioso en su pugna con el comunismo y, por otro, a una necesaria reinterpretación del significado, las conquistas y la auténtica repercusión del Movimiento Moderno en el arte actual, que bien podría arrastrarnos hacia ese «mundo blando, amable y curvilíneo de la utopía» con el que sueñan Ramírez y el polifacético Carlo Mollino.

Recta y sinuosa es también la argumentación de los ensayos: si bien unos se conciben como defensa de tesis manifiestas con la pluma del riguroso historiador del arte, otros, aparentemente más cercanos a los quehaceres propios del periodista y del crítico, perfilan la misma «sustancia», al socaire de la crónica de una exposición, el descubrimiento de una placa conmemorativa o el comentario de un catálogo.

La época del capitalismo triunfante no ha alumbrado, como muchos piensan, una nueva era del arte. La postmodernidad de los ochenta es la última de las máscaras de aquel arte moderno experimental que, tras la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en el arte oficial de Occidente. Y la novísima arquitectura descoyuntada de la «deconstrucción» que se mostraba en la célebre exposición

del MOMA en 1988 es, a los ojos de Ramírez, «una mera provincia estilística de la postmodernidad» y, lo que es peor, no pasa de ser un simple y vacuo ejercicio de «pedantería». Es por esto, por lo que los ensayos de corte histórico de este libro tienen como centro y referencia ineludible el análisis de la modernidad.

A las vanguardias se debe el triunfo del «objeto», de la «cosa hecha» en el arte y la consiguiente pérdida de representatividad del mundo exterior. El reino primigenio del arte se sitúa en el ámbito casi metafísico de la «ilusión», de tal modo que la obra aparece como una fiel representación de la realidad visual, de la naturaleza (una «ilusión de la realidad»), que incluso puede hacer viable una mágica «apropiación de las esencias». El arte moderno destruye este espacio ilusionista, especialmente el que creara la perspectiva renacentista y con ello el polo de atención del artista se traslada del referente objetivo, al ámbito físico de la materia. El arte se convierte, decididamente, en «un objeto entre objetos».

La obra de Marcel Duchamp se inscribe por derecho propio en esta línea argumental: niega el ilusionismo visual del futurismo —empeñando en reproducir la ilusión del movimiento—, así como la cubista complacencia sensual con el objeto, y con sus «*ready-mades*» persigue una recuperación neutral de los objetos, desplazándolos de posición o lugar y emplea la ironía como técnica de distanciamiento. «Los objetos de Duchamp —escribe Ramírez— no son amables ni odiosos pero subvierten el universo» (p. 19). Este rasgo sub-

versivo está también presente, aunque con un matiz político (el deseo de «desacreditar» la realidad), en la revolución surrealista del objeto: el objeto adviene como símbolo revelador de la vaciedad del mundo burgués.

Curiosamente el proyecto revolucionario global de las estéticas vanguardistas se materializó en las formas artísticas tras la Segunda Guerra Mundial, pero con un sentido diametralmente opuesto: la conservación de la estabilidad de las estructuras económicas y sociales de las democracias burguesas. La vanguardia se convertía en el símbolo mágico del triunfo de la democracia frente al totalitarismo nazi y de la futura victoria ante el estalinismo. Era también el modo de expresión que mejor podía representar el poder abstracto del capital. De este modo, «la vanguardia participaba del gran mercado y de la alta política» (p. 199) y los nuevos vástagos del arte pasaron a ser meros objetos de consumo en el reino de la industrialización, la serialización y la máxima rentabilidad.

Una vez finalizada la guerra, muchos arquitectos europeos «modernos» vieron en los Estados Unidos una especie de fértil «tierra de promisión» que encerraba dentro de sí el vigor y la sinceridad de una «nueva civilización» surgida de lo mejor del desarrollo económico y tecnológico. Era el escenario perfecto para acometer una seria «intervención arquitectónica» capaz de generar «una arquitectura nueva, simple, sincera en su expresión, y fuerte en su adhesión al desarrollo industrial» (pp. 65-66). América, por su parte, adoptó la arquitectura moderna y la codificó

en la síntesis que recibiera el nombre de «estilo internacional». Pero esta fue asimilada como si se tratase de una «máscara» o un «decorado» para la caracterización cultural o psicológica —como ya había ocurrido con otros estilos tradicionales— y por esta razón, el sentido real del Movimiento Moderno quedó desvirtuado. El «estilo del relax» en que se ha realizado buena parte de la arquitectura andaluza de los últimos años y que Ramírez examina en uno de sus ensayos, es un claro ejemplo, en otro contexto temporal, de la arquitectura concebida como «decorado». Una concepción similar puede apreciarse en la construcción y decoración de algunos interiores de apartamentos por parte del genial artista italiano Carlo Mollino. Según Ramírez, Mollino logra conciliar «la tradición mecánica y científica de la arquitectura moderna con la vertiente pulsional, lírica y surrealizante que también contaminó a Le Corbusier» (p. 142) en un remedo de «funcionalismo pulsional». El diseño funcional deberá adecuarse psicológica y ergonómicamente a quien vaya a usar realmente el espacio. Pero como la vida es multiforme y no se deja sujetar por ordenaciones fijas, la coincidencia entre el uso del espacio imaginado por el creador y el del usuario sólo es posible propiamente en el marco del cine o el teatro. De ahí la «teatralidad» de los lugares que nos presenta Mollino; son escenarios para una representación, para una acción particular (por ejemplo, para la seducción y el amor). Estamos ante una nueva «moralidad arquitectónica» situada a gran distancia de la racionalización de recursos y la obsesión

por la sinceridad en el empleo de los materiales.

Mollino es uno de los protagonistas de la arquitectura y diseño de los años cincuenta. De acuerdo con la historia oficial, aquellos son en realidad desarrollos más o menos ortodoxos del Movimiento Moderno de entreguerras. Muy al contrario, en esta época coexisten varias versiones de la modernidad: una tendencia «miesiana», el racionalismo heredero de Le Corbusier, ciertas muestras de arquitectura vernácula, así como un nuevo estilo en expansión creciente, apasionado del hormigón, que conjuga la curva de inspiración surreal con las rectas inclinadas o las disposiciones ortogonales del racionalismo o del constructivismo. Este último es el estilo que Ramírez denomina «surreoide curviquebrado», cuya máxima aspiración consiste en «convertir cada edificio en una escultura y cada pieza de diseño en una «obra de arte» (p. 122).

La modernidad trajo consigo, entre otras cosas, la recuperación del arte prehistórico y primitivo. Se creía que estas formas de expresión, lejos de ser meras curiosidades antropológicas, eran dignas de atención y admiración, como reflejo de modos de pensar, sentir y actuar intraducibles para la mente occidental y se asociaban a la idea de un arte «puro», reino afortunado de lo fantástico y lo imaginario. Hoy asistimos a la destrucción final del hechizo de aquella metafórica reivindicación de lo mágico, lo instintivo y la intuición, y a la sustitución de lo maravilloso por lo «siniestro». La colonización cultural del capitalismo victorioso ha desnaturalizado las formas de vida

y los sistemas culturales tradicionales y, por esta razón, las muestras de arte primitivo aparecen en la actualidad como «el espejo sucio y deformado de nuestro yo», o lo que es lo mismo, «el reflejo aumentado de nuestras miserias» (p. 212).

El arte del momento presente está condicionado por los procedimientos tecnológicos para la producción y transmisión de imágenes y parece haber cedido a la tentación de resucitar la vieja alianza con los productos de la razón científica sellada en el Renacimiento, el Barroco y el constructivismo. Así por ejemplo, da la impresión de que la presencia de los ordenadores en nuestra vida y, en particular, en el arte, fuera algo inevitable: el progreso los hace imprescindibles. Mas la necesidad no es otra que la que sienten aquellos que comercian y se enriquecen con la venta de estos artefactos. Sea como fuere, conviene recordar que las nuevas tecnologías no han podido todavía superar la calidad de las obras de arte tradicionales y sólo han producido, en palabras de Ramírez, «curiosidades visuales». El «delirio tecnológico» y un excesivo celo por lo higiénicamente saludable también ha alcanzado al espíritu mismo de la restauración artística. El restaurador deja de ser un artista que colabora conscientemente con el autor original en beneficio de la obra, para convertirse en un «técnico» experto en «eliminar la enfermedad que amenaza la vida de la obra de arte o la suciedad (las arrugas) que empaña su belleza original» (p. 189) aunque sea al precio de «despedazar» (con el ulterior propósito de «reintegrar»).

Muy diferentes son los resultados del maridaje entre arte y técnica en la obra —casi inabordable para el análisis— del suizo Jean Tinguely, allí donde la máquina se convierte en un instrumento de creación artística de enormes posibilidades expresivas. Ramírez subraya en su ensayo el carácter evolutivo de la producción de Tinguely: esta ha devenido desde la poética abstracta del movimiento (en sus obras «automáticas»), hasta el amargo patetismo de sus retablos de los ochenta, pasando por una etapa «monocroma» de encubierto contenido político y por otra de jubilosa exaltación de lo sexual.

El reportaje fotográfico y la holografía son dos de las invenciones más representativas de nuestro tiempo. Aunque los profesionales de la prensa suponen que lo que otorga valor a la imagen es la importancia propia del suceso que muestra, Ramírez pone de manifiesto que aquella no es un espejo neutral de la realidad, sino que tiene capacidad suficiente para modificar el discurso histórico mismo, así como lo hiciera la pintura de historia en el siglo XIX. Tanto el pintor como el fotógrafo han aportado su «modo de ver» el acontecimiento y ello se ha sintetizado con lo que los historiadores registran como memorable. Pero, a diferencia de esta pintura decimonónica, el auténtico protagonista de la fotografía de prensa contemporánea es el «espectador». El fotógrafo elige un punto de vista y la imagen resultante consigue implicar al que la mira, de tal modo que hace jugar a este diferentes papeles (víctima, asesino, padre protector...) por consecuencia de la adopción de una posición determi-

nada. Así sucede, por ejemplo, en las fotos que recogen horrores y desgracias: aparecen como «escenificaciones» de una tragedia que es real y que sucede delante de nuestros ojos con toda impunidad, como si estuviesen preparadas para que en su contemplación el espectador asumiese un determinado papel. La holografía, por su parte, se nos presenta como un medio híbrido y virtual de expresión, radicalmente nuevo, que nos hace regresar al originario reino de la «ilusión» —repudiado, como sabemos por la modernidad—. Lo importante es conseguir la más fiel réplica de la realidad visual, como consecuencia de la acción calculada de un artista-científico que precisa de un soporte institucional para sobrevivir como tal.

Contrasta en este sentido la blanda, transparente, silenciosa, impoluta y casi fantasmal imagen holográfica con los mensajes «no institucionales», emitidos al margen del poder político, económico y cultural, que el «graffiti» transmite. Ramírez examina de cerca tres tipos de «graffiti» con interés artístico: las pintadas políticas y sindicales contra la dictadura franquista enmendadas por las tachaduras policiales, las enormes firmas y letreros que se repiten sin tregua en el metro de Nueva York y la última moda de los «serigrafittis», ejecutados con plantilla. Todos ellos hacen posible que el arte de vanguardia (convertido en arte oficial, pero ignorado por el gran público) invada gratuitamente la vida cotidiana. No obstante, el «graffiti» alcanza el rango de delito y sus autores, el de delincuentes. Ello nos hace pensar que, tal vez, el arte verdadero sea una cosa «clan-

destina» y la labor creativa plenamente libre pudiese tener relación con la acción de «coquetear con el delito», como apunta Ramírez.

La arquitectura postmoderna se ha desarrollado bajo el signo de la recuperación de la memoria histórica, de las tradiciones arquitectónicas regionales y locales, así como de los materiales despreciados y los adornos y decoraciones añadidas. Frente a la seriedad y la «objetividad» que el arquitecto moderno debía intentar imprimir a sus grandes megaestructuras, el arquitecto postmoderno parece reclamar para sí un papel como artista al que guía una espontánea intuición creadora y que es capaz de divertir e ironizar con su obra. Ha dejado de ser un salvador de la sociedad y renuncia a organizar la vida colectiva; parece contentarse con la construcción de objetos reducidos y pequeños edificios a escala tradicional. Pero en realidad esta arquitectura no es radicalmente diferente de la moderna, sino el último de sus disfraces. Pues su triunfo se debe, en definitiva, a la misma razón que procuró el triunfo del estilo internacional: el interés por parte de la gran industria y el capital público o privado.

Ramírez dedica una especial atención a otro de los síntomas del presente vinculado con la arquitectura postmoderna: la crisis e imposibilidad del «espacio público». Al igual que sucediese en el caso de la arquitectura moderna, la postmoderna se caracteriza por la ausencia de valores semánticos. El espacio público no es un lugar —como lo fue en tiempos del Barroco, la Revolución Francesa o la Europa de siglo XIX— que

transmita determinadas ideas, creencias, valores o sentimientos, y con el que los ciudadanos puedan identificarse; ni siquiera un lugar donde se expresa el poder. Paradójicamente, la arquitectura postmoderna hace uso de un lenguaje cargado de significaciones, es decir, tiene recursos suficientes para decir cosas y suscitar emociones —no así la moderna, en la que las formas metafísicas abstractas determinan la ausencia de valores semánticos—, pero manifiesta una notoria falta de contenidos. Los espacios públicos se convierten aquí en meros lugares de paso y transmiten aquello que desean los *mass media*, puesto que el arquitecto se ha desligado voluntariamente de los ideales y patrones estilísticos que otrora orientaban su acción. «Si el Movimiento Moderno implicaba castración o castidad —escribe Ramírez—, el postmoderno conduce al onanismo» (p. 169).

La conservación y la rehabilitación física de los lugares públicos heredados no basta para erradicar la «miseria semántica» contemporánea. Ramírez ofrece un alegato en favor de un programa paralelo de reformas sociales y culturales. Una política educativa realmente inteligente y progresista —distinta de la escuela postmoderna «adolescente» contra la que arremete, entre otros, Alain Finckelkraut, que incluyese, por ejemplo, en los programas de estudio, la «Historia del arte y de la arquitectura», permitiría al usuario del espacio público reconocer el contenido estético e ideológico originario de este, así como los cambios debidos a la evolución social. Y en lo que respecta a los nuevos espacios, apuesta por la

definición de contenidos y usos (materiales, estéticos y simbólicos) a través de la profundización en los valores democráticos con los que amplios grupos sociales podrían llegar a identificarse (la convivencia pacífica, la justicia social, la conservación de la naturaleza, la libertad, el disfrute de la vida, etc...).

Ramírez se atreve en este punto a «imaginar el futuro» en un reformado horizonte utópico, ajeno ya a los ideales revolucionarios de la optimista década de los sesenta. Algo que, según él, convierte en una quimera la «civilización del paro» en la que vivimos. El trabajo excesivo de unos —que se consideran integrados en el sistema— y la desocupación total de los demás —marginados, amargados y carentes de recursos— parece ser la norma de funcionamiento de nuestra sociedad. Los «neoapocalípticos» y los «neointegrados» de hoy sostienen visiones antagónicas de la realidad social (ver pp. 103-105) pero parten de una premisa común: la presencia de las masas en la vida social y cultural. Los *mass media* y el público son factores ineludibles dentro del proceso global de creación y transmisión del arte y la cultura. De otro lado, todos los niveles del gusto tienden a manifestarse simultáneamente o sucesivamente en un grupo o en una misma persona y hasta se ha desarrollado una nueva noción de la «calidad artística» unida al dinero, mientras el Estado se sacude sus complejos de culpa rehabilitando la memoria de artistas malditos y abiertamente subversivos como la escultora Camille Claudel, a los que convierte en «santos laicos». Nadie niega que el progreso científico

provoca la destrucción de grandes riquezas naturales pero, al mismo tiempo, se nos dice que su desarrollo es imparable, pues detenerlo equivaldría a incrementar el paro, desestabilizaría el sistema y nos situaría a las puertas del fin de la civilización. Esta ambivalencia es la que nos incapacita siquiera para soñar el porvenir de nuestra *Metrópolis*, una vez más, metáfora de toda una época. Corremos el riesgo de que, como en la película de Fritz Lang, la «ciudad-máquina» se transforme en un auténtico «organismo» estratificado, cuyas estructuras deben ser conservadas y transmitidas, pero nunca discutidas.

El apoteósico triunfo del capitalismo sobre el comunismo ha creado una atmósfera optimista en la que no cabe pensar en alternativa alguna al modelo económico vencedor y a los dogmas en las que se sustenta. El París de los años ochenta es, en este contexto, un riguroso y enorme reflejo escenográfico de la nueva «religión» que proclama el poder abstracto del capital y la inevitabilidad del desarrollo técnico-científico a través de una simbología laica y republicana. «Asistimos ahora —escribe Ramírez— a una glorificación sin precedentes de las relaciones entre el arte y la economía» (p. 45), a un constante «magreo» entre arte y dinero. Ello se manifiesta, por ejemplo, en la concepción del comercio artístico como un excitante juego especulativo, en el hecho de que el gasto que los países dedican a las actividades artístico-culturales se haya convertido en un indicativo de su nivel económico, así como en el nuevo mecenazgo de empresas e institucio-

nes públicas y privadas y en la práctica imposición del gusto particular de ejecutivos y potentados. Lo cierto es que el capital hace uso del arte —al que considera un sistema extraordinario desde el punto de vista económico— para consagrar el valor universal de las leyes del mercado dentro de la economía ordinaria. El ostentoso gasto artístico recuerda sobremanera el fenómeno del *potlach* del que se han ocupado los antropólogos e incluso podría ofrecerse una lectura psicoanalítica de la asociación del arte con la limpieza espiritual y el papel del dinero en todo esto: «invertir dinero en arte equivaldría a la conversión alquímica de la inmundicia en belleza perenne, de la basura en oro» (p. 61). Además, al reducir el arte a las cifras matemáticas de su precio se logra que cualquiera pueda llegar a «comprenderlo» y valorarlo y, de otro lado, se torna en abstracto e intangible aquello que es concreto y material.

Ramírez juega a ser profeta en el último de sus ensayos y demuestra allí estar bien dotado para la anticipación del futuro inmediato. A los hechos me remito. «Capitalismo y arte para todos» parece ser la divisa de una época que se nos avecina, donde el arte será un mero «“bien de consumo” tipificable», presente junto con los restantes objetos industriales en nuestra vida cotidiana, «como la guinda en el pastel, proclamando las virtudes de la universal sociedad de la afluencia competitiva» (p. 239), aunque sea a costa de un total vaciamiento de su sentido. ¡Que Dios —*Das Kapital*, se entienda— nos pille confesados!

El tesoro de Kahnweiler *Conversaciones con el galerista del cubismo*¹

Ramón Mayrata

En raras, pero ejemplares ocasiones, el comercio no es una triste manera de vivir. Algunos de los personajes de las *Mil y una noches* fueron prósperos comerciantes y, sin embargo, sus vidas no están exentas de avatares e intensidad. A condición, quizás, de perder una y otra vez su fortuna, de aunar del mendigo con la experiencia del hombre favorecido por la riqueza.

De haber vivido en aquellos tiempos, Daniel Henry Kahnweiler hubiese andado en boca de los cuentistas hindúes, árabes y personas. Nacido en Alemania, en el seno de una familia judía burguesa, sin ninguna tradición artística, su destino era convertirse en un acomodado agente de bolsa. Pero en contra de la opinión familiar y de la de cuantos le rodeaban, abrió una pequeña galería en la calle Vignon de París, en 1907, cuyas paredes mostraron, por primera vez, el sortilegio de unas telas extrañas que despreciando las normas de la perspectiva ofrecían simultáneamente distintos puntos de vista sobre los objetos, destruían las figu-

¹ D. H. Kahnweiler, *Mis galerías y mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*, Madrid, Árdora Eds., 1991.

La balsa de la Medusa, 24, 1992.

ras para reconstruirlas nuevamente según la percepción íntima del pintor, y todo ello al dictado de los ritmos y correspondencias que se deducían de los cuadros mismos, como si los lienzos en blanco fueran la ventana de un espacio distinto, sujeto a leyes propias, autónomo del mundo exterior.

Kahnweiler, que nada sabía del comercio de cuadros, había encontrado aquella insólita forma de pintar, que sólo años más tarde sabría que se denominaba cubismo, en los miserables estudios de algunos pintores cuya *lamentable pobreza* le sorprendía tanto como la seguridad de que estaban inventando un nuevo lenguaje pictórico.

Tan nuevo y distinto era aquel lenguaje que la mayoría de las gentes no lo comprendía y, aferradas a sus modos de mirar, se escandalizaban y reaccionaban con violencia e indignación. A pesar de ello, Kahnweiler llegó a un acuerdo con los pintores por el que les aseguraba la compra de la totalidad de su producción que fue depositando en la galería de la calle Vignon. Muy pocas de estas obras se vendían, pero Kahnweiler estaba seguro de que sus almacenes celaban un sorprendente y desconocido tesoro. Se conformaba con sufragar sus gastos y los de su familia, el alquiler del local, los estipendios de los pintores que, a veces, acudían vestidos con monos de obreros e ironizaban reclamando al patrón el salario del mes.

Hasta que llegó la guerra, la llamada guerra del 14, y su galería fue requisada por el gobierno francés, como bien alemán y todo lo que atesoraba —quinientos o seiscientos

cuadros e innumerables dibujos— se vendieron en pública subasta.

La guerra le permitió escribir un libro, cuyo interés aún no se ha extinguido, sobre el cubismo. En el recogía el impacto de aquella pintura sobre su sensibilidad, las sensaciones que le había producido, otro tesoro que no pudieron requisarle y poner a la venta.

Fue este tesoro, el verdadero, el que le permitió empezar de nuevo de cero. Abrió otra galería que pronto se volvió a llenar de visiones hermosas y queridas. Pero la historia a veces se repite y, en la segunda guerra mundial, en la Francia ocupada por los alemanes, también Kahnweiler perdía aquella guerra y sus bienes peligraban de requisas: Esta vez por su condición judía.

La historiografía artística de Werner Hofmann

W. Hofmann
*Nana. Mito y realidad*¹
*y Los fundamentos del
arte moderno*²

Javier Arnaldo

En 1988, coincidiendo con su sexagésimo cumpleaños, se rindió homenaje a Werner Hofmann con un

En aquellos años, escondido en un pueblecito, escribió un nuevo libro donde reflexionaba sobre su fascinación por el pintor al que más quería: Juan Gris. Era hombre que no necesitaba poseer los cuadros materialmente, porque conservaba de ellos la impresión que produjeron en su sensibilidad. Y al terminar la carnicería regresó a su cámara de prodigios para reconocer lo que nunca se había apartado de él, porque lo llevaba consigo.

Jamás escribió sus memorias. Pero las esbozó en unas cuantas conversaciones con Francis Crémieux que preservan la delicia de un hombre sensible, inteligente y enamorado que siempre tuvo conciencia de que no era un creador, sino *un intermediario en el sentido noble*, que nunca dejó de saber dónde se encuentran los verdaderos tesoros.

volumen colectivo que publicó la editorial alemana Prestel bajo el título *El arte en 1800 y sus consecuencias*. En este libro, cuyo tema ha sido el gran objeto de estudio de Werner Hofmann, participó una larga lista de historiadores del arte que reconocían con muy interesantes aportaciones formalmente el magisterio que ha ejercido la obra de éste en la historiografía contemporánea. No era un libro de adhesiones, sino de gratitudes. Entre los participantes más

¹ Madrid, Alianza, 1991.

² Barcelona, Península, 1992.

La balsa de la Medusa, 24, 1992.

conocidos estaban, por ejemplo, Robert Rosenblum, Jörg Traeger, Werner Spies, E. Gombrich, Jan Bialostocki y Th. W. Gaehtgens, que, junto a otros colegas, lograron conformar un libro de misceláneas de calidad poco común, síntoma éste sin duda muy favorable. No es que la obra de Hofmann necesite de un apoyo de estas características para defenderse. Es obvio que lo hace sin dificultades por sí misma. Si aludimos a esa publicación es porque es gratamente llamativo en ella que entre los colaboradores no sólo encontremos autores que pueden ser considerados entre sus discípulos y seguidores, colegas próximos y similares, sino que puede seguirse un elenco muy heterogéneo de gentes dedicadas al estudio del arte, bien desde las instancias la historiografía artística propiamente dicha, bien desde las filas del periodismo y de la crítica del arte, bien desde el punto de vista de los teóricos y de los historiadores de la teoría artística, bien desde los intereses de la museología. Una obra sumamente independiente, entre escuelas, y con criterios muy decantados como la de Hofmann, se ha visto avalada y reconocida por un colectivo muy diverso, y esto es un signo que nos habla de las especiales cualidades y de la amplia visión crítica de sus trabajos.

A quien lea los libros de Hofmann le sorprenderá el hecho de que exista una fructífera relación entre él y ese otro vienés de intereses y posiciones tan distintos que es su anciano amigo Ernst Gombrich. Con su relación, a la que habremos de referirnos, nos estimulan, por así decir, con un interesantísimo reto intelectual. Pues

bien, los trabajos de Werner Hofmann han empezado a ser dados a conocer en español recientemente. Antes de la publicación de *Nana* y de *Los fundamentos del arte moderno* sólo se había traducido un trabajo marginal de este autor, que es su aportación en los últimos capítulos de la *Historia de los estilos artísticos*, dirigida por U. Hatje, de la que la casa Istmo ha realizado numerosas ediciones. Hofmann nunca ha rehuido la divulgación y, más bien al contrario, con escritos como éste último y especialmente desde su condición de comisario de exposiciones ha sido un brillante y complejo popularizador de los estudios artísticos y de sus interrogantes. El, que ha ejercido relativamente poco la docencia, no ha dudado que su obra había de ser la de un educador. Ha sido, en efecto, profesor invitado en las universidades de Columbia, Berkeley y Harvard, y actualmente trabaja en la Universidad de Viena, pero su dedicación docente ha sido más bien esporádica, temiendo quizá que una inerte continuidad en ésta lo confundiera con un administrador del saber, mientras que él es, ante todo, un historiador, y uno de dúctiles y poco comunes aptitudes.

Pero, regresemos sobre los libros que reseñamos. *Los fundamentos del arte moderno* es indiscutiblemente entre sus obras aquella que tiene más características de *manual* y que está destinada a un público más amplio. Desde 1966 hasta hoy la editorial Alfred Kröner ha sacado regularmente tiradas amplias de este libro en su edición alemana, muy fina y cuidada, por cierto. Sobra decir, pues, que es su obra más

conocida. Ahora bien, este libro que, en principio, fue concebido como «una introducción al arte de nuestro siglo», como afirma en el prólogo, quedó lejos de ser un manual divulgativo. Dice Hofmann que quien nos introduce al arte «quiere hacer de un *ex-traño* un *in-iciado*; pretensión ciertamente atrevida, porque tal vez debiera uno darse por satisfecho no haciéndonos el arte accesible, sino haciéndonos accesibles al arte». Es precisamente esa alteración de los primados de su discurso la que le lleva a rehuir la presentación simple de los acontecimientos y a proponerse conseguir que el lector afronte desde una disposición crítica y receptiva los enigmas del hecho artístico en su complejidad objetiva. Tal sería el reto del género del *manual* para Hofmann, y por ello nos encontramos con un libro con gran amplitud de miras, que no se presta a síntesis, y cuya lectura aburrirá a los perezosos que prefieren textos sin asperezas. La traducción correcta del título (*Grundlagen der modernen Kunst*) sería *Fundamentos del arte moderno*, no *Los fundamentos...*, cuyo pretencioso artículo determinado sólo sirve para engañar a compradores de libros mesiánicos. Pero, mal que nos pese, ya no hay remedio para enmendar este entuerto.

Los fundamentos del arte moderno traza un recorrido asombroso a través de la historia del arte contemporáneo, especialmente del siglo xx. Y decimos «asombroso» porque nos conduce sin más por estupendos atajos. Ya Marco Aurelio afirmaba que siempre es preferible tomar los atajos. En la jungla del siglo xx Hofmann se abre camino a golpe de pluma y a

fuerza de tenacidad en la reflexión, una senda propia, campo a través, que evita las carreteras ya construidas y que sólo aprovecha ocasionalmente los caminos comarcales. Su medio de comunicación es una prosa impulsiva y desordenada, al tiempo que extraordinariamente sugestiva, con la que trata, más que de calmar ánimos e impacencias de los lectores, de incidir en sus compañeros de viaje para que continúen alerta. En un país de cronistas y voces romas como el nuestro podemos estar agradecidos de encontrar textos comprometidos y encendidos de curiosidad como los que ofrece Hofmann.

Para señalar los *problemas* y los *fundamentos* del arte contemporáneo Hofmann opta por intercalar consideraciones antropológicas sobre el arte medieval que sirven a la comprensión de su discurso, a contrastar los principios «modernos» con los planteamientos ilusionistas del espacio pictórico del Renacimiento, y particularmente se remonta a los primados estéticos del arte europeo de la época de la Ilustración y del Romanticismo, en los que intuye que se encuentran los puntos de inflexión que señalan los inicios de la tradición artística moderna. El arte en torno a 1800 ha sido objeto de numerosas investigaciones por parte de Hofmann, en las que ha abierto perspectivas muy novedosas para su comprensión. En 1969 accedió al puesto de director de la Kunsthalle de Hamburgo y bajo su responsabilidad se promovieron ciclos de exposiciones que han revolucionado la visión del arte del primer período romántico. Nos referimos, entre otras, a exposiciones realizadas por

él en la década de los setenta como *Ossian y el arte en torno a 1800*, J. H. Füssli, C. D. Friedrich, J. T. Sergel, Runge en su época y las dedicadas a Turner, Goya, Blake y Flaxman. La exposición sobre C. D. Friedrich realizada bajo la dirección de Hofmann en el Museo del Prado puede ser considerada como el último eslabón de esta tan sugerente propuesta de lectura del Romanticismo.

Hofmann es, entre otras cosas, un investigador del «gusto», alguien que recompone las manifestaciones artísticas de época sobre la base de los denominadores comunes, las preocupaciones ideológicas y estéticas que afectan a una comunidad y la formación de los gustos compartidos. Decíamos antes que no dejaba de llamar la atención que buscara una alianza con la obra de Gombrich, precisamente un historiador de las «continuidades», enemigo de las caracterizaciones de época. Su comprensión de Gombrich es adogmática y lúcida y nunca se ha visto replicada por el viejo profesor, sino más bien gratamente tolerada. Comparten, además, el hecho de presentarse como intérpretes de la información visual con intereses antropológicos, uno más comprometido con el factor biológico de nuestra psicología y Hofmann más preocupado por la sociología de las formas y la historia de la cultura desde puntos de vista nada conservadores.

Estas inquietudes de Hofmann se ponen sobradamente de manifiesto en su libro de 1966. Al introducir a los fundamentos del arte del siglo XX, Hofmann se propone clarificar estos acudiendo realmente a los principios generadores de la conciencia

artística moderna, y lo hace presentando la conformación de los interrogantes estéticos en su génesis, en el experimentar de los individuos, en el lento trazo de nuevos horizontes, en los momentos históricos de autocrítica y de acuñamiento de ideales originales. Por eso se siente especialmente atraído por los períodos revolucionarios, por la época de Lutero o por la Revolución francesa, por fechas como 1800, 1900, 1910, caracterizadas por su fuerte impronta renovadora desde el punto de vista artístico, por autores serenos que tuvieron a bien irritar a sus coetáneos, como Goethe, Courbet, Manet, Cézanne o el incomparable Daumier, sobre cuyo modo de figuración gráfica escribió ya su tesis doctoral.

En este sentido es un autor afín a Frederick Antal, un historiador a quien, sin embargo, recurre menos que a Warburg, Burckhardt o al razonablemente venerado Ernst Cassirer. Uno de los ejes de su discurso, que marca precisamente su distanciamiento con respecto a la historiografía de las «continuidades» está sustentado por la antropología filosófica de Cassirer. Dice Hofmann siguiendo a Cassirer que «al arte le es inherente una fuerza originariamente creativa y no meramente recreativa». Con ello está haciendo hincapié en la capacidad de transformación cualitativa de las constantes del entramado cultural en la historia. Al mismo tiempo, se «adapta» al sino que caracteriza el modo de operar del arte contemporáneo. Desde las disposiciones particulares de la época se introduce al conocimiento de ésta; no con afán de «definir» sus logros, sino específicamente para fa-

cilitar la accesibilidad de estos. Aplaudo la concepción de Cassirer de un conjunto cultural operativo como un complejo de formas simbólicas que reflejan formas de actividad y formas de conocimiento del hombre. El subtítulo del libro sobre el arte moderno que nos ocupa lo presenta como *Una introducción a sus formas simbólicas*.

Pues bien, sin afán de diezmar la riqueza de este ensayo, para introducir a las fricciones, digamos, estéticas de la edad contemporánea, Hofmann abunda en tres constelaciones fundamentales. Por un lado, las reflexiones abiertas por Kant, Goethe, Schiller, el debate romántico y hegeliano. En segundo lugar el trabajo de los pioneros Seurat, van Gogh, Gauguin y Cézanne, tras haber señalado las polémicas del naturalismo y el impresionismo como objeto de consideración de estos y sus consecuencias. Finalmente, la configuración de las diversas tesis del arte abstracto, en particular a partir de las posiciones del cubismo, de Kandinsky, de Mondrian y también de Duchamp. A estas constelaciones, ya suficientemente significativas, pueden sumarse otras. Lo substancial, en cambio, no son tanto las indicaciones puntuales en un proceso de renovación, cuanto la caracterización de sus crisis, los conflictos que operan en esas constelaciones concretas, que tan pronto parecen muy cohesionadas, como se confunden con un cúmulo de tareas sin lazos comunes. La cuestión sería, con todo, apreciar las interconexiones para poder comprender.

Los factores sometidos a discusión son básicamente dos, y son inseparables. En primer término se encon-

trarían el objeto de la imitación artística, esto es, los criterios de arbitrariedad y de necesidad de la producción artística en función del papel que desempeñe el modelo externo o natural en la conformación de la obra, o, de otro modo, según primen más o menos los medios formales sobre la referencia al natural, y en qué grado. El segundo factor es el sujeto de la imitación artística, lo que equivaldría a decir, la forma de implicación de la psicología del sujeto en la elaboración formal: el lenguaje dispone de mecanismos de definición de sus propios criterios de libertad.

Hofmann profundiza en los innumerables entresijos de la producción artística contemporánea fijándose en los distinguos que se van estableciendo al filo de la visión a partir de los parámetros mencionados. No se trata de pautas metodológicas minuciosas, sino de estrategias para gestionar la teoría del conocimiento que encuentra en el propio proceso, en las mismas fuentes del estudio histórico. Las directrices teóricas de Hofmann proceden de la misma teoría artística que estudia. El se limita a relacionar, eso sí, a relacionar con acierto y con sabia propiedad de juicio, incluso no exenta de riesgo. Ocasionalmente se muestra osado en esa labor y pone en relación tachismo e impresionismo, asocia cabalmente a van Gogh y a Meissonnier, a Mondrian con Monet, o vincula la pintura de Kandinsky con los modos de Tintoretto. El inquietante arrojado de estas asociaciones pone alerta al lector y lo hace tan receptivo como gratamente crítico, pero Hofmann persigue con ellas sobre todo el participar una

comprensión amplia y desprejuiciada de los problemas artísticos que facilite el acercamiento historiográfico a los mismos.

Sus inquietudes por asuntos teóricos y metodológicos se manifestaron muy pronto en su obra y esto hace que se observe una enorme firmeza en su texto, aun en los pasajes de mayor arrojo. En los años cincuenta en particular escribió diversos artículos científicos en revistas vienesas y alemanas sobre teorías de la gestalt y del símbolo, revisó también las teorías morfológicas y el análisis estructural, estudió la teoría artística de la primera vanguardia —especialmente a Klee, Kandinsky y Delaunay—, y, lo mismo que defendió el formalismo Fiedler y sus seguidores, realizó críticas demoledoras a Hans Sedlmayr, cuando la historiografía de éste aún contaba con resonancias entre los conservadores de posguerra. Uno de esos importantes artículos es *Maniera y estilo en el arte del siglo XX* (1955), que repasa las tesis de los formalistas y de la vanguardia clásica a partir de las pautas para la comprensión artística propuestas por Goethe en su memorable ensayo *Sencilla imitación de la naturaleza, manera, estilo*. Precisamente en el prólogo del libro que nos ocupa remite a ese artículo como punto de partida de su nuevo escrito. Habría que añadir quizá, aunque no lo haga él, como precedente otro breve escrito que publicó en 1961: *Sobre la inaccesibilidad de la creación*, también enraizado en teorías artísticas del 1800. Hofmann siempre ha querido poner de manifiesto la ligazón entre la epistemología del arte moderno y el legado teórico del Romanticismo.

Todas las páginas de *Los fundamentos del arte moderno* nos informan sobre el proceso de determinación de la autonomía artística establecido en los dos últimos siglos. Hofmann abunda en la complejidad de tal trayectoria de la autodeterminación artística y en las diversas versiones y alteraciones de los conceptos básicos. Presenta ese proceso, pongamos por caso, tan pronto como una forma de insubordinación frente al idealismo académico preceptivo, por ejemplo del lado de la libertad romántica de creación subjetiva, o bien del lado de la insurrección del naturalismo crítico, tan pronto como forma de emancipación de la actividad artística de la imposición del modelo de la realidad chata acuñada por el realismo más apocado. Evita, en cualquier caso, las simplificaciones enojosas y la reducción de los procesos históricos a ingenuas evoluciones lineales. Es la dialéctica histórica el objeto de consideración de su discurso, y también la dialéctica arte-realidad en su más amplia acepción. Los términos que dominan sus análisis están relacionados con el principio de la mimesis artística. Hofmann pone de manifiesto el insuficiente relieve de pares de conceptos tales como *imitación-transformación* de la realidad, insistiendo en el hecho de que en el arte de la edad contemporánea se proponen formas autooperantes de *producción* de realidad cuyo objetivo es el de una captación de la realidad en su manifestación menos contingente. Este es un axioma clásico del formalismo finisecular que Hofmann no duda en diferenciar como uno de los más instructivos de la estética contemporánea. Con-

juga estos principios con los del análisis social-crítico de las formas, como ha venido haciendo desde sus primeras publicaciones, de finales de la década de los 50, sobre la historia de la caricatura y sobre el dibujo moderno.

Esos y otros conflictos se van entreverando y dilucidando paulatinamente en su trabajo. Aunque el autor nos enfrenta sin compromisos a los problemas historiográficos en su complejidad objetiva, insistiendo en la diversificación de voluntades y actitudes artísticas, su objetivo estriba, con todo, en perfilar los denominadores comunes, las interconexiones, el espacio ideal-típico en el que cristalizan «las formas simbólicas» de la cultura en la sociedad moderna. La idea de la *autoexpresión*, por ejemplo, conoce muy diversas versiones, y Hofmann procura llamarnos la atención no sólo sobre esa multiplicidad dispersa, sino también sobre su relevancia genérica en el discurso moderno. Así, no se resiste a epitomar cada poco, y, por ejemplo, al terminar la primera parte de su libro concluye lapidariamente: «Una vez comprendido que la actividad artística es antes que nada una reproducción de realidades anteriormente percibidas, tenemos abierto el acceso a todas las posibilidades formales del siglo xx».

Tesis de este tenor para caracterizar el comportamiento contemporáneo del arte se han asentado y normalizado en la historiografía. Al leer el libro debemos recordar que se trata de un texto que tiene más de veinticinco años, y, por lo tanto, de un ensayo que introdujo lecturas hoy más acreditadas que cuando se

publicó por primera vez. Hofmann prosiguió con investigaciones en la línea de este libro con ensayos como *Arte y política* (1969) y *De la imitación a la invención de la realidad* (1970). Pero, también tiene importantes precedentes en su propia obra escrita. En 1957 y 1958 publicó sendos ensayos sobre la pintura y la escultura del siglo xx, y en 1960 apareció la que sigue considerándose su obra emblemática: *El paraíso terrenal. Arte en el siglo xix*. La otra obra que reseñamos, *Nana*, data ya de 1973. Median, por tanto, siete años entre los dos libros que están a disposición del lector español. Esto se hace notar, ya que es un ensayo que deja atrás el género del manual, busca la amenidad y se adentra en una mayor elaboración literaria. Por esta razón es su lectura muy agradecida. El tema de esta monografía es el que le da título: el mito de *Nana* creado por Zola e interpretado por Manet. Hofmann parte del cuadro de Manet, de sus enigmas y de sus especificidades, y se va granjeando la familiaridad con el motivo asociándolo y contrastándolo con mitos afines que han frecuentado la pintura tales como Dánae, Salomé, la Esfinge, Olimpia, casi siempre a partir de ejemplos franceses del s. xix, y con temas parejos como la prostitución, la coquetería, la vanidad, los hechizos amorosos, etc. Esto facilita tanto la comprensión del asunto individual de Manet, como la accesibilidad de las intenciones un tema de época o de un tema sometido a pautas específicas de continuidad.

El punto de partida es un análisis magistral de la composición de Manet y éste se va enriqueciendo paulatina-

mente mediante un estudio sociológico de las formas. El modo en que opera la historiografía de Hofmann puede resultar más nítido en este ensayo breve y monográfico que en el más ambicioso manual que comentábamos más arriba. Con las referencias justas el autor penetra en una conciencia de época, en hábitos intelectuales y en comportamientos sociológicos genéricos que le permiten distinguir lo que él mismo denomina las «transgresiones» y las excepciones en las que se aventuran Manet y otros artistas que comenta. El entrelazamiento entre los mundos artísticos, literarios y filosóficos va cobrando cuerpo en sus páginas hasta que reconocemos los vínculos y las fricciones que marcan un comportamiento cultural. Zola, Flaubert, Manet, Degas, Marx, Proudhon, Maureau, Cézanne, incluso Justi vienen a dialogar en el discurso de Hofmann. Pero, no se limita a perfilar, por así decir, las aventuras y desventuras de un mito intelectual. Se trata de un mito que transcribe una realidad cotidiana, y de una pintura de salón que reelabora una imagería de orden popular, eso que llama «el arte de la calle».

Efectivamente, la aproximación de

Hofmann consigue transcribir la realidad del mito, o, dicho de otra manera, traza los vínculos del cuadro para con la realidad que imita. El cuadro, signo y excepción de un contexto, se revela en su intención ética, en su dialéctica para con el referente real, y para esto, curiosamente, basta la propia autooperatividad del cuadro en su historia, sus propios recursos expresivos, puesto que su ética, como nos hace ver este estupendo historiador, está saturada en su estética. Todo lo demás son enriquecimientos y auxilios que se ponen al alcance de nuestra curiosidad en este libro. Hofmann ha realizado otros estudios sobre Manet, especialmente uno dedicado a la obra temprana del pintor, que publicó en 1985. En estos ensayos monográficos, como en los que ha escrito sobre Henry Moore, Henri Laurens y otros, ha insistido en la trabazón entre praxis y teoría como objeto del análisis historiográfico, no para concluir en un formalismo analítico, aséptico, sino precisamente para alertar sobre la necesidad de que la historiografía artística ha de ser móvil de la crítica social, esto es, crítica histórica del arte, si aún guarda interés por éste «como fuerza activa».

ISEGORÍA

REVISTA DE FILOSOFÍA MORAL Y POLÍTICA



Consejo Superior de Investigaciones Científicas

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

Pinar, 25 28006 Madrid (España) Tel.: (91) 411 70 05

N.º 6

FEMINISMO Y ÉTICA (Edición de Celia Amorós)

Presentación, *por C. Amorós*

Cuando la razón práctica no es tan pura, *por L. Posada Kubissa*

Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral, *por S. Benhabib*

Contrato versus caridad, *por N. Fraser y L. Gordon*

Borderline. Por una ética de los límites, *por F. Collin*

Sobre el genio de las mujeres, *por A. Valcárcel*

De Marcuse a la Sociobiología, *por A.H. Puleo*

Lo femenino como metáfora en la racionalidad postmoderna, *por C. Molina Petit*

Notas de I. Santa Cruz, M. Herrera Lima, M.X. Agra y G. Hierro

ISSN: 1130-2097 Formato: 16,5 x 23 cm / Periodicidad: semestral

Suscripción 1993: España: 2.000 ptas. (incluye IVA)

(2 números) Extranjero: *Vía ordinaria*: 3.100 ptas.

Avión: Europa: 3.600 ptas.; América y África: 4.100 ptas.; Asia y Oceanía: 5.200 ptas.



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN A ISEGORÍA

Nombre:
.....
Dirección:
.....
Cod. Postal:
Población:
Provincia:
Tel.: /

Deseo suscribirme a la revista *ISEGORÍA* para 1993
(dos números), cuyo importe abonaré:

- Contra reembolso
 Visa Diners Eurocard
 Mastercard American Express

N.º Tarjeta:

Validez: del al

Instituciones:

Transferencia (N.º de copias:

Fecha: a de de 199 ..

Firma obligatoria

Remitir a: **Editorial Anthropos**

Apartado 387 08190 Sant Cugat del Vallès

Tel.: (93) 589 48 84 Fax: (93) 674 17 33



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james
buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio
çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar
• gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel •
georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan
sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas
• a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur
• mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel
maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean
baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques
derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 26 (Verano 1992)

SAMI NAIR: La diferencia mediterránea

NORMAN MANEA: El informe de censura

GENEVIEVE HELENE: El ladrido

FRANCISCO JARAUTA: Pensamiento italiano contemporáneo

REMO BODEI: La razón de las pasiones

GIANNI VATTIMO: Ontología de la actualidad

ALDO GIORGIO GARGANI: La escritura y la escena de la mente

ROBERTO BLATT: La quimera del descubrimiento

ROGER BARTRA: El salvaje en el espejo

FELIX GRANDE: Los gitanos. Una mirada sobre nuestra memoria

JURAJ BADZO: El hijo contra el padre

ARTHUR SCHLESINGER, JR.: Cuatro días con Fidel

MARC LAMBRON: Hits nostálgicos

GABRIEL UREÑA: María Zambrano. O la filosofía «versus» la literatura

JOSE MARIA PARREÑO: Luz para la sangre

Giulio Giorello, Marina Warner, Rosa María Pereda: Correspondencias

Suscripción 4 números:

España: 2.000 ptas. – Europa: 3.400 ptas– América: 4.800 ptas

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid

Cuadernos Hispanoamericanos

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

500

La lengua española: Confluencias de dos mundos

Volumen especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* con motivo del número 500 de su historia (enero 1948-febrero 1992).

Números extraordinarios
dedicados a los anteriores directores de la Revista

LUIS ROSALES
N^{os} 257-258

PEDRO LAIN ENTRALGO
N^{os} 446-447

JOSE ANTONIO MARAVALL
N^{os} 477-478

La historia y el presente de nuestras culturas bajo una mirada crítica y testimonial

Precio de suscripción por un año (14 números): España: 7.000 pts. Europa: 80\$ (correo aéreo: 120\$). Iberoamérica: 70\$ (aéreo: 130\$). USA y el resto del mundo: 75\$ (aéreo: 140\$).
Ejemplar suelto: 650 pts. más gastos de envío.

Pedidos y correspondencia: Administración de **Cuadernos Hispanoamericanos**
Instituto de Cooperación Iberoamericana. Agencia Española de Cooperación Internacional.
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid (España). Teléfonos (91) 583 83 99 y 583 83 96

Estrella de Diego

EL ANDRÓGINO SEXUADO

Eternos ideales, nuevas estrategias de género



la casa de la Medusa
Visor

Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. 216 págs. 125 ilustraciones b/n. I.S.B.N.: 84-7774-553-6.

Indice: I. La melancolía de la separación y la desesperación del reencuentro. 1. Ser otro y divertirse. 2. Androgínias. 3. El divino Hermafrodito, otra vez. 4. No se nace enseñado: revisando el género. II. Las estrategias representacionales. 1. El beso estéril de Lesbia Brandon y Dorian Gray. 2. Nuevas significaciones del poder. 3. El forzado placer (los hombres nos inventan frías, los hombres nos construyen sexuales). 4. Los supersexuales. III. El ideal impuesto: los años ochenta. 1. Lo paródico: siempre jóvenes. 2. Nuevas censuras, los mismos censores: los hermanos incestuosos. 3. La voz travestida. 4. La vuelta de los supersexuales: al final Madonna se viste de hombre.

Monte Esplaza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 66 96. 28010 Madrid

Carl Gustav Carus

Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje

Diez cartas sobre la pintura de paisaje
con doce suplementos y una carta
de Goethe a modo de introducción



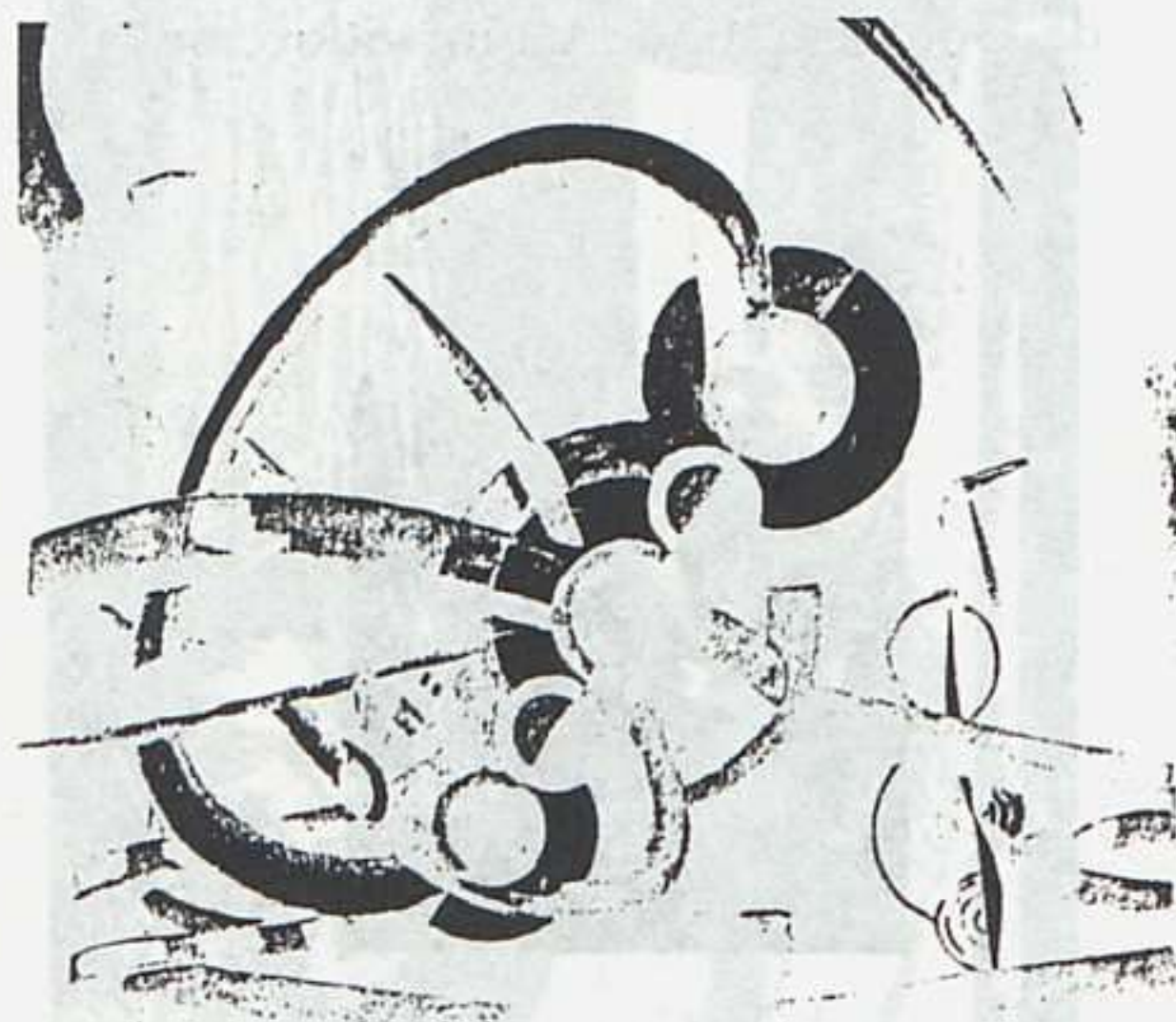
Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje.*

Traducción de José Luis Arántegui, 272 págs. I.S.B.N.: 84-7774-554-4.

Índice: Introducción, Javier Arnaldo. Diez cartas sobre la pintura de paisaje, con doce suplementos y una carta de Goethe como introducción (1815-1835). Prólogo del autor. Carta de J. W. von Goethe a C. G. Carus de 20 de abril de 1822. Carta I. Carta II. Carta III con tres anexos. *De la correspondencia entre estados de ánimo y estados de la naturaleza. Del efecto sobre el ánimo de los objetos paisajísticos aislados. De la representación de la idea de la belleza en los paisajes de la naturaleza.* Carta IV. Carta V. Carta VI. Carta VII con un anexo. *Vegetación de primavera y de otoño (Tomado del «Sistema de los hongos y las setas» de Nees von Esenbeck).* Carta VIII. Carta IX con tres anexos. *Primer anexo: Apuntes para una fisonomía de las montañas. Segundo anexo: Fragmentos de un diario de pintor. Tercer anexo: Un cuadro del deshielo del Elba cerca de Dresde.* Carta X con cinco anexos. *Naturaleza: I. Claro de luna. Bastión, cerca de Rathen. II. Anochecer. Arte: III. Sobre un paisaje (imagen geobiográfica) de Crola. IV. «Cascada», de Everdingen. V. Conferencia sobre el modo correcto de observar una obra de arte. Observaciones y pensamientos ante cuadros escogidos de la Galería de Dresde. 1867. Claude Gellée. Los dos grandes paisajes de Claude le Lorrain. Jan Vorsterman. Sobre un pequeño paisaje. Allaert van Everdingen. Jacob Ruysdael.*

Ernst Robert Curtius

El espíritu francés en el siglo xx, I
Gide - Rolland - Claudel -
Suarès - Péguy



Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx, I. Gide - Rolland - Claudel - Suarès - Péguy.*

Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas. I.S.B.N.: 84-7774-545-5.

Indice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. 1. André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André Suarès. 5. Charles Péguy. 6. Sobre la imagen de Francia. Anexo. Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.

SUSCRIPCIÓN

TARJETA POSTAL

FRANQUEO

VISOR DIS., S. A.

Tomás Bretón, 55.
28045 MADRID.



SUSCRIPCION

Deseo suscribirme a LA Balsa de la Medusa durante 1 año (4 números), a partir del número de la revista, al precio de 2.500 ptas.

FORMA DE PAGO

- Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones, S. A.
- Domiciliación bancaria para lo cual ruego al Banco/Caja _____
_____ Ag. n.º _____ Domiciliada en _____
_____ Provincia _____ abone a VISOR DIS., S. A., hasta nuevo
aviso y con cargo a mi C/C o libreta de ahorros n.º _____ el importe de la suscripción a la revista
LA Balsa de la Medusa a la presentación del presente recibo.

Don/Doña _____
Domicilio _____ Teléfono _____
Cod. Postal-Población _____ Provincia _____
País _____
Fecha _____ **FIRMA**

EUROPA: Suscripción anual: 3.500; AMERICA: 4.000. Forma de pago. Cheque nominativo a favor de Visor Distribuciones S. A.

Ernst Robert Curtius, *El espíritu francés en el siglo xx*, I. Gide
Rolland - Claudel - Suarès - Peguy
Traducción de Ruth Zauner, 328 páginas, L.S. 94-7774-545-5.

Índice: Nota del editor. Prólogo a la primera edición. Prólogo a
la segunda edición. Prólogo a la tercera edición. Introducción. I
André Gide. 2. Romain Rolland. 3. Paul Claudel. 4. André
Suarès. 5. Charles Peguy. 6. Sobre la edición de François. Anexo.
Observaciones sobre Charles-Louis Philippe. André Gide después
de la guerra. Romain Rolland después de la guerra.

